

ANTONELLA DEL GATTO

TOLLERANDO, TACENDO, ASPETTANDO
DISSIMULAZIONE E TESTUALITÀ

INTRODUZIONE

LA DISSIMULAZIONE COME PRINCIPIO ESTETICO

La perpetua e piena e continua dissimulazione della vanità delle cose, dissimulazione che tutti fanno verso ciascuno nelle parole e nei fatti in una società stretta e che ciascuno è obbligato nello stesso modo a fare continuamente con tutti gli altri, inganna in qualche guisa il pensiero, e mantiene come che sia e per quanto è possibile l'illusione dell'esistenza. (*DiCI* 60)

Voglio iniziare da questo pensiero leopardiano, perché mi pare che riassume in sé le due anime concettuali della dissimulazione, declinandole in termini sorprendentemente moderni. Quella a cui si riferisce qui Leopardi è la dissimulazione consapevole e continua, un pianificato e consapevole «machiavellismo di società» (*Zib.* 4440): ciò che si dissimula è la consapevolezza della vanità e addirittura della nullità dell'esistenza, e lo si dissimula puntando tutto sulle apparenze, sul mascheramento, su una sorta di *maquillage* sociale, sul *bon ton*, tanto caro all'alta «società stretta» parigina. Così la socialità moderna poggia proprio sul fascino irresistibile che la luce falsa dell'apparenza possiede nei confronti degli individui che ne fanno parte. Ne aveva scritto Jean Jacques Rousseau, riferendosi al chiacchiericcio cittadino, incessante e quasi terapeutico, che diventa una sorta di basso continuo.¹ La percezione acustica indistinta, confusa, distraente, ma anche ipnotica (forse come il vociare delle televisioni oggi onnipresenti nei ristoranti e nei locali pubblici in genere), si associa ad una pratica visiva vivace, incisiva, dettagliata, abituata a spaziare ma anche ad accontentarsi di volta in volta della scena presente, purché essa lasci subito il posto ad un'altra ugualmente attraente. Si tratta di quella stessa abitudine alla dissimulazione a cui fa riferimento Leopardi più volte nello *Zibaldone*, ma che nel *Discorso* acquista un connotato sostanzialmente positivo, o forse meglio neutro: dopo la vittoria della ragione e dopo la definitiva sconfitta delle illusioni, è indiscutibile che la commedia esibita dagli individui che si confondono nella moltitudine delle grandi città sia l'unica arma valida contro la noia e la coscienza del nulla universale, e per conseguenza contro l'isolamento e l'asocialità; e a nulla vale 'dissimulare' a se stessi questa verità. Chi non accetta la recita consolante, la finzione programmaticamente vivificante, si condanna all'isolamento e non può sopportare di vivere:

Se questi miei sentimenti nascono da malattia, non so: so che, malato o sano, calpesto la vigliaccheria degli uomini, rifiuto ogni consolazione e ogni inganno puerile, ed ho il coraggio di sostenere la privazione di ogni speranza, mirare intrepidamente il deserto della vita, non dissimularmi nessuna parte dell'infelicità umana, ed accettare tutte le conseguenze di una filosofia dolorosa, ma vera. (*OM* 589)

Così dice Tristano all'amico, ad apertura di un dialogo che è a tutti gli effetti un dialogo 'conclusivo': sia perché conclude il libro delle *Operette* all'insegna dell'unica verità razionalmente possibile, sia perché appare come il frutto di un percorso esistenziale estremo, che conduce all'affermazione di sé come reliquia di un pensiero nichilista. Tristano, per quanto forte sia la tentazione di crederlo e per quanto il testo (e la sua collocazione) faccia di tutto per farlo credere – soprattutto pensando alle contingenze legate all'insuccesso del libro, a cui il dialogo sicuramente risponde² – non è Leopardi; come non è Leopardi nessuno dei personaggi delle *Operette*. Tristano è una delle tante possibilità dialogiche leopardiane messe in scena su questo palcoscenico testuale di non facile fruizione: certamente è il personaggio che pronuncia la battuta finale, quella su cui cala il sipario, e per questo la sua parola lascia un'impronta indelebile nello spettatore, lascia il sapore

¹ ROUSSEAU, *NH*, seconda parte, lettera XIV, p. 207.

² Per ciò che attiene alla collocazione e alle dinamiche compositive del dialogo in rapporto all'insieme delle operette, cfr. RUSSO, *Ridere del mondo*, in particolare le pp. 191-198.

amaro, definitivo e sospeso al tempo stesso, dell'ultima parola. Ma non è Leopardi. C'è in lui solo un pezzo dell'anima leopardiana; i lettori di *Harry Potter* capiranno se dico che Tristano è un *horcrux*; come, del resto, molti dei protagonisti delle *Operette* (anche se l'accostamento di Leopardi a Voldemort può apparire alquanto inquietante). Tristano non dissimula – mentre simula nella prima sezione palinodica –, non cerca consolazione, non ricorre all'illusione del sogno o dell'azione o dell'amicizia, come fanno in modi diversi Tasso, Colombo, Plotino, l'Islandese: egli è deciso soltanto a perseguire l'annullamento di sé e la cancellazione di ogni sistema relazionale. Ma la dissimulazione è fondamentale nella vita come nell'arte; la sua assenza equivale alla rinuncia a vivere, e Leopardi lo sa bene: sa che, nonostante l'amara e lucida ironia che presiede alla scrittura dell'ultima operetta, Tristano ha torto, pur pronunciando l'unica verità possibile.

Perché l'adozione di questo nome implica in maniera così massiccia una scelta dissimulativa? Perché evidentemente costituisce un inciampo nella ricezione lineare del messaggio, essendo un nome molto particolare, che obbliga il lettore a fermarsi, e che ad una prima lettura crea perfino un certo disturbo, una certa impressione di scontatezza: Tristano è triste, e viva Dio! Sarebbe stato meno banale chiamarlo Mario. Ma qui, nella pausa silenziosa della riflessione monologica e mitologica, si insinua il dubbio ermeneuticamente fruttuoso: e se la scelta non fosse riferita tanto al significante ma piuttosto alla storia letteraria del nome, proprio a quel *Tristano e Isotta* che pare così lontano dall'operetta e che il pensiero logico / razionale scarta immediatamente? E se il nome alludesse, nascondendola, ad una evoluzione interiore complessa di amore / morte, di natura metaletteraria oltre che metatestuale?

Il paradosso è che proprio in virtù del suo nome Tristano ha torto; non concettualmente, ma esistenzialmente. Egli è l'uomo ridotto all'osso della ragione, il cui nome viene strappato alla tradizione e scarnificato: privato del suo significato vitale, leggendario, epico, resta confinato nell'aridità e nella tristezza del significante. L'eroe del binomio amore / morte, che ha rinunciato a Isotta, cioè all'amore, non può che perseguire lucidamente la morte: è un Tristano demitizzato, che rifiuta la vita e quindi anche la letteratura, sia pure una letteratura pessimista: il libro, meglio bruciarlo! Ma invece le *Operette* restano, e sono la risposta alternativa, dialogica, alla conclusione monologica di Tristano. La parola letteraria per sua natura dissimula ciò che Tristano manifesta; il che non vuol dire ipocritamente nascondere la verità, ma mascherarla in un certo modo che la rende tollerabile. Su quale sia questo modo le *Operette* si interrogano e interrogano il lettore, in un crescendo dialogico di proposte aperte, provocazioni, contraddizioni, salti, finte soluzioni.

Una lettura del genere è plausibile proprio perché Leopardi elegge a principio compositivo, ed estetico in senso lato, non l'aperta dichiarazione (del 'triste' protagonista dell'ultimo dialogo), ma la dissimulazione: una dissimulazione non concettuale, ma filosofica, strutturale, mimetica, che mescola le carte, evita le conclusioni, apre a mondi possibili la scrittura, elude le certezze e la logica apparente. Il libro di Tristano non è quello leopardiano, è anzi il libro che le *Operette morali* avrebbero potuto essere se Leopardi non lo avesse impostato secondo il principio comunicativo di una mimesi dissimulata, complessa, desultoria; è il libro alternativo, il libro che Leopardi ha voluto evitare. E in questo senso la scelta di concluderlo con il *Tristano* si spiega proprio con la rivelazione 'dissimulata' del principio strutturale che lo anima: il mascheramento e la diffrazione della condizione disperata di Tristano.

Dobbiamo ovviamente individuare meglio il senso di questa dissimulazione che ho definito estetica. Intanto, la dissimulazione non va confusa con la simulazione. Nel Vocabolario Treccani, il verbo 'dissimulare' viene definito con «rendere dissimile», ovvero «nascondere il proprio pensiero, o i sentimenti, i propositi, in modo che altri non se ne accorga, spesso anzi fingendo il contrario». Ma forse la definizione più efficace si trova nel Vocabolario Tommaseo-Bellini, in cui la differenza tra i due sostantivi viene identificata attraverso la massima di un autore trecentesco, Francesco da Buti: «Simulazione è fingere vero quello che non è vero, e dissimulazione è negar quello ch'è vero». La dissimulazione è sicuramente una figura retorica molto usata dagli antichi, che la avvicinano all'ironia socratica, citata da Cicerone nel *De oratore* e da Dante nel *Convivio* (III 10) dove si legge:

E questa cotale figura in retorica è molto laudabile, e anco necessaria, cioè quando le parole sono a una persona e la 'ntenzione è a un'altra; però che l'ammonire [lo vizioso] è sempre necessario e laudabile, e non sempre sta convenevolmente ne la bocca di ciascuno. Onde, quando lo figlio è conoscente del vizio del padre, e quando lo suddito è conoscente del vizio del signore, e quando l'amico conosce che vergogna crescerebbe al suo amico quello ammonendo o menomerebbe suo onore, o conosce l'amico suo non paziente ma iracundo all'ammonizione, questa figura è bellissima e utilissima, e puotesi chiamare 'dissimulazione'.

Potremmo parlare lungamente di non detto, o di lacuna, di latenza, ovvero del silenzio e delle sue figure tipiche³ – che sono soprattutto l'ellissi, la reticenza e l'allusione – approfondendo magari la differenza tra 'silenzio' e 'tacere', ben esplicita da Augusto Ponzio, per cui «il tacere non è solo mutismo. Il tacere non è rifiuto del linguaggio. esso è anche parlare indiretto, parola distanziata, parola ironica, parodia, riso». ⁴ Ma sono comunque concetti in un certo senso limitativi rispetto a ciò che intendo per 'dissimulazione' nel testo letterario, dove le operazioni ad essa legate la trasformano in un operatore d'eccezione. Le figure retoriche appena richiamate sono certamente comprese nel concetto più ampio e complesso di dissimulazione, ma non lo esauriscono. E nemmeno è possibile considerare la dissimulazione una figura retorica in senso stretto. Dobbiamo cioè uscire, in parte, da quella che possiamo catalogare come 'retorica del silenzio', nella quale rientrano tutti quei meccanismi testuali che l'autore consapevolmente mette in atto per attivare l'attenzione e la partecipazione del lettore. Eviteremo altresì di orientarci sullo studio del silenzio in senso tematico, che pure offre una grande varietà di appigli e di spunti. Varrà allora la pena di rileggere il trattato che parrebbe focalizzare la dissimulazione come pratica tipicamente barocca: rileggerlo con l'intento non tanto di confutare questa impressione, o convinzione, quanto di individuare nel periodo e nella corrente culturale del barocco la radice del moderno concetto di testualità, che troverà la sua matura codificazione nel Romanticismo.

Com'è noto, Torquato Accetto, nel trattato *Della dissimulazione onesta* (1641), elogia la pratica retorica della dissimulazione come effetto di onestà:

Basterá dunque il discorrer della dissimulazione, in modo che sia appresa nel suo sincero significato, non essendo altro il dissimulare, che un velo composto di tenebre oneste e di rispetti violenti: da che non si forma il falso, ma si dá qualche riposo al vero, per dimostrarlo a tempo; e come la natura ha voluto che nell'ordine dell'universo sia il giorno e la notte, così convien che nel giro delle opere umane sia la luce e l'ombra, dico il proceder manifesto e nascosto, conforme al corso della ragione, ch'è regola della vita e degli accidenti che in quella occorrono. (*Diss.* 80)

fornendo questa definizione:

Da poi che ho conchiuso quanto conviene il dissimulare, dirò piú distinto il suo significato. La dissimulazione è una industria di non far veder le cose come sono. Si simula quello che non è, si dissimula quello ch'è. Disse Virgilio di Enea: *Spem vultu simulat, premit altum corde dolorem*. Questo verso contiene la simulazione della speranza e la dissimulazione del dolore. (*Diss.* 89)

La modernità dell'operazione di Accetto, che va molto al di là delle prescrizioni di poetica barocca, consiste nella centralità assegnata al livello metatestuale, cioè al come più che al cosa, della scrittura trattatistica. Per Manganelli, nella prefazione al volume curato da Nigro, *la Dissimulazione onesta* è un testo «esangue»: ciò che resta di una lotta tra la creazione e la distruzione, tra la volontà di scrivere un libro e quella di annientarlo: il libro che noi leggiamo è un rudere, l'avanzo sopravvissuto alle torture, all'odio dell'autore (come non pensare ancora a Tristano?). Un testo pieno di 'cicatrici', che nascondono le cose non dette, cancellate, evitate, è un testo dissimulato e dissimulante, secondo quella che Manganelli definisce una «poetica delle cicatrici»:

³ Cfr. GARDINI, *Lacuna* e il volume collettaneo *Latenza* (in particolare l'intervento introduttivo di Bice Mortara Garavelli, *Preliminari*). Sulla fenomenologia del silenzio «come atto linguistico composito, testualità perpetua e figura polivalente» cfr. RAVAZZOLI, *Il silenzio come atto retorico*, e il volume collettaneo *La retorica del silenzio*.

⁴ PONZIO, *Il silenzio e il tacere*, p. 41.

si dovrà pur leggere quel che è stato cancellato, e si indica nel libro la presenza di assenze efficaci e necessarie, di silenzi attivi; dunque il testo include «luoghi che non ci sono»: sta a noi riconoscerli. la poetica delle «cicatrici» è un tema affascinante, che restituisce alla reticenza, al silenzio volontario collocato là dove era il romore verbale, al negativo, tutta la dignità di una alta e temibile figura retorica; e vi è uno spazio dentro e attorno al testo, che questo occupa astenendosi dall'esistere. (*Diss.* 17-18)

Nella premessa al trattato, infatti, Accetto spiega – come ha intuito perfettamente Nigro – non solo e non tanto ciò che ha fatto quanto piuttosto ciò che non ha fatto, «tollerando, tacendo, aspettando»:

Così è amator di pace chi dissimula con l'onesto fine che dico, *tollerando, tacendo, aspettando*, e mentre si va rendendo conforme a quanto gli succede, gode in un certo modo anche delle cose che non ha, quando i violenti non sanno goder di quelle che hanno, perché, nell'uscir da se medesimi, non si accorgono della strada ch'è verso il precipizio. (*Diss.* 63)

Pertanto Manganelli sottolinea come la figura retorica della dissimulazione sia l'emblema stesso della letteratura, poiché la parola letteraria oscilla continuamente tra verità e menzogna, e aver riconosciuto questa disposizione di base del testo letterario fa dell'Accetto «un grande, temerario retore»:

La letteratura è una, misteriosa, emblematica epifania di parole, che agiscono anche dove tacciono; essa non teme le altezze della teologia positiva, e i «chiari abissi» della teologia negativa; non ha luogo, ma penetra dovunque, anche nella preziosa forma dell'assenza; infine, è tormentosa e irrinunciabile; è la «cicatrice» che strazia e crea il mondo. Cancellatela; e anche la cancellazione sarà letteratura. (*Diss.* 19)

Dobbiamo incamminarci dunque verso un'idea di dissimulazione legata alla costruzione testuale e ad una retorica più radicale e totalizzante, in altre parole ad una vera e propria scienza della comunicazione.

'Dissimulare' equivale etimologicamente a 'rendere dissimile', ossia – per quanto riguarda la scrittura letteraria – uscire dal sistema armonico e prevedibile della narrazione lineare e uniforme: marcare delle differenze tramite punti di inciampo, in cui il lettore cade o per lo meno vacilla, ed è costretto a elaborare nuovi percorsi, ovvero strategie interpretative, trafficando con il non detto, con il lacunoso, ma anche con la dialogicità, con l'analogia, con immagini metaforiche nelle quali sono nascoste altre strade mimetiche, altri mondi possibili, realtà alluse ma non esplicitate. La dissimulazione, in altri termini, innesca e complica il dialogo con il lettore, che si sente sollecitato alla cooperazione testuale, alla produzione di senso: un senso che è sempre, profondamente, realistico, in quanto attinente alla sfera mentale e sentimentale di chi decodifica il messaggio sulla base della propria idea di realtà.⁵ Ma è anche vero il contrario (ed è qui il motivo per cui non possiamo limitarci ad indagare la dissimulazione come figura retorica): i tanti livelli dialogici e metatestuali aprono ad un'ermeneutica complessa e quindi generano dissimulazione. Ogni testo è una realtà a sé e costruisce la sua realtà, un tutto unitario in cui pensieri, immagini, parole, si connettono per analogia, secondo associazioni che in gran parte non esistono al di fuori di quella realtà: il testo crea delle somiglianze, delle affinità, ovvero letteralmente simula, e al tempo stesso dissimula, mondi possibili. L'arte della dissimulazione, allora, fa qualcosa di più sostanziale e fondativo: 'rende dissimile' l'orizzonte d'attesa, provoca perplessità rispetto alla linea diegetica regolamentare, genera dei punti oscuri in cui il lettore si perde e deve attivare la funzione autoriale per orientarsi, per fare associazioni e formulare ipotesi. La dissimulazione permette al lettore di entrare nella scrittura, di cooperare alla produzione di senso.

Così per Manzoni, quello che Ezio Raimondi chiama «il precetto barocco della dissimulazione»⁶ spiega la complessità nascosta del romanzo polifonico, che parla tante lingue a tanti lettori e a tanti livelli diversi. Ad esempio la reticenza onomastica sembra costituire un

⁵ Come ci ha insegnato JAKOBSON, *Il realismo nell'arte*.

⁶ Abbiamo tutti in mente il volume manzoniano di RAIMONDI, *La dissimulazione romanzesca*.

elemento programmatico della costruzione narrativa sin dalla Prima Introduzione del *Fermo e Lucia*, dove, non appena interrotta la trascrizione del manoscritto ritrovato, l'Autore / Editore ne indicava come tratto distintivo proprio l'ommissione frequente dei cognomi dei personaggi e dei nomi dei luoghi, confermando così quanto annunciato dall'estensore del manoscritto. «In un certo senso è tutta l'impresa romanzesca di Manzoni a nascere sotto il segno della reticenza onomastica, da intendere non genericamente, come semplice assenza o silenzio di nomi, ma nel senso di ciò che la retorica classica definirebbe *praecisio* o *aposiopesis*, cioè 'taglio', 'interruzione'». ⁷ Né quella onomastica è l'unica pratica reticente del romanzo, che costruisce il suo rapporto attivo con il lettore sulla base dell'ommissione, della sospensione, della suggestione verso ulteriori, e celate, possibilità o alternative della narrazione. Ad esempio, quando Manzoni si lascia andare a un accenno polemico sul cardinale Federigo come figlio del suo tempo: ⁸

Non dobbiamo però dissimulare che tenne per ferma persuasione e sostenne in pratica, con lunga costanza, opinioni che al giorno d'oggi parrebbero a ognuno piuttosto strane che mal fondate; dico anche a coloro che avrebbero una gran voglia di trovarle giuste. (*PS XXII*, p. 423)

Si pensi altresì alla famosa ellissi riassunta nella frase riferita a Gertrude «La sventurata rispose», ma molto più sottilmente – restando al campo onomastico – anche alle allusioni e ai non detti veicolati da certi nomi propri, ⁹ a cui, parafrasando Raimondi, potremmo attribuire la funzione di «maschera intertestuale». ¹⁰

Abbiamo già ricordato, a proposito di nomi, quanta allusività, quanto non detto, traluce dal nome 'Tristano' attribuito da Leopardi alla voce protagonista del dialogo finale di quella sorta di centrifugato della dissimulazione, e di tecniche dissimulatorie, che sono le *Operette morali*. In un recente volume, dedicato alla presenza di eros e morte sacrificale nei *Canti*, dal titolo per il nostro discorso quanto mai indicativo (*L'amore indicibile*) Franco D'Intino dimostra, con estrema finezza ermeneutica, come il lettore dei *Canti* possa accostarsi al testo in forma interattiva e dialogica grazie al meccanismo retorico (nel senso che Raimondi invocava per i *Promessi sposi*) ¹¹ di una vera e propria «strategia dissimulatoria», ¹² che investe prima di tutto il rapporto con i classici, in una complessa messa in scena intertestuale in cui, per esempio, un episodio come quello virgiliano di Eurialo e Niso fluttua e si rifrange tra le pieghe liriche della scrittura leopardiana, nutrendola e animandola già dalle prime canzoni. E dunque con la dissimulazione, declinata a vari livelli testuali, l'interprete deve fare i conti per penetrare nell'universo immaginativo leopardiano, un universo estremamente variegato e complesso, in cui sarcasmo e umorismo, reticenza e ironia, ellissi e satira, ma anche nichilismo e vitalismo, si confondono in un arcobaleno di colori nitidi se visti da lontano, ma in realtà sfumati e digradanti gli uni negli altri, come in un dipinto di Giorgione.

Ebbene, nello *Zibaldone* il termine 'dissimulazione' è quasi sempre usato in accezione neutra o addirittura negativa, mentre l'accezione positiva, relativa allo stile e al modo letterari, la deduciamo indirettamente, per inferenza. Intanto il verbo è usato in relazione alla condizione sociale, al fatto che l'uomo, per vivere e per farsi accettare dagli altri, è costretto a dissimulare il male, le disgrazie, e anche le proprie difficoltà, i propri limiti personali: ¹³

⁷ TERRUSI, *Silenzi, nomi, asterischi*, p. 269.

⁸ Cfr. BARBERI SQUAROTTI, *La figura della reticenza*, p. 271.

⁹ Si pensi al nome Bettina, attraverso la cui storia, che si dipana dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi*, riusciamo a ricostruire una tramatura intertestuale sottile ed efficace. Si veda DEL GATTO, *Aspetti della mimesi*, pp. 29-60.

¹⁰ Cfr. RAIMONDI, *La dissimulazione romanzesca*, p. 35, dove si parla di «maschera linguistica» a proposito dei personaggi manzoniani.

¹¹ Ivi, cap. V (*L'osteria della retorica*).

¹² D'INTINO, *L'amore indicibile*, p. 204.

¹³ Cfr. *Zib.* 44, 2402, 2485.

Del resto è cosa pur troppo evidente che l'uomo inclina a *dissimularsi* il male, e a nascondere a se stesso come può meglio, onde è nota l'*eufemìa* degli antichi greci che nominavano le cose dispiacevoli *tà deinà* con nomi atti a nascondere o *dissimulare* questo dispiacevole, la qual cosa certo non faceano solamente per cagione del mal augurio. (Zib. 44)

Ma Leopardi parla di dissimulazione anche a proposito dell'azione del tempo sul dolore:

L'animo forte ed alto resiste anche alla necessità, ma non resiste al tempo, vero ed unico trionfatore di tutte le cose terrene [...]; per tutto ciò non può far che ricusi e non ammetta la consolazione del tempo, e dell'assuefazione che il tempo insensibilmente e *dissimulatissimamente* introduce. (Zib. 2420)

Mi pare un passaggio importante, poiché riguarda la capacità dell'animo umano, che è quanto dire della natura umana, di assuefarsi a qualunque condizione: l'assuefazione procede in modo dissimulato, cioè senza manifestarsi apertamente come azione, e la sua forza è proprio nel non coinvolgere apertamente, manifestamente, i sensi e la ragione. Si tratta di un processo dissimulativo necessario, vitale, come lo è la capacità dell'intelletto di assuefarsi.¹⁴ Leopardi elabora il concetto di «società stretta» su questa base riflessiva, come esposto nel primo saggio del presente volume. Per quanto riguarda l'ambito letterario, la dissimulazione, in accezione piuttosto negativa, riguarda la condizione più comune e drammatica degli scrittori moderni che pure abbiano un pensiero nuovo e originale da comunicare: a causa della mancanza di una viva lingua letteraria moderna, essi sono costretti a dissimulare la propria modernità, cioè ad usare una lingua antica e dunque un pensiero antico, senza riconoscere apertamente di appartenere ad un'epoca che non può più sentire e pensare come gli antichi:

Non altrimenti che siano inutili allo scopo di dare all'Italia lingua e letteratura moderna propria, coloro che oggi si sforzano di scrivere in buono italiano, da' quali è rimota ogni sorta di *pensiero*, non solo nuovo ma moderno, e che avendo a nominar qualche cosa moderna, la nominano o accennano copertamente, e avendo talvolta a mostrare qualche conoscenza, qualche idea di quelle che i nostri antichi non avevano, si fanno un pregio e un dovere di non farlo che *dissimulatamente*, fingendosi il più che possono ignoranti di quanto gli antichi ignoravano. (Zib. 3334)

Problema capitale questo della modernità: Leopardi scrittore è angosciato dall'idea di essere linguisticamente anacronistico o inattuale; la sua preoccupazione è esattamente la stessa di Manzoni, ovvero dare all'Italia una lingua viva e utile alla comunicazione letteraria, che non sia assimilabile a quella antica. Fin dalle prove poetiche delle *Canzoni* Leopardi pone la questione antichi-moderni al centro della sua estetica e della sua filosofia, e mai, in nessun caso, la *querelle* si risolve a favore di un'imitazione degli antichi: il riconoscimento della superiorità degli antichi in svariati ambiti non coincide in nessun caso con la negazione della condizione moderna, della differenza di *status* comunicativo ed espressivo. L'io leopardiano è fin dalla canzone *All'Italia* dentro la modernità, di cui assume ed elabora la prospettiva e la mutata sensibilità, facendosi carico di tutte le differenze rispetto allo stato antico, compreso il peso dell'estraneità, dello spaesamento, della nostalgia. Nel passo dello *Zibaldone* appena citato è evidente un dato fondante della riflessione leopardiana: pensiero e lingua camminano insieme, come corpo e anima, e solo uno strumento linguistico aggiornato permetterebbe l'espressione di un pensiero moderno; e questa è d'altronde la sfida della prosa delle *Operette morali*, e in ambito lirico dei *Canti*.

Questo pensiero è perfettamente in linea con quanto affermato nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani* a proposito della morale sociale:

Qual cosa è più frivola in se che il far conto di una buon'azione nè più nè manco che di un buon motto o di un bell'abito, esser sollecito della propria probità per la sola ragione per cui si ha cura di acquistare e conservare la bella maniera, evitare una mala azione come una brutta riverenza, e il vizio come il cattivo tuono? Ma bisogna pur confessare

¹⁴ Anche se il discorso sull'assuefazione è molto complesso e sfaccettato, e comprende tanti livelli, positivi e negativi, a seconda del tipo e del grado di assuefazione. Cfr. MALAGAMBA, 'Seconda natura'.

(che giova il parlar sempre dissimulatamente, e col linguaggio antico nelle cose affatto nuove?) che effettivamente lo stato delle opinioni e delle nazioni quanto alla morale è ridotto in quella precisa miseria che il buon tuono è, non solo il più forte, ma l'unico fondamento che resti a' buoni costumi. (DiCI 82; corsivi miei)

«Bisogna pur confessare...»: *confessare* è il contrario di *dissimulare*, come si ricava anche dal passo su Ovidio di cui diremo tra breve; ma qui è una confessione necessaria, dovuta, mentre in ambito letterario, a livello stilistico e retorico in senso lato, la dissimulazione è inevitabile proprio perché quel linguaggio nuovo, moderno, rivoluzionario, ancora manca. Manca, in altre parole, una nuova coscienza comunicativa accompagnata da un adeguato strumento espressivo.

La costruzione della testualità leopardiana passa dunque attraverso il riconoscimento del non poter più utilizzare corpi antichi per un'anima moderna, per non incorrere nel pericolo di parere ridicoli o finti, come accade quando nelle traduzioni dai classici si attribuiscono loro sensibilità e linguaggio moderni: la traduzione diventa perciò inevitabilmente il banco di prova essenziale:

E molte forti a Pluto *alme* d'eroi Spinse anzi tempo, abbandonando i *corpi* Preda a sbrinarsi a' cani ed agli augelli. Foscolo. Molte anzi tempo all'Orco Generose travolse *alme* d'eroi, E di cani e d'augelli orrido pasto Lor *salme* abbandonò. Monti. E così gli altri. Ma Omero dice *le anime* (Ψυχάς) ed *essi* (...), cioè *gli eroi*, non *i loro corpi*. Differenza non piccola, e secondo non senza grande importanza a chi vuol conoscere veramente Omero, e i suoi tempi, e il loro modo di pensare. Questa infedeltà, non di stile e di voci solo, ma di sostanza e di senso, nata dall'applicare alle parole d'Omero le opinioni contemporanee a' traduttori; questa infedeltà, dico, commessa nel primo principio del poema, anche da' traduttori più fedeli, dotti ed accurati, e in un caso in cui le parole son chiare e note, mostra quanto sia ancora imperfetta l'esegesi omerica (e in generale degli antichi), e quanto spesso si debba trovare ingannato, quanto spesso insufficientemente informato, chi per conoscere Omero e gli antichi, e i loro tempi, costumi, opinioni, ec. si vale delle traduzioni sole, e fonda su di esse i suoi discorsi ec. come per lo più i più eruditi francesi di oggidì ec. ec. (Zib. 4305)

Walter Benjamin non a caso, discorrendo di traduzione, tocca il concetto di *forma*, intesa come testualità, con tutto il suo bagaglio di non detto, di lacunoso, di inesprimibile, oltre che di relativo ad una cultura specifica (ovvero: una stessa parola, in diverse lingue, porta con sé una coltre di non detto storico-culturale che fa riferimento ad un contesto e che non si trasmette automaticamente ad un altro contesto). Il *salto* da una lingua ad un'altra, per mezzo della traduzione, equivale – metaforicamente – ad una grande ellissi macrotestuale, dove si annidano una quantità di non detti: è proprio la gestione, se non vogliamo dire il controllo, di questi non detti che, in fondo, ha da sempre rappresentato il problema capitale delle teorie sulla traduzione. Ma è solo grazie ad essi che è possibile andare oltre i linguaggi e aspirare a cogliere l'essenza comunicativa di una lingua comune:

Il silenzio è un non parlare comune che prescinde dalle differenze linguistiche e che è attorniato dal linguaggio umano in quanto tale piuttosto che dalle lingue nelle loro specifiche differenze.¹⁵

Lo stile, la tecnica retorica, la dimensione espressiva del testo, sono tutt'uno con i contenuti, ed ecco che l'analisi stilistica diventa centrale e imprescindibile. In apertura dello *Zibaldone* Leopardi si sofferma sui diversi modi, a cui corrispondono diversi stili, in cui i poeti trattano l'oggetto della rappresentazione e incuriosiscono il lettore, invitandolo alla collaborazione testuale: ad esempio l'enumerazione analitica, che descrive l'oggetto in tutte le sue parti, e la pittura 'di scorcio', che conduce il lettore ad immaginare l'oggetto per induzione. In entrambi i casi *conditio sine qua non* dello stile riuscito è la dissimulazione, quella che, almeno in un certo senso, manca ad Ovidio, il poeta che Leopardi utilizza spesso come anti-modello, rispetto, per esempio, alla solidità stilistica ed espressiva di Dante:

S'è osservato che è proprietà degli antichi poeti ed artisti il lasciar molto alla fantasia e al cuore del lettore o spettatore. Questo però non si deve prendere per una proprietà isolata ma per un effetto sempliciss. e naturale e

¹⁵ PETRILLI, *Convenzionalità*, p. 420.

necessario della naturalezza con cui nel descrivere imitare ec. lasciano le minuzie e l'enumerazione delle parti tanto familiare ai moderni descrivendo solo il tutto con disinvoltura, e come chi narra non come chi vuole manifestamente dipingere muovere ec. Nella stessa maniera Ovidio il cui modo di dipingere è l'enumerare (come i moderni descrittivi sentimentali ec.) *non lascia quasi niente a fare al lettore*, laddove Dante che con due parole desta un'immagine lascia molto a fare alla fantasia, ma dico fare non già faticare, giacchè ella spontaneamente concepisce quell'immagine e aggiunge quello che manca ai tratti del poeta che son tali da richiamar quasi necessariamente l'idea del tutto. (Zib. 57)

Il limite ovidiano non è nella descrizione in sé, ma nell'assenza di dissimulazione,¹⁶ che sola può celare un fine più nobile. Dunque si può descrivere, anzi a volte è necessario farlo, ma purché lo si faccia in maniera dissimulata:

Il poeta deve mostrare di avere un fine più serio che quello di destar delle immagini e di far delle descrizioni. E quando pur questo sia il suo intento principale, ei deve cercarlo in modo come s'e' non se ne curasse, e far vista di non cercarlo, ma di mirare a cose più gravi [...]. Così fanno Omero e Virgilio e Dante, i quali pienissimi di vivissime immagini e descrizioni, non mostrano pur d'accorgersene, ma fanno vista di avere un fine molto più serio che stia loro unicamente a cuore [...]. Al contrario fa Ovidio, il quale *non dissimula*, non che nasconda; ma dimostra, e, per dir così, confessa quello che è; cioè a dir ch'ei non ha maggiore intento nè più grave, anzi a null'altro mira, che descrivere, ed eccitare e seminare immagini e pitturine, e figure, e rappresentare continuamente. (Zib. 3479-80)

Il contrario della dissimulazione è la confessione, cioè l'ammissione e la dimostrazione palese di ciò a cui si mira: il testo non è un *medium* ma principio e fine di se stesso. In ambito lirico si richiede che le immagini siano appena accennate, e le «idee intermedie» sopresse: è cioè necessaria la 'rapidità':

La rapidità e la concisione dello stile, piace perché presenta all'anima una folla d'idee simultanee, o così rapidamente succedentisi, che paiono simultanee, e fanno ondeggiar l'anima in una tale abbondanza di pensieri, o d'immagini e sensazioni spirituali, ch'ella o non è capace di abbracciarle tutte, e pienamente ciascuna, o non ha tempo di restare in ozio. la forza dello stile poetico, che in gran parte è tutt'uno colla rapidità, non è piacevole per altro che per questi effetti, e non consiste in altro. L'eccitamento d'idee silultanee, può derivare e da ciascuna parola isolata, o propria o metaforica, e dalla loro collocazione, e dal giro della frase, e dalla soppressione stessa di altre parole o frasi ec. (Zib. 2041-42)¹⁷

Nulla di simultaneo e di rapido si trova invece nello stile di Ovidio, mentre invece ne è ricco lo stile di Dante ma anche quello di Orazio che risulta un vero esempio di stile rapido ed energico, in cui il pensiero esprime tutta la sua forza costruttiva. Va comunque precisato che la rapidità non si applica in assoluto, e non è da confondere con la lacuna finalizzata alla sola copertura, ovvero a ragioni moralistiche che impediscono, anziché accendere, l'attività immaginativa. È questo il caso della dissimulazione virgiliana rispetto alla passione di Enea per Didone:

Virgilio, a riguardo d'Enea e della sua passione parla così coperto, anzi *dissimulato*, [...] anzi serba quasi un così alto silenzio, ch'e' non mostra essa passione se non indirettamente e per accidente, e in quanto ella si congettura e si lascia supporre per necessità da quel ch'ei narra di Didone, e sempre volgendosi alla sola Didone. [...] Tanto egli ebbe a schivo di far comparire nel suo Eroe un errore, una debolezza, laddove non v'è cosa più amabile che la debolezza nella forza, nè cosa meno amabile che un carattere e una persona senza debolezza veruna. (Zib. 3610)

Non si tratta solo di stile, o meglio si tratta di stile inteso come specchio della *compositio*, della struttura testuale, del suo formarsi come macchina significante. E non si tratta neppure solo di 'tacere' certe cose, disegnando una morfologia del silenzio che pure ha larga estensione e diffusione nei *Canti*.¹⁸ Come ho spiegato nel volume *Aspetti della mimesi nella modernità letteraria*,¹⁹ è proprio l'idea di mimesi che in Leopardi è del tutto nuova, in parte vicina a quella di certo

¹⁶ A parziale correzione e integrazione, ma anche chiarimento, di quanto affermato da Leopardi si veda URSINI, *Poetica della dissimulazione*.

¹⁷ Sull'importanza di questo passo zibaldoniano per il discorso stilistico sulla rapidità e sulla concisione cfr. GARDINI, *Lacuna*, p. 38 e CALVINO, *Lezioni americane*, pp. 49-50.

¹⁸ Cfr. PRETE, *Notturmo leopardiano*.

¹⁹ DEL GATTO, *Aspetti della mimesi*.

Romanticismo d'oltralpe e in parte dovuta alla profonda riflessione che il recanatese conduce sulle strategie analogiche del pensiero, in primis sulla similitudine e sulla metafora, che non sono trattate come strutture per chiarire ed arricchire un concetto attraverso un'evidenza figurativa: ma piuttosto come sistemi di dissimulazione, di distrazione, di velatura del messaggio di superficie. La metafora in particolare viene utilizzata per accentuare la posizione del soggetto sussidiario (ovvero il soggetto della metafora), il quale non si proietta su quello primario, né lo sostituisce, ma lo lascia intatto da un lato, mentre dall'altro lo rivela come copertura del senso, aprendo scenari alternativi in cui il lettore può perdersi o cercare di orientarsi a partire proprio dall'interazione con quella copertura. Se la similitudine simula, la metafora dissimula. La metafora, infatti, una volta inserita nel circuito comunicativo ed esposta alla ricezione del lettore, non si può dominare: le immagini diventano autonome, incontrollabili nella loro inesauribile forza evocativa. E ciò non comporta affatto una minaccia per la dignità stilistica e testuale; è semmai un modo per consentire al testo di sprigionare la sua carica comunicativa e di sfruttare appieno il suo ruolo mediatico. Il soggetto metaforico sussidiario (ovvero il *veicolo*) aiuta il lettore a 'saltare' in una dimensione spaziotemporale parallela e alternativa, che possiamo chiamare, in senso lato, onirica: dimensione in cui prende corpo una potente e dirompente metaforologia leopardiana (nel senso evocato da Blumenberg),²⁰ tutta giocata sull'idea dell'alternativa al pensiero logico unidirezionale e progressivo.

Questa modalità dissimulativa, basata sul salto immaginativo e sulla distrazione dal senso immediato, è palesemente adottata da Giovanni Pascoli: che nelle sue liriche si serve di numerose metafore tratte dai *Canti* (nell'ambito di quella che Pasquali ha definito «arte allusiva»), delle quali mantiene intatta, dissimulandola, la carica metaforica originaria che va ad interagire con quella del testo ricevente; ovvero le ospita all'interno del nuovo tessuto lirico mostrando di averne valutato ed accettato l'autonomia del *veicolo* rispetto al *tenore* (o *focus*). Si struttura e si attiva, in tal modo, quel livello di metaforicità «raccorciata»²¹ che orienta i testi pascoliani verso il simbolismo e al contempo conferisce ad essi un valore ermeneutico molto elevato per ciò che riguarda la riflessione sulla retorica leopardiana. La dissimulazione della metafora originaria, che potrà scoprirsi fondante, magari nascosta dietro una citazione apparentemente estemporanea,²² pare essere la cifra caratteristica dell'intertestualità leopardiana in Pascoli, in particolare nei *Canti di Castelvecchio*. Proprio in questa raccolta, infatti, direi che in diversi testi si radicalizza tale sistema, a cui lo stesso Pascoli allude quando, analizzando il *Canto notturno*, a proposito dell'immagine del vecchierello che percorre una specie di *via crucis* e che perciò rappresenterebbe un Cristo camuffato, mette a fuoco questa pratica compositiva, che è anche sua:

Il poeta *dissimula*, il poeta sdegna l'immagine vera, che certo gli s'era affacciata alla mente, ma è quella. Il Petrarca ha dato qualche colore e non altro: ché il fanciullo antico si è ridestato nel giovane trentenne e ha parlato col suo linguaggio d'allora. (*Il sabato*, pp. 41-42)

Il poeta «dissimula»: ovvero nasconde, camuffa, maschera, che è il solo modo per rendere universale, aperto ad una ideale lingua comune, il messaggio poetico. Solo tacendo è possibile, in epoca moderna, recuperare almeno un'ombra dell'universalità artistica originaria; quella di Omero, per intenderci.

Mi pare di estremo interesse il fatto che i due modi a cui fa riferimento Leopardi in *Zib. 57* sembrano corrispondere, con tutti i distinguo del caso, a quelli individuati da Auerbach come rappresentativi delle due radici della nostra cultura occidentale: i poemi omerici e la Bibbia:

²⁰ Cfr. BLUMENBERG, *Paradigmi*.

²¹ Così PAZZAGLIA, *Simbolismo*, p. 161.

²² Per cui MARTELLI (*Il mondo in briciole*, p. 182) ha scritto che la citazione leopardiana «volutamente scoperta, è dichiarazione di gara con quello che non si deve scambiare per un modello, essendo in effetti un termine di confronto».

Da una parte fenomeni a tutto tondo, ugualmente illuminati, delimitati nel tempo e nello spazio, collegati fra di loro senza lacune, in primo piano, pensieri e sentimenti espressi, avvenimenti che si compiono con agio e senza eccessiva tensione. Dall'altra parte, dei fenomeni viene manifestato solo quel tanto che importa ai fini dell'azione, il resto rimane nel buio; vengono accentuati soltanto i punti culminanti e decisivi dell'azione; le cose interposte non acquistano esistenza; luoghi e tempi sono indefiniti e bisognosi di chiarimento; i pensieri e i sentimenti restano inespressi, vengono suggeriti soltanto dal tacere e dal frammentario discorso; l'insieme, diretto con la massima e ininterrotta tensione a uno scopo, e perciò molto più unitario, rimane enigmatico e nello sfondo.²³

Nella Bibbia perfino Dio è sullo sfondo, di lui appare soltanto qualcosa, un accenno, un'allusione, un indizio, un avviso. E la forza degli eroi biblici deriva dalla propria storia (legata a Dio), mentre quella degli eroi omerici deriva da caratteristiche intrinseche o dal dio direttamente. Ecco che dunque l'interpretazione è possibile per la Bibbia, ma non per i poemi omerici, che non celano nulla al lettore. E poiché l'interpretazione è l'anima del lettore moderno, se ne deduce che i testi moderni sono più vicini al modello biblico che a quello omerico.

Di fronte al sistema specifico della propria epoca, il lettore deve interiorizzare il testo e farlo entrare in collisione con le proprie competenze scientifiche e la propria sensibilità attenta ai minimi dettagli della lingua e del contenuto; l'attenzione quasi ossessiva al dettaglio coincide in ultima analisi con una sorta di smembramento, o di scardinamento, del testo. Questa operazione è necessaria per porre in risalto – sostiene Auerbach – gli elementi differenziali, gli scarti dalla norma entro una prospettiva ben più ampia di quella del singolo oggetto letterario. Soltanto così si coglie la componente mimetica, che è poi quella vitale, dell'organismo testuale, in grado di parlare un linguaggio universale:

L'universale che a me sembra rappresentabile è la concezione di un corso storico: qualche cosa come un dramma, che non contiene neppure esso alcuna teoria, bensì una concezione paradigmatica del destino umano. [...] Ciò facendo si può aspirare al massimo a penetrare i molteplici rapporti di un accadere dal quale noi deriviamo e al quale noi partecipiamo; a determinare il luogo al quale siamo arrivati e magari anche a intravedere le possibilità immediate che ci attendono; ma in ogni caso a partecipare più intimamente a noi stessi, e ad attualizzare la coscienza: 'noi qui e ora', con tutta la ricchezza e le limitazioni che ciò comporta.²⁴

La mimesi a cui si riferisce Auerbach fa dunque leva sulla forza paradigmatica della rappresentazione singola, della singola scena: con tutte le implicazioni che questo comporta in relazione alle categorie di spazio e di tempo, al loro utilizzo nell'opera letteraria in senso proprio teatrale. Si ricordino le osservazioni critiche su Omero:

Il rimprovero, spesso rivolto ad Omero, d'essere bugiardo, è un rimprovero insulso; egli non ha alcun bisogno di farsi forte della verità storica della sua narrazione; la sua realtà è forte a sufficienza: ci avvince, ci chiude nella sua rete, e gli basta. In questo mondo 'reale', per se stesso esistente, entro il quale siamo stati attirati, non c'è nessun altro contenuto, i poemi omerici non tengono nulla celato, in essi non esiste nessuna dottrina né un secondo senso segreto.²⁵

La realtà non è data una volta per tutte: la realtà si costruisce; e ci sono molti modi per costruirla. Uno di questi è la dissimulazione, metodo tra i più efficaci, ma innegabilmente rischioso. Lasciare all'immaginazione del ricevente il compito di completare il quadro rappresentativo sulla base degli indizi disseminati, è il modo migliore per rendere vivo quel quadro: il ricevente lo animerà con la sua forza mimetica, e lo renderà parlante; il rischio è però l'equivoco, il fraintendimento, il sospetto. Dire tutto, spiegando il senso dell'opera e guidando il destinatario alla decodifica del messaggio conducendolo per mano alla scoperta di ogni dettaglio compositivo, significa mettersi al riparo dal rischio suddetto, ma anche incorrere nel pericolo di produrre una realtà statica, inanimata.

²³ AUERBACH, *Mimesis*, p. 13.

²⁴ AUERBACH, *Scopo e metodo*, p. 15.

²⁵ AUERBACH, *Mimesis*, p. 15.

Se il testo moderno insegue una mimesi di tipo drammatico, ovvero uno spazio testuale in cui si verifichi una proficua interazione tra le varie funzioni narratologiche (lettoriale, autoriale, narrativa) e tra i vari livelli di una stessa funzione, è altrettanto vero che il teatro ha da sempre trafficato in modo più redditizio con questo tipo di estetica, e con la dissimulazione in particolare. La necessità di interagire con lo spettatore, col suo mondo di valori e di riferimenti culturali, con la sua sfera emotiva e sentimentale, è da sempre componente strutturante del testo drammatico: anche in presenza di quarta parete ben salda, il teatro classico proietta lo spettatore in scena tramite il coro.

Non è un caso che per Leopardi il classico ‘moderno’ preveda la recitazione, come ammette nella prefazione alla *Traduzione del Libro secondo della Eneide*:

Perciocché letta la Eneide (sì come sempre soglio, letta qual cosa è, o mi pare veramente bella), io andava del continuo spasimando, e cercando maniera di far mie, ove si potesse in alcuna guisa, quelle divine bellezze; né mai ebbi pace infinché non ebbi patteggiato con me medesimo, e non mi fui avventato al secondo Libro del sommo poema, il quale più degli altri mi avea tocco, sì che in leggerlo, senza avvedermene, lo recitava, cangiando tuono quando si convenia, e infocandomi e forse talvolta mandando fuori alcuna lagrima. (*PeP*, p. 234a)

Il che significa che il testo letterario presume un livello consistente di teatralità, di sovrapposizione continua tra lettore ed autore, in una sorta di traduzione *in fieri* da un sistema linguistico (che è anche sistema di pensiero) ad un altro. Se tradurre significa accedere ad un diverso sistema di pensiero, vuol dire anche entrare in sintonia con una diversa struttura mediatica, capirne le regole ed ‘imitare’ l’effetto del prodotto di quelle regole pur restando all’interno del proprio *medium*, secondo quello che Benjamin definirà «un rapporto di vita».²⁶

L’opera d’arte è intesa come espressione dell’ambiguità linguistica e comunicativa: concezione comune, appunto, ai differenti ambiti scientifici. Da Saussure a Benjamin corre un *fil rouge* che dalle premesse romantiche (del migliore Romanticismo d’oltralpe, ovvero Schlegel e Novalis in primis) si dipana in direzione della messa a punto di teorie che riguardano proprio le modalità di comunicazione, non solo letterarie, nel quadro di una lingua intesa come macchina complessa e spesso sfuggente, ma comunque considerata in quanto universo significante autonomo e autosufficiente, come massima espressione dell’essere umano in quanto essere comunicante. Interessante notare come anche Luigi Pirandello, in sorprendente sintonia con Benjamin, analizzi l’articolazione e l’eterogeneità della produzione linguistica a partire dall’esperienza mediatica per eccellenza, ovvero la traduzione, intesa in senso proprio come traduzione da una lingua all’altra ma anche in senso metaforico, come traduzione da un sistema ad un altro, da un linguaggio all’altro, da una forma estetica all’altra:

l’arte libera le cose, gli uomini e le loro azioni di queste contingenze senza valore, di questi particolari comuni, di questi volgari ostacoli o minute miserie; in un certo senso li astraie; cioè, rigetta, senza neppur badarvi, tutto ciò che contraria la concezione dell’artista e aggrappa invece tutto ciò che, in accordo con essa, le dà più forza e più ricchezza. Crea così un’opera che non è, come la natura, senz’ordine (almeno apparente) ed irta di contraddizioni, ma quasi un piccolo mondo in cui tutti gli elementi si tengono a vicenda e a vicenda cooperano. In questo senso l’artista idealizza, semplifica e concentra. [...] I particolari inutili spariscono, tutto ciò che è imposto dalla logica vivente del carattere è riunito, concentrato nell’unità d’un essere meno reale e tuttavia più vero. (*III*. 217)

Qui Pirandello mette a fuoco il proprio concetto di mimesi, che in sostanza coincide con la rappresentazione di alcune cose e l’omissione di moltissime altre. Tutto il suo discorso si muove in direzione del riconoscimento di una mimesi non naturalistica, non volta alla riproduzione oggettiva del reale, ma piuttosto legata alla testualità, intesa come atto comunicativo in accezione jakobsoniana. Il testo è un organismo autonomo, una macchina semovente il cui legame con la realtà è mediato attraverso una serie di filtri e di specchi (anche deformanti) nel cui gioco di immagini bisogna immergersi e perdersi, in un processo riflessivo di tipo narcisistico. La

²⁶ BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, p. 41 («Come le manifestazioni vitali sono intimamente connesse col vivente senza significare qualcosa per lui, così la traduzione procede dall’originale, anche se non dalla sua vita quanto piuttosto dalla sua sopravvivenza»).

conseguenza di questo genere di approccio filosofico è, inevitabilmente, un rafforzamento decisivo della funzione ricettiva del lettore, il quale deve decifrare, decrittare, associare, i dati a disposizione, consapevole del fatto che il non detto è importante tanto quanto il detto. Prendo in prestito le parole di Nicola Gardini, che mi paiono aderire perfettamente al caso pirandelliano: «Nel testo-realtà pezzi di *rovine* (parola proustiana), ovvero impressioni e pensieri scollegati, si ricompongono in totalità, in un ordine di corrispondenze e somiglianze che nessuno, nemmeno lo scrittore, avrebbe potuto riconoscere prima della scrittura. Quella totalità infatti non esiste fuori, non è ritrovabile in alcuno spazio preesistente».²⁷

Il teatro dunque: il regno mimetico dell'estetica della simulazione, in cui ogni gesto, ogni dialogo, ogni voce, producono senso, assecondando e anche travalicando le intenzioni autoriali. Più l'autore è consapevole della forza mimetica del non detto e più i livelli comunicativi si moltiplicano, portando lo spettatore dentro un gioco di dissimulazioni complesse e stratificate. Quelle stesse su cui Pirandello strutturerà consapevolmente i suoi testi. Ma adottando tale prospettiva e facendo un passo indietro rispetto alle codificazioni otto-novecentesche, non però rispetto al trattato di Accetto, potremmo scoprire che la riforma goldoniana della commedia si basa, più che sull'adozione di nuove tecniche e pratiche teatrali (peraltro in gran parte già sperimentate da altri autori a lui prossimi e coevi), sulla sapiente dissimulazione, in parte consapevole e in parte no, di tutto ciò che non era possibile dichiarare apertamente, ma anche di tutto ciò che non era pienamente manifesto allo stesso drammaturgo.

Certo, il testo goldoniano, letto oggi, può apparire a tratti superfluo, o addirittura puerile, con dialoghi frizzanti e vivaci che si alternano a scene prevedibili e scontate: consideriamo il caso di certi monologhi di collegamento (con valore di commento o di presupposto enunciativo),²⁸ che per noi lettori o spettatori di oggi risultano ridondanti, ma attraverso i quali Goldoni intende educare il pubblico ad una certa lettura interiorizzata e motivata psicologicamente dei suoi personaggi, lettura per quei tempi niente affatto scontata. La nuova organizzazione spaziotemporale delle scene, improntate ad una razionalità fino ad allora inedita, che si esplica prima di tutto in una sintassi drammatica elastica e misurata in fatto di unità pseudo-aristoteliche, nasconde una sostanziale novità per quanto concerne il messaggio sociale, e politico in senso lato: il realismo degli ambienti e dei personaggi, il che significa una progressiva e inesorabile conquista di complessità e di sfumature nel dialogo metadrammatico con lo spettatore.

Facciamo l'esempio del monologo di *Mirandolina* a conclusione del primo atto :

MIRANDOLINA (*sola*). Con tutte le sue ricchezze, con tutti li suoi regali, non arriverà mai ad innamorarmi; e molto meno lo farà il Marchese colla sua ridicola protezione. Se dovessi attaccarmi ad uno di questi due, certamente lo farei con quello che spende più. Ma non mi preme né dell'uno, né dell'altro. Sono in impegno d'innamorar il Cavaliere di Ripafratta, e non darei un tal piacere per un gioiello il doppio più grande di questo. Mi proverò; non so se avrò l'abilità che hanno quelle due brave comiche, ma mi proverò. Il Conte ed il Marchese, frattanto che con quelle si vanno trattenendo, mi lasceranno in pace; e potrò a mio bell'agio trattar col Cavaliere. Possibile ch'ei non ceda? Chi è quello che possa resistere ad una donna, quando le dà tempo di poter far uso dell'arte sua? Chi fugge non può temer d'esser vinto, ma chi si ferma, chi ascolta, e se ne compiace, deve o presto o tardi a suo dispetto cadere. (*Parte.*) (*La locandiera*, I 23)

Appare evidente in questo, e in altri casi, come la funzione del monologo sia sintatticamente irrilevante in rapporto allo svolgimento temporale delle azioni, poiché esso assume un valore di didascalia implicita, fornendo indicazioni (sullo stato d'animo e sulle intenzioni del personaggio) che gli spettatori dovrebbero essere in grado di ricavare direttamente dalle azioni e dai dialoghi. Nel caso specifico, tutto l'agire di *Mirandolina* – compresa la fantastica scena delle due attrici, di grande impatto estetico e progettuale, quasi un manifesto della riforma –, oltre a fornire dati impliciti

²⁷ GARDINI, *Lacuna*, p. 31.

²⁸ Sulle tipologie e sulle funzioni del monologo nella sintassi drammatica cfr. DEL GATTO et al., *L'annodamento degl'intrighi*, pp. 274-277.

sufficienti a spiegare quanto esplicitato nel monologo, suggerisce una complessità del personaggio decisamente maggiore di quella che Mirandolina dimostra nell'analisi di se stessa.

Eppure l'esplicitazione era resa a quel tempo necessaria dalla pigrizia tanto degli attori, spesso schiavi dei propri ruoli e delle proprie espressioni fisse e dunque portati ad assumerle meccanicamente, quanto degli spettatori poco abituati a colmare mentalmente pause e silenzi sulla scena.²⁹ Tanto che, nel suo allestimento della *Trilogia della villeggiatura* (che aprì la stagione 1954-55 del *Piccolo*), Giorgio Strehler – al fine di rappresentare in un'unica serata le tre commedie come se si trattasse di una sola – decise di tagliare proprio questo genere di monologhi e di 'a parte', «considerando la fluttuazione della drammaturgia da Goldoni ad oggi».³⁰ Proprio in virtù della decisione, del tutto legittima, di rappresentare le tre commedie in una, il regista dovette compiere uno studio sulla sintassi spaziotemporale dei testi estremamente accurata, che lo portò a concludere che «la *Trilogia* rappresenta un punto molto alto nella drammaturgia goldoniana borghese»,³¹ ma soprattutto dovette operare un'attualizzazione delle forme mimetiche e delle scelte sintattiche che lo fece molto riflettere sul concetto di realismo goldoniano:

Goldoni nella sua ambientazione temporale, nelle sue possibilità stilistiche e teatrali, ha scritto la *Trilogia* con un'intuizione, con un intendimento assolutamente realistici. [...] Cosa significa trasporre questa commedia in un tempo recente? Significa cercare di interpretare questa storia, questo testo, attraverso la nostra storia e la nostra concezione della vita, per ritrovarne la realtà.³²

Dunque valorizzare il realismo della scrittura goldoniana equivale, per il regista triestino, a recuperare un livello nascosto del testo: i messaggi dissimulati da Goldoni e riscattati da Strehler sono necessari allo spettatore moderno proprio per mantenere intatto il realismo dell'opera e della ricezione, tanto quanto lo era, nei confronti degli spettatori settecenteschi, l'atteggiamento didascalico e pedagogico, a tratti moralistico,³³ da parte di Goldoni. Ovvero, quest'ultimo aveva bisogno di esplicitare certe attitudini dei personaggi per indirizzare il destinatario alla corretta decodifica del messaggio, che conteneva, dissimulandola, la portata rivoluzionaria consistente nella proposta di un teatro pensante e pensato; laddove lo spettatore moderno, per il quale quel livello metadrammatico non è più nascosto ma anzi scontato, necessita di un altro tipo di dissimulazione, quella appunto che riguarda la mimesi interiore dei personaggi, il loro agire nel contesto storico e sociale, la loro complessità individuale che si riverbera in quella linguistica.

In questo senso il filo rosso teso verso il teatro novecentesco si sviluppa proprio a partire da questo presupposto: tanto che la storia del teatro potrebbe definirsi anche una storia della dissimulazione. Alla luce di ciò, il presente volume si chiude con una riflessione sul rapporto testo / lettore nel teatro di Eduardo De Filippo, per il quale il silenzio, nel senso della pausa verbale, è davvero parte della strategia compositiva e comunicativa, come nella scena finale di *Napoli milionaria!*³⁴ Anche il magistero e la mediazione pirandelliani sono da intendere, e da analizzare, nel senso di una stratificazione di livelli enunciativi attraverso una particolare gestualità e una serie di segni non verbali – ad esempio il riso e, appunto, i silenzi – che dissimulano altrettanti non detti. Non detti che progressivamente confluiscono per Eduardo nei non dicibili, come gli stati di

²⁹ Cfr. in proposito le opportune osservazioni di LUNARI, *Introduzione*, pp. 34-35.

³⁰ STREHLER, *La Trilogia*, p. 346.

³¹ STREHLER, *Intorno a Goldoni*, p. 144 (da un colloquio avuto con Arturo Lazzari nella stagione 1974-75).

³² *Ivi*, p. 145.

³³ Si pensi alla giustificazione morale offerta nella premessa alla stessa *Locandiera*, in cui esprime al pubblico la volontà di mostrare un carattere negativo, quello appunto della locandiera lusinghiera e pericolosa, che serve di monito ai 'poveri uomini' come il Cavaliere, facendo anche riferimento a presunte vicende autobiografiche. Inevitabile, per noi, leggere in funzione ironica l'argomentazione, ma non lo era per i lettori settecenteschi.

³⁴ Cfr. PETRILLI, *Convenzionalità*, in cui si spiega che «I segni del silenzio sono anch'essi dipendenti dal verbale, dalla lingua. Infatti essi sono significativi come spazio delimitato dal parlare. Si potrebbe dire dei segni del silenzio ciò che Roland Barthes (1964) dice in generale dei segni sociali nonverbali: e cioè che essi, come quelli, sono segni parassitari nei confronti del linguaggio verbale. I segni del silenzio sono situati nel parlare come isole in cui il parlare è sospeso ma che sono contornate dal parlare, e sono significative per questo» (p. 420).

alienazione e di follia, che perdono vieppiù le sfumature ironiche e grottesche a vantaggio di un amaro e pensoso umorismo (o potremmo anche dire realismo), che allude, a volte provocatoriamente, al mondo interiore del lettore / spettatore con moniti di cui vengono verbalizzati sprazzi enigmatici e allucinatori: «ci sembrerà un secolo, ma poi ci accorgeremo che il giuoco è durato un attimo! [...] Queste immagini devono sparire».

Alcuni capitoli del volume sono articolati sulla base di studi, già redatti con occhio attento alla questione del non detto e della dissimulazione, apparsi in altra sede nel corso degli ultimi sette anni, e qui rielaborati e integrati. Li elenco di seguito:

Cap. I: *La società stretta di Leopardi: luci e ombre della metropoli*, in *Metropoli. Estetica, Arte, Letteratura*, a cura di Antonella Del Gatto e Ugo di Toro, Verona, Ombre corte, 2016, pp. 54-66.

Cap. III: *Una lunga lirica*: la Divina commedia di Giacomo Leopardi, in *Il Dante dei moderni. La Commedia dall'Ottocento a oggi. Saggi critici*, a cura di Joanna Szymanowska e Izabela Napiòrkowska, Firenze, LoGisma, 2017, pp. 59-69.

Cap. IV: *Decostruzione metaforica e pensiero associativo: Leopardi nei "Canti di Castelvecchio" di Giovanni Pascoli*, in *Leopardi e la cultura del Novecento. Modi e forme di una presenza. Atti del XIV Convegno Internazionale di studi leopardiani*, a cura di M. Valeria Dominioni e Luca Chiurchiù, Firenze, Olschki, 2019, pp. 163-180.

Cap. V: *Linguaggio e ricezione in Pirandello: da Benjamin a Jakobson*, in *Pirandello tra presenza e assenza. Per la mappatura internazionale di un fenomeno culturale*, a cura di P. Casella e T. Klinkert, Oxford, Peter Lang, 2020, pp. 11-26.

Cap. VII: *Realismo e mimesi spaziale in commedia: da Carlo Goldoni a Eduardo De Filippo*, "Rassegna Europea di Letteratura italiana", 45-46 (2015), pp. 133-150.

CAPITOLO PRIMO

IL MASCHERAMENTO NELLA «SOCIETÀ STRETTA» DI LEOPARDI

Le considerazioni sociologiche e antropologiche di Giacomo Leopardi sul concetto di civiltà vanno di pari passo con le grandi questioni filosofiche che nutrono lo *Zibaldone* all'insegna di una serie di rapporti oppositivi di tipo dialettico: ragione / immaginazione, antico / moderno, poesia / filosofia, vero / falso. Alle pagine 162-163 dello *Zibaldone*, in data 10 luglio 1820, si legge:

La civiltà moderna ci ha portati al lato opposto dell'antica, e non si può comprendere come due cose opposte debbano esser tutt'uno, vale a dire civiltà tutte e due. Non si tratta di piccole differenze, si tratta di difficoltà sostanziali: o gli antichi non erano civili, o noi non lo siamo.

Qui Leopardi non formula semplicemente una negazione della civiltà moderna, ma, fuor di retorica, pone un quesito a cui dare una risposta: si può chiamare civiltà l'attuale? La risposta la dà sei anni dopo, quando ammette che «queste due civiltà sono e debbono essere considerate come due civiltà diverse, o vogliamo dire due diverse e distinte specie di civiltà, ambedue realmente complete in se stesse» (*Zib.* 4171): entrambe civiltà, sebbene in modi e forme differenti. Tutta la riflessione leopardiana sulla civiltà moderna e sulla società di massa (e dunque sulla società metropolitana) è un difficile esercizio acrobatico per restare in equilibrio sul filo teso tra negazione e rifiuto dei principi della modernità e accettazione (non passiva) di quei principi come unici possibili cardini dell'esistenza dopo il tramonto degli ideali classici. Lo sforzo di Leopardi per capire le dinamiche interne ai processi mediatici che conducono ad una socialità complessa che si fonda su compromessi aleatori e discutibili tra ragione e immaginazione, ha qualcosa di eroico: è un'analisi che investe tutti i campi del sapere, da quello filosofico / scientifico a quello linguistico e letterario, nella convinzione che non si può esaminare un organismo moderno con sistemi (e con un linguaggio) antichi, e che è necessaria una strumentazione retorica affatto nuova per affrontare un mondo che non rientra più nei canoni dell'estetica classica.

La società moderna, dominata dal falso e dall'esteriorità (la moda è il suo nume tutelare), è pur sempre capace di partorire nuove illusioni, immaginazioni, sentimenti, nati appunto dalla falsità, dall'artificio, e non dalla natura. Questo ragionamento – che è una conquista progressiva da parte di un autore che nel corso degli anni si mostra sempre meno schiavo dei pregiudizi classicistici e che va di pari passo con l'evoluzione della riflessione sullo stile letterario dei moderni rispetto a quello degli antichi – è chiaramente espresso nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani*. Esso nasce in realtà da una sorta di rivoluzione che si può definire (in senso lato) linguistica, che Leopardi attua relativamente al modo di relazionarsi col mondo e con la storia, da una sorta di azzeramento dell'apparato retorico relativo tanto alla tradizione classica (non solo letteraria) quanto alla Rivoluzione francese, che costituisce indubbiamente una frattura potente nella storia della cultura occidentale. Essa ha sovvertito un ordine che sembrava eterno e la società nata da questo sovvertimento è presieduta dall'opinione pubblica: lascito fondamentale della Rivoluzione alle società europee e principio di perpetuo mutamento. Leopardi è perfettamente consapevole che si sta avviando una rifondazione della società su basi nuove: in seguito alla dissoluzione dei principi morali, la ragione mette a punto strumenti inediti per interpretare il mondo e trovare nel presente un equilibrio basato per forza di cose su un tipo nuovo di morale. Nella società moderna, i paesi più avanzati e in particolare la Francia

hanno un principio conservatore della morale e quindi della società che benché paia minimo, e quasi vile rispetto ai grandi principii morali e d'illusione che si sono perduti, pure è di un grandissimo effetto. Questo principio è la società stessa. (*DiCI* 50)

Si è dunque trovato un surrogato interessante dell'etica antica perduta per sempre: ovvero si è sviluppata un'intensa vita associata, definita da Leopardi «società stretta». Essa è un genere particolare di società, che non sostituisce ma affianca la «società generalmente presa».³⁵ È proprio l'esistenza o meno di questo doppio a decidere della modernità di una società; e la Francia, che già nel '21 era definita come «la nazione più socievole di tutte, la sede della società», non può che essere «il termometro di tutto ciò ch'è moderno» (*Zib.* 1999-2000). Eppure questa società stretta, che nel *Discorso* del '24 appare essere l'unico rimedio all'estinzione delle grandi illusioni mitologiche dell'antichità, in alcune pregresse note dello *Zibaldone* viene considerata come una vera e propria contraddizione: «Il dir società stretta, massime umana, è contraddizione, non solo rispetto alla natura ec. ma assolutamente, rispetto a se stessa, ne' termini, e rispetto alla nozione di queste parole» (*Zib.* 3788). Ciò perché il conflitto d'interessi e di desideri che si genera in una società stretta accresce l'odio dell'uomo verso i suoi simili; ragion per cui la natura aveva destinato l'uomo a «niuna società, o scarsa o larga» (*Zib.* 3785).

Nel *Discorso*, per una maggiore propensione a capire la specifica natura dell'epoca moderna e per un acuitizzato interesse nei confronti dell'aspetto sociologico e comunicativo dell'esistenza, scopriamo un'articolazione più complessa delle idee, di cui è prova proprio la riformulazione del concetto di «società stretta»: non più un equivalente della società moderna, bensì una stretta, regolata, uniforme ed evoluta vita di relazione, che si verifica solo in alcuni paesi e che costituisce l'unica controtendenza aggregante alla dispersione provocata dalla strage delle illusioni. Vale la pena notare che dopo il 1824, a parte un pensiero del 18 aprile 1825, non si trovano più nello *Zibaldone* appunti sulla società stretta, come se quella riflessione fosse stata insieme trasfusa nel *Discorso* ma anche annullata dal livello della riflessione in esso raggiunto.

In Francia, dunque, vi è questo tipo particolare di società che «consiste in un commercio più intimo degli individui fra loro che dispensati dalla loro condizione dal provvedere coll'opera meccanica delle proprie mani alla loro e all'altrui sussistenza e forniti del necessario alla vita col mezzo delle fatiche altrui» (*DiCI* 51), si preoccupano di trovare occupazioni che riempiano la loro esistenza e facciano da contraltare alla noia sempre in agguato. La molla che genera e sostiene l'attività di questa società stretta è l'amor proprio. Ma l'amore di sé è comune a tutti gli uomini; quello che distingue l'amor proprio nella società stretta è che esso viene indirizzato non verso l'interno, diventando egoismo, ma verso l'esterno, diventando ambizione e in tal modo diventa collante della società. Proprio questa ambizione produce un altro sentimento tutto moderno: l'onore, che spinge gli uomini a cercare la stima degli altri, per essere stimati a loro volta. Si tratta evidentemente di un sentimento ispirato da una ragione fredda e geometrica, tipica della modernità, e dipende dall'opinione pubblica, senza la quale non esiste società stretta: il senso dell'onore, sebbene riposto tutto nell'opinione, induce a fare il bene per meritare il plauso e a fuggire il male per non incorrere nel disonore. La cura e la gelosia che l'individuo pone nel conservare il proprio onore è dunque il principale fondamento della moralità.

Nella società francese, culla della filosofia illuministica, è comunque presente un'etica pubblica, che, anche se ridotta a *bon ton*, fa sì che le regole di convivenza siano rispettate, in quanto l'uomo è un animale imitativo e dipende dall'esempio altrui, cosicché:

non è, non solo stimato, ma neppure tollerato, chi non si conforma alla maniera comune di trattare, e chi non ha il tuono degli altri, perché questa maniera esiste, e il tuono è determinato, più o meno strettamente, e non è lecito uscirne senza esser messo, nella società ec., fuor della legge, e considerato come da men degli altri, perché dagli altri diverso, diverso dai più. (*Zib.* 3546-47)

³⁵ Con «società generalmente presa» Leopardi intende «il convitto degli uomini per provvedere scambievolmente ai propri bisogni, e difendersi da' comuni danni e pericoli» (*DiCI* 51).

Si tratta evidentemente di dissimulazione consapevole e continua, di superficiale «machiavellismo di società» (*Zib.* 4440) che acquista però nel *Discorso* un connotato positivo: ciò che si dissimula è la consapevolezza della vanità e addirittura della nullità dell'esistenza. Il *bon ton*, d'altronde, cos'è se non apparenza? Così la società stretta poggia proprio sul fascino irresistibile che la luce falsa dell'apparenza possiede nei confronti degli individui che ne fanno parte:

La perpetua e piena e continua dissimulazione della vanità delle cose, dissimulazione che tutti fanno verso ciascuno nelle parole e nei fatti in una società stretta e che ciascuno è obbligato nello stesso modo a fare continuamente con tutti gli altri, inganna in qualche guisa il pensiero, e mantiene come che sia e per quanto è possibile l'illusione dell'esistenza. (*DiCI* 60)

Pertanto la società stretta in Francia, oltre ad essere l'unica garanzia di moralità che ci possa essere in epoca moderna, ha anche il merito di nascondere «la cognizione del vero», cosicché ciascuno non possa esimersi dal «fare una tal quale stima della vita e delle cose umane, e di contarle per un qualche che» (*DiCI* 60). In tal modo questo tipo di società diventa una sorta di protezione che si frappone fra gli individui e la verità, impedendo una visione onnicomprensiva della realtà, e assumendo una consistenza che si può definire 'immaginativa', al pari della siepe dell'*Infinito*.

Il *Discorso* si conclude con alcune significative pagine di riflessione sulla differenza tra città grande e città piccola: Leopardi ritiene che nelle metropoli vi siano «migliori e men cattivi costumi» rispetto alle piccole città:³⁶

La ragione si è che in quelle v'ha un poco più di società, quindi un poco più di cura dell'opinione pubblica, e un poco più di esistenza reale di questa opinione, quindi un poco più di studio e di spirito di onore, e gelosia della propria fama, un poco più di necessità e di cura di esser conforme agli altri, un poco più di costume, e quindi di buono o men cattivo costume. (*DiCI* 77)

Il concetto leopardiano di metropoli tende dunque a coincidere con quello di società stretta, e Parigi ne è l'esempio per eccellenza. Nella capitale del *bon ton* le relazioni sociali sono frivole, ma non per questo disorganizzate e poco vincolanti. Nella *Corinne* di Madame de Staël, si legge una descrizione di Parigi che è in perfetta consonanza con la visione leopardiana:

Tutto a Parigi era perfettamente congegnato per quel che riguarda la felicità esteriore. Non vi era nessun imbarazzo nei particolari della vita; dell'egoismo in fondo, ma non mai delle forme; un movimento, un interessamento che occupava ognuna delle vostre giornate, senza lasciarvi troppo frutto, ma anche senza che ne sentiste il peso; una prontezza di percezione che permetteva di indicare e di comprendere con una parola quello che altrove avrebbe voluto un lungo discorso; uno spirito d'imitazione che potrebbe essere incompatibile con la vera indipendenza, ma che induce nella conversazione quella sorta di buon accordo e di compiacenza che non si trova in nessun altro luogo; insomma una maniera facile di condurre la vita, di variarla, di sottrarla alla riflessione, senza togliere l'incanto dello spirito. A tutti questi mezzi di stordimento bisogna aggiungere gli spettacoli, gli stranieri, le notizie: e voi avete allora un'idea della città più socievole che sia al mondo. (*Corinne* 302-303)

La socievolezza è messa in relazione di proporzionalità con la quantità dei «mezzi di stordimento», atti a «sottrarre la vita alla riflessione», e dunque – dirà Leopardi – alla noia. Per combattere la quale il Genio, nell'operetta che lo vede interlocutore di un malinconico Torquato Tasso prigioniero del suo 'male di vivere' prima che dei suoi carcerieri, propone tre armi solo all'apparenza paradossali: il sonno, l'oppio e il dolore.³⁷ Accanto a due rimedi naturali riceve la definitiva convalida un rimedio artificiale, che parrebbe anche il preferito dal protagonista, se la fine dell'operetta ci rivela il Genio come il parto di un'immaginazione accesa da «qualche liquore generoso». La conversazione in Francia funziona un po' come una droga, in quanto allontana il pericolo dell'isolamento e della noia, e produce dipendenza: essa è favorita dal clima intermedio, non troppo mite come quello italiano (o spagnolo), che invoglia piuttosto alle passeggiate e al

³⁶ Qui si profila una difesa argomentata delle relazioni sociali nella città grande, laddove di solito Leopardi mostra repulsione e scherno nei confronti della vita nelle metropoli, soprattutto durante e dopo l'esperienza negativa del primo soggiorno romano. Leopardi mostra di apprezzare la grande città solo in rari casi, ad esempio per l'anonimato che essa consente e per la possibilità di partecipare il «vizio dell'absence» (cfr. IENGO, *La grande città dei letterati*, pp. 171-186.

³⁷ LEOPARDI, *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, in *OM*, p. 265.

divertimento, e nemmeno troppo freddo come quello della Germania e dell'Inghilterra, che scoraggia il contatto con la natura. I francesi, al contrario degli Italiani,

ridono piuttosto delle cose che degli uomini, piuttosto degli assenti che dei presenti, perché una società stretta non può durare tra uomini continuamente occupati a deridersi in faccia gli uni e gli altri, e darsi continui segni di scambievole disprezzo. (*DiCI* 66)

L'elemento della conversazione francese si rintraccia anche in una lettera del 1766 di Alessandro Verri, che da Parigi scrive al fratello Pietro:

I Francesi sono chiacchieroni terribili. Vogliono parlare di tutto, filosofare di tutto e portano nella conversazione la declamazione teatrale. Disprezzano la ragione, mentre che sembra che ne vadino in traccia. Basta che non manchino le parole alla conversazione, il che non succede mai, non importa come si parli.³⁸

Così anche Jean Jacques Rousseau aveva scritto:

On y parle de tout pour que chacun ait quelque chose à dire; on n'approfondit point les questions, de peur d'ennuyer, on les propose comme en passant, on les traite avec rapidité, la précision mène à l'élégance; chacun dit son avis et l'appuye en peu de mots; nul n'attaque avec chaleur celui d'autrui, nul ne défend opiniâtement le sien; on discute pour s'éclaircir, on s'arrête avant la dispute; chacun s'istruit, chacun s'amuse, tous s'en vont contents. (*NH* 207, lettera XIV)

Il chiacchiericcio incessante e quasi terapeutico diventa una sorta di basso continuo, che accompagna l'esistenza nelle sue manifestazioni esteriori. La percezione acustica indistinta, confusa, distraente, ma anche ipnotica (come il sottofondo delle radio e delle televisioni oggi onnipresenti nei ristoranti e nei locali pubblici in genere), si associa ad una pratica visiva vivace, incisiva, dettagliata, abituata a spaziare ma anche ad accontentarsi di volta in volta della scena presente, purché essa lasci subito il posto ad un'altra ugualmente attraente. Sul Rousseau di queste pagine sono evidenti gli influssi di Montesquieu, il quale, soprattutto nelle *Lettres persanes*, presenta un quadro di Parigi quale regno della più superficiale apparenza, fatta di maschere anziché di visi, e di abiti anziché di uomini, come aveva detto Pascal.³⁹ Si tratta di quella stessa dissimulazione a cui fa riferimento Leopardi più volte nello *Zibaldone*, ma che nel *Discorso* acquista un connotato sostanzialmente positivo, ovvero positivo fuor di retorica: dopo la vittoria della ragione e dopo la definitiva sconfitta delle illusioni, è indiscutibile che la superficialità e il continuo mascheramento degli individui che si confondono nella moltitudine delle grandi città siano le uniche armi valide contro la noia e la coscienza del nulla universale, e per conseguenza contro l'isolamento e l'asocialità. Altra questione è l'analisi psicologica di quegli individui, che appaiono più interessanti e significativi quando inseriti in una città piccola, come spiegato ad esempio sempre nello *Zibaldone* in data 30 aprile 1822:

Essendo vissuto lunghissimo tempo in città piccola, e fra gente lontanissima da quel che si chiama buon tuono, e spirito di mondo, quantunque io non abbia più che tanta pratica della cosiddetta buona società, mi par nondimeno di avere in mano bastanti comparazioni per potere affermare che ne' paesi piccoli, e fra gli uomini e le società di piccolo spirito, si apprende assai più della natura umana, e sì del carattere generale, sì de' caratteri accidentali degli uomini, di quello che si possa fare nelle grandi città, e nella perfetta conversazione. Perché, oltre che in queste gli uomini son sempre mascherati, e d'apparenze lontanissime dalla sostanza, e dai caratteri loro individuali; oltre che sono tanto più lontani dalla natura, e dal vero carattere generale dell'uomo, e lo sono, non solo per finzione, ma anche per carattere acquisito; il principale è che son tutti appresso a poco d'una forma, sì ciascuno di essi, come ciascuna di tali società rispetto alle altre. (*Zib.* 2406)

La maschera che ognuno indossa per apparire ciò che vorrebbe o che dovrebbe essere, funziona bene nel mutuo patto sociale di tipo metropolitano, dove tutti per convenzione accettano di far parte della grande commedia cittadina, in cui ognuno ha un ruolo definito ma non approfondito. Tutti sanno che è bene attenersi all'apparenza delle cose, osservare senza andare in profondità; nella

³⁸ «Dal Carteggio tra Pietro e Alessandro Verri» (25 ottobre 1766), in *Illuministi*, p. 924. Si vedano in proposito le osservazioni di IENGO, *La grande città dei letterati*, pp. 89-108.

³⁹ Cfr. PASCAL, *Pensées*, «Raisons des effets», 299 (231), p. 1164.

metropoli si esercita una vista superficiale, attenta ai dettagli esteriori ma indifferente alle sfumature dell'interiorità. Sarà Balzac, qualche tempo dopo, a farsi interprete raffinato di questa crisi storico-intellettuale messa a fuoco da Leopardi:

Durante la sua prima passeggiata da vagabondo attraverso i Boulevards e Rue de la Paix, Lucien, come tutti i nuovi venuti, fu preso molto più dalle cose che dalle persone. A Parigi le masse catturano a prima vista l'attenzione: il lusso dei negozi, l'altezza dei palazzi, la ressa delle carrozze, i continui contrasti d'un lusso estremo e d'un'estrema miseria. Sorpreso da questo universo al quale egli era estraneo, quest'uomo d'immaginazione provò come un'immensa diminuzione di se stesso. Le persone che godono in provincia d'una considerazione qualsiasi, e che s'imbattono ad ogni passo in una conferma della loro importanza, non si abitano a questa perdita totale e improvvisa del loro valore. Essere qualche cosa al proprio paese e non essere nessuno a Parigi, sono due situazioni che richiedono qualche mediazione; e coloro che passano troppo bruscamente dall'una all'altra cadono in una specie di annichilimento. Per un giovane poeta che cercava una eco ad ogni suo sentimento, un confidente per tutte le sue idee, un'anima per dividere le sue sensazioni più segrete, Parigi diventava uno spaventoso deserto. (*Les illusions* 264)

Sebbene all'insegna della superficialità, il trionfo del senso della vista sugli altri sensi determina la messa in discussione dell'esistenza stessa di una sostanza al di là della forma,⁴⁰ e l'abitudine a guardare il mondo come una imponente rappresentazione teatrale, a farsi spettatori di se stessi come parte di quello spettacolo: la funzione dello spettatore diventa prevalente, e (dal punto di vista letterario) si associa a quella del lettore. La sfida leopardiana (come poi quella di Balzac) è di assumere come propria effettiva condizione esistenziale e come proprio punto di vista ciò che è criticato e visto come negativo: in altre parole farsi spettatori di se stessi, nella consapevolezza che si è parte integrante di quella rappresentazione a cui si assiste. Così nel *Discorso sui costumi degl'italiani*:

Gli uomini politici di quelle nazioni si vergognano di fare il male come di comparire in una conversazione con una macchia sul vestito o con un panno logoro o lacero; si muovono a fare il bene per la stessa causa e con niente maggiore impulso e sentimento che a studiar esattamente ed eseguir le mode, a cercar di *brillare* cogli abbigliamenti, cogli equipaggi, coi mobili, cogli apparati: il lusso e la virtù o la giustizia hanno tra loro lo stesso principio [...]. Qual cosa è più frivola in se che il far conto di una buon'azione nè più nè manco che di un buon motto o di un bell'abito, esser sollecito della propria probità per la sola ragione per cui si ha cura di acquistare e conservare la bella maniera, evitare una mala azione come una brutta riverenza, e il vizio come il cattivo tuono? Ma bisogna pur confessare (*che giova il parlar sempre dissimulatamente, e col linguaggio antico nelle cose affatto nuove?*) che effettivamente lo stato delle opinioni e delle nazioni quanto alla morale è ridotto in quella precisa miseria che il buon tuono è, non solo il più forte, ma l'unico fondamento che resti a' buoni costumi. (*DiCI* 82; corsivi miei)

Si tratta di un passo capitale nella formulazione teorica leopardiana.⁴¹ Il problema che qui si pone è anche, e forse soprattutto, linguistico. *Virtù, giustizia, probità, vizio*, e in generale *morale*: sono mummie verbali, parole antiche svuotate di sostanza, povere di significazione, in quanto in esse si rileva ormai una scarsissima rispondenza tra «significato» e «significante». Sì: Leopardi utilizza proprio questi termini saussuriani, a proposito dei quali apriamo una breve parentesi, e recuperiamo un brano del 1821:

Quanta parte dell'effetto singolare che produce la bellezza umana sull'uomo, massime quella della fisionomia, dipenda e nasca dalla sua significazione, si può vedere ne' fanciulli, i quali quantunque bellissimi non producono grand'effetto nello spettatore, né gli destano odio o avversione più che superficiale, quantunque bruttissimi. Ciò sebbene possa avere anche altre cagioni, deriva pur notabilmente da questa, che la fisionomia de' fanciulli ha sempre poca significazione per chi l'osserva, 1. perché *la significazione della fisionomia nasce in gran parte dalle assuefazioni*, cioè dal carattere, dalle passioni, ec. ec. che l'individuo acquista a poco a poco, e che *mettono in azione e danno rappresentanza* alla fisionomia. Il carattere de' fanciulli essendo ancora formabile, la significazione della loro fisionomia, è anch'essa da formarsi, e la corrispondenza fra l'interno e l'esterno è minore, o meno determinata, in quanto l'uno e l'altro aspettano la forma che riceveranno dalle circostanze, e sono ancora quasi pasta molle e da lavoro. 2. Perché

⁴⁰ Cfr. *Zib.* 4096: «Ora l'apparenza non solo basta, ma è la sola cosa che basti, ed è necessaria e la sola necessaria, perocché la sostanza senza l'apparenza non fa effetto alcuno e nulla ottiene, e l'apparenza colla sostanza non fa né ottiene niente di più che senza essa: onde si vede la sostanza essere inutile e il tutto stare nella sola apparenza» (1 giugno 1824).

⁴¹ Il merito di aver attirato l'attenzione sulla criticità e sulla dirompente modernità di questo passo spetta a COLAIACOMO, *Post-etica rivoluzionaria*.

quando anche le fisionomie dei fanciulli siano quanto all'apparente significazione, significantissime; *lo spettatore non applica a questo segno, veruna notevole significazione*, sapendo che il carattere del fanciullo non è ancora formato [...]. Sicché la fisionomia del fanciullo lascia l'uomo quasi indifferente, com'è indifferente e di poco conto ciò ch'ella può significare, e com'è leggera la *corrispondenza tra il significante e il significato*. Giacché anche questa non solo è determinata dalle assuefazioni, ma anche in gran parte ne deriva, e perciò non può loro essere anteriore. (Zib. 1905-06; corsivi miei)

In questo passo mi sembra che il paragrafo contrassegnato con il numero 2 sia una sorta di generalizzazione e di astrazione del primo, dove Leopardi delinea una vera e propria teoria semiotica. La fisionomia è interpretata come un *segno* dotato di una forma esterna (*significante*) e di una interna (*significato*) che non esiste però a priori o a prescindere dalla ricezione del segno, ma esiste soltanto nella mediazione dello spettatore / interprete che la attiva (ovvero le attribuisce una *significazione*) in seguito a processi assuefattivi. E siamo al punto cruciale: l'assuefazione. Questa forza trainante e produttiva è il motore dell'esistenza 'pensata', consapevolmente vissuta, poiché consente all'individuo di acquisire progressivamente coscienza di sé in relazione al mondo, in altre parole di attribuire una 'significazione' alle cose (e alle parole) nel senso di «mettere in azione e dare rappresentanza»: che è come dire 'dare forza mimetica' a ciò che altrimenti è solo diegetico, descrittivo, didascalico. Come accade per la fisionomia dei fanciulli, pertanto, una carenza di assuefazione determina una carenza di significazione.

Ora, nella società moderna, però, si è verificato un fatto paradossale: invece di una carenza di assuefazione, si è raggiunto un eccesso di assuefazione, ovvero – se vogliamo seguire la filatura della metafora leopardiana – la pasta significante (sia essa una parola, o un carattere) si è eccessivamente indurita, al punto da sgretolarsi in tanti frammenti: la rispondenza tra significante e significato si è pertanto di nuovo persa, facendo regredire anche il linguaggio ad una condizione 'infantile', ma per eccesso – diciamo così – di vecchiezza.⁴² Le parole poetiche per eccellenza, pilastri ideologici della società antica (quelle di cui sopra: virtù, giustizia, libertà, morale, etc.), sono ridotte ad involucri insignificanti, ma proprio per questo passibili di nuove attribuzioni di senso; tornando alla metafora della pasta da modellare, esse hanno recuperato per via inversa una sorta di mollezza, seppure dovuta a sgretolamento e frammentazione. Il senso recuperato delle cose e delle parole è proprio nella frammentarietà, nell'aleatorietà, nel passeggero, nel provvisorio, nel mutevole.

Dunque ci troviamo di fronte all'accoglimento di una contraddizione tipica della modernità, al di là dell'etica classica (e dell'estetica classica): i costumi moderni sono vuoti di sostanza etica, riempiti di pura esteriorità, e sono comunque la sostanza e il fondamento della civiltà moderna (che è, innegabilmente, una forma di civiltà). D'altronde Leopardi sa benissimo che dall'esercizio visivo esteriore non deriva un'assenza di immaginazione, ma solo un'immaginazione più fragile, più passeggera, più inafferrabile, come un sogno che passa e si ricorda per flash, a tratti, privo di una temporalità progressiva e di una logica narrativa. È probabilmente il definitivo trionfo dell'immaginazione *feconda* rispetto a quella *forte*, stando alla terminologia adottata già nel 1820:

Altro è la forza altro la fecondità dell'immaginazione e l'una può stare senza l'altra. [...] Cosa che bisogna ben distinguere quando si sente lodare un poeta o chicchessia per l'immaginazione. Quella facilmente rende l'uomo infelice per la profondità delle sensazioni, questa al contrario lo rallegra colla varietà e colla facilità di fermarsi sopra tutti gli oggetti e di abbandonarli, e conseguentemente colla copia delle distrazioni. E ne seguono diversissimi caratteri. (Zib. 152)

La metropoli è lo scenario più adatto alla 'fecondità' dell'immaginazione, la quale ha diverse ricadute in ambito estetico. Prima fra tutte, l'accoglimento delle asimmetrie, delle sproporzioni, dello scorcio a scapito della prospettiva; il che aveva bene messo in evidenza Francesco Iengo quando ipotizzava un inizio di rivalutazione, da parte di Leopardi, della città

⁴² Sarà d'altronde questa la premessa dell'operazione linguistica compiuta da Giovanni Pascoli, in parte illustrata ne *Il fanciullino*. Cfr. in proposito AGAMBEN, *Pascoli*, che parte dall'intuizione continiana secondo cui la poetica di Pascoli si identifica con l'aspirazione ad operare in una lingua morta a cui ridare vita.

goticizzante, «fatta di *sorprese*, più che di *di-chiarazioni*»,⁴³ in nome di un'estetica chiaramente anti-normativa e (parzialmente) anti-illuministica. Certo è che questa presa di coscienza richiede «un linguaggio nuovo», non mascherato di retorica classica, ovvero scevro di riserve moralistiche: la comunicazione funziona nella misura in cui si riconosce la rinnovata 'mollezza' del medium linguistico, al di sotto dell'apparenza rigida e vecchia. Le parole (come gli eventi) vanno lette come frammenti di vita artificiale, come epifanie attimali, fugaci, che rientrano in un sistema non rigido ed immutabile, bensì in continuo mutamento e soggetto alle mode.

La Moda, protagonista insieme alla Morte di una delle più riuscite operette morali, ha come sua caratteristica peculiare la velocità con cui si muove:

MODA. Se noi avessimo a correre insieme il palio, non so chi delle due si vincesses la prova, perché se tu corri, io vo meglio che di galoppo; e a stare in un luogo, se tu ne svieni, io me ne struggo. (*Dialogo della Moda e della Morte*, OM 133)

La Morte riconosce la Moda come sua sorella in nome della vocazione di entrambe a «disfare e rimutare di continuo le cose di quaggiù»: nel dominio del falso, esistenza reale e immaginaria trapassano l'una nell'altra con somma rapidità:

Ogni novità di costumanze e di opinioni, ogni progresso dello spirito umano, divien subito comune e universale in Francia, mercè della società che in un attimo equilibra tra loro, e diffonde, e uniforma, e generalizza e pareggia il tutto (*Zib*. 2001)

«In un attimo», appunto: l'esistenza moderna è composta di tanti momenti di senso, che valgono ognuno per sé e si avvicendano con estrema velocità, senza essere inseriti in un 'sistema' di legami ideologici o morali: come in un sogno ad occhi aperti. E sogni ad occhi aperti sono i componimenti poetici di Leopardi, nei quali il lettore deve assumersi la funzione di sognante, onde ravvivare il testo all'insegna di una nuova, seppur fragile, mitologia, e di nuovi simulacri, del tutto diversi dai miti classici ormai defunti. Ma questa è un'altra (romantica) storia.

⁴³ IENGO, *La città dei Romantici*, p. 99.

CAPITOLO SECONDO

«IO SOLO COMBATTERÒ»: LA DISSIMULAZIONE DELL'IO NEI *CANTI*

La ribellione di Giacomo Leopardi contro il conformismo culturale è potente, senza sconti alla cultura ufficiale, senza mediazioni, condotta sulla base di una visione lucida e obiettiva tanto del mondo classico quanto di quello moderno. È una ribellione profonda, in quanto prodotto consapevole e programmatico di un punto di vista attuale: lungi dal configurarsi come rimpianto nostalgico dei tempi che furono, il pensiero leopardiano sradica a uno a uno tutti i preconcetti e i miti su cui tale atteggiamento nostalgico potrebbe basarsi; e lo fa non solo nello *Zibaldone*, e negli scritti teorici, ma anche (e forse soprattutto) con la poesia, che egli rifonda radicalmente in quanto genere letterario, sconvolgendo l'impianto spaziotemporale del testo e la sua stessa costituzione, vale a dire la base relazionale *io / tu* che fonda ogni struttura lirica.

Quello dei *Canti* è un io che si mette in gioco, che accetta di frammentarsi, di smarrirsi nel confronto tanto con gli antichi quanto con i moderni, senza paura di mostrarsi nella sua debolezza, di apparire finanche grottesco, goffo, spaurito, dimezzato dalla spada di Damocle del nichilismo. Per fare ciò l'io scrivente gioca con lo spazio del testo come fino ad allora, nella lirica italiana, non si era fatto: lo spazio in cui si muove è al contempo esteriore ed interiore: storico, materiale, geografico, memoriale, immaginativo, onirico, uno spazio complesso che individua e caratterizza la persona che lo abita e che lo scrive.

Piero Bigongiari delineava, nell'ordine dei *Canti*, una configurazione strutturale come storia di un io-personaggio separato dall'io scrivente: l'io oggetto del desiderio, inafferrabile e fuori dal tempo e dallo spazio, con cui il poeta stesso fa fatica a rapportarsi:

In realtà il personaggio di cui andava in traccia Leopardi è sempre anticipato rispetto alla propria dinamica inventiva: non è mai dove il poeta può raggiungerlo, fino a creare nell'animo del poeta un vero e proprio trauma, il senso di una mancanza per anticipo continuo della preda, quell'io inafferrabile, rispetto alla caccia che le viene data, senza scampo e senza speranza.⁴⁴

Il saggio di Bigongiari ha come base teorica le riflessioni di Leclaire, Deleuze, Lacan, e finisce per considerare l'io da un punto di vista psicologico-autobiografico, e non una figura del testo; ma ciò non toglie che lo studioso ponga comunque una questione centrale: che cos'è e come si colloca l'io nel corso dei *Canti*? Chiedersi questo significa ovviamente porsi una domanda linguistica, oltre che filosofica, in quanto l'io è prima di tutto un pronome che assume tutta una serie di sfumature grammaticali e semantiche. E in quanto pronome personale ha una sua collocazione spaziotemporale, direi scenica, in rapporto all'ambientazione del canto: l'io rappresenta, cioè, la consistenza comunicativa del canto, la sua credibilità in quanto messaggio, in una parola la sua testualità.

Ebbene, ancorché ripetuto, ribadito, declinato, spesso unico attore protagonista, l'io dei *Canti* parrebbe perdere progressivamente di forza, di unità, e di identità, dentro uno spazio che si problematizza sempre di più, nel senso che diventa sempre più un'astrazione e, insieme al tempo, si configura come convenzione linguistica e non come concetto:

Il tempo non è una cosa. Esso è uno accidente delle cose, e indipendentemente dalla esistenza delle cose è nulla; è uno accidente di questa esistenza; o piuttosto è una nostra idea, una parola. [...] In somma l'esser del tempo non è altro che un modo, un lato, per dir così, del considerar che noi facciamo la esistenza delle cose che sono, o che possono o si suppongono poter essere. Medesimamente dello spazio. Il nulla non impedisce che una cosa che è, sia, stia, dimori. Dove nulla è, quivi niuno impedimento è che una cosa non vi stia o non vi venga. Però il nulla è necessariamente luogo. È dunque una proprietà del nulla l'esser luogo: proprietà negativa, giacché anche l'esser di luogo è negativo puramente e non altro. (*Zib.* 4233)

⁴⁴ BIGONGIARI, *Leopardi*, pp. 10-11.

Inizialmente l'io si proietta, o meglio tenta di proiettarsi, in personaggi con una storia e un nome; i tratti e i nomi però progressivamente scompaiono e l'io diventa pura voce anonima: il percorso è dunque a ritroso poiché – come spiega Floriana Di Ruzza in un bel saggio critico dedicato all'onomastica leopardiana – l'io, invece di determinarsi, lentamente si 'sdetermina' (anche dal punto di vista grammaticale) pur continuando ad essere massicciamente presente sulla scena.⁴⁵ Progressivamente ridotto ad astrazione pronominale, inserito in un universo materiale che non ne riconosce il senso spirituale, si parcellizza, perdendo la sua forza identitaria ma anche diventando finalmente parte di quell'universo proprio in nome della forza della materia.

Sul processo di costituzione del soggetto attraverso il linguaggio ha scritto parole illuminanti Emile Benveniste nei suoi *Problemi di linguistica generale*:

È nel linguaggio e mediante il linguaggio che l'uomo si costituisce come soggetto; poiché solo il linguaggio fonda nella realtà, nella sua realtà che è quella dell'essere, il concetto di 'ego'. [...] La coscienza di sé è possibile solo per contrasto. Io non uso *io* se non rivolgendomi a qualcuno, che nella mia allocuzione sarà un *tu*. È questa condizione di dialogo che è costitutiva della persona, poiché implica reciprocamente che io divenga tu nell'allocuzione di chi a sua volta si designa con io. [...] Il linguaggio è possibile solo in quanto ciascun parlante si pone come *soggetto*, rimandando a se stesso come *io* nel suo discorso. Per ciò stesso, *io* pone un'altra figura, quella che, sebbene completamente esterna a 'me', diventa la mia 'eco' alla quale io dico *tu* e che mi dice *tu*. La polarità delle persone, è questa la condizione fondamentale nel linguaggio, in cui il processo di comunicazione, donde siamo partiti, non è che una conseguenza del tutto pragmatica. Polarità peraltro estremamente singolare, e che presenta un tipo di opposizione che non ha equivalenti fuori dal linguaggio. Tale polarità non significa uguaglianza né simmetria: 'ego' ha sempre una posizione trascendente rispetto a 'tu'; e tuttavia nessuno dei due termini può concepirsi senza l'altro; sono complementari, ma secondo un'opposizione interno / esterno, e nello stesso tempo reversibili.⁴⁶

Dunque i concetti-chiave intorno a cui ruota la struttura del rapporto tra *io* e *tu*, e quindi il loro muoversi e costituirsi nello spazio lirico, sono: polarità, complementarità e reversibilità. Si tratti di Natura, Silvia, Nerina, Luna, la figura indicata con *il tu* crea l'aspettativa di uno scambio di ruoli, che a volte si verifica e a volte no, e che produce comunque sul lettore una sensazione di non concluso, di aperto, e di non detto. Il soggetto lirico anonimo spesso è un personaggio non identificabile, i cui elementi si scindono in entità contrapposte: entità nude, scarne fino all'astrazione pronominale, cioè fino ai casi in cui il pronome resta l'unico referente del testo, senza nome, attributi, specificazioni. In questi casi la dimensione spaziale del canto diviene vieppiù rarefatta, si configura come rapporto (pseudo)dialogico dell'io con una realtà sempre più inafferrabile e sfuggente. Ciò vuol dire che la riflessione leopardiana sullo spazio e sul tempo si intreccia con quella sulla materia, spingendosi sempre più in profondità, fino a toccare un fondo inesplorato di confine sottilissimo, in cui lo spazio e il tempo sono proprietà intrinseche della materia, e in cui l'io stesso si configura come materia pensante, con tutte le conseguenze che ciò comporta a livello estetico e lirico.

Vale dunque la pena di seguire, parallelamente al discorso sull'io, l'evoluzione della riflessione sullo spazio, cercando di rintracciare nell'uso pronominale di alcuni canti il riflesso lirico, o comunque il bagliore, di quelle speculazioni.

Leggendo lo *Zibaldone*, nel triennio 1819 / 1821 lo spazio è oggetto di riflessione da diverse angolature, utilizzato sia in senso proprio sia in senso metaforico: spazio materiale, e spazio immaginario, spazio mentale e temporale. In un pensiero del 1821 il concetto di sublime, e quindi di infinito, è legato chiaramente a quello di spazialità, nell'ambito della macroarea tematica e speculativa della relazione antico / moderno:

L'antico è un principalissimo ingrediente delle sublimi sensazioni, siano materiali, come una prospettiva, una veduta romantica ec. ec. o solamente spirituali ed interiori. Perché ciò? per la tendenza dell'uomo all'infinito. L'antico non è eterno, e quindi non è infinito, ma il concepire che fa l'anima uno spazio di molti secoli, produce una sensazione

⁴⁵ DI RUZZA, *Onomastica leopardiana*, p. 108.

⁴⁶ BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, pp. 312-13.

indefinita, l'idea di un tempo indeterminato, dove l'anima si perde, e sebbene sa che vi sono confini, non li discerne, e non sa quali sieno. Non così nelle cose moderne, perchè ella non vi si può perdere, e vede chiaramente tutta la stesa del tempo, e giunge subito all'epoca, al termine ec. Anzi è notevole che l'anima in una delle dette estasi, vedendo p.e. una torre moderna, ma che non sappia quando fabbricata, e un'altra antica della quale sappia l'epoca precisa, tuttavia è molto più commossa da questa che da quella. Perchè l'indefinito di quella è troppo piccolo, e lo spazio, benchè i confini non si discernano, è tanto angusto, che l'anima arriva a comprenderlo tutto. Ma nell'altro caso, sebbene i confini si vedano, e quanto ad essi non vi sia indefinito, v'è però in questo, che lo spazio è così ampio che l'anima non l'abbraccia, e vi si perde; e sebbene distingue gli estremi, non distingue però se non se confusamente lo spazio che corre tra loro. Come allorchè vediamo una vasta campagna, di cui pur da tutte le parti si scuopra l'orizzonte. (Zib. 1430-1431)

Spazio ampio vs spazio limitato, antico vs moderno, ma anche, all'interno dell'antico e del vasto, infinito vs indefinito: il vago, il lontano, il non definito non coincidono con l'infinito. Eppure tutto ciò che è antico evoca un senso delle cose consistente e duraturo, mentre tutto ciò che è moderno celebra la caducità e il vuoto; ovviamente anche per quanto concerne il ragionamento estetico. L'arte antica è sostanziosa, l'arte moderna è esigua e limitata. È dunque, quello dell'io leopardiano, un posizionamento in bilico tra spazio antico e spazio moderno, dove però quella moderna è la spazialità reale, materiale, presente, dalla quale non è possibile astrarre, e con la quale bisogna confrontarsi: come ci spiega in un recente volume Franco D'Intino, *conditio sine qua non* per far ciò è l'apertura alla dimensione pubblica, rispetto alla quale Leopardi ha un atteggiamento costantemente attivo, anche se critico. Inevitabile è il posizionamento all'interno ma anche all'esterno del pubblico: l'assunzione cioè del doppio ruolo dell'attore e dello spettatore, che è come dire – entro certi limiti – funzione autoriale e funzione letteraria. Il percorso critico di D'Intino ci porta a individuare la stretta relazione, speculare e speculativa, tra gli eroi antichi e l'io: quando lo studioso nota che lo spazio in cui si muovono gli eroi è pubblico, come pubblica è la postura dell'io di *All'Italia*,⁴⁷ fa un'affermazione ricca di implicazioni strutturali, e mi pare che fornisca la chiave per comprendere il nodo centrale del canto, ovvero la particolare frammentazione – ampiamente dialogica – dell'io. I primi componimenti dei *Canti* propongono infatti delle rievocazioni storiche (di personaggi famosi): in cui con lo spazio e con il tempo si gioca in un sistema quasi teatrale di dilatazioni e salti. Nella canzone *All'Italia* (1818), la prima della raccolta, l'io è mascherato – o almeno così sembra – da personaggio antico, un personaggio con caratteristiche ben definite: indignato, eroico, coraggioso:

Come cadesti o quando
Da tanta altezza in così basso loco?
Nessun pugna per te? non ti difende
Nessun de' tuoi? L'armi, qua l'armi: *io solo*
Combatterò, procomberò *sol io*. (vv. 34-38)⁴⁸

L'io, stretto nella propria solitudine effigiata nella forma a chiasmo delle due proposizioni aperte e chiuse dal pronome, sembrerebbe autorappresentarsi come un eroe; ma ciò stridrebbe non poco rispetto alla rappresentazione della modernità come tempo dell'antierismo e della rinuncia all'azione che Leopardi teorizza anche in questo canto. Su questo aspetto torneremo in seguito; per ora lasciamolo in sospenso.

Ad un certo punto a dire *io* sarà però un vero poeta antico, Simonide di Ceo: il poeta del *noi*, della Grecia tutta che combatte gloriosamente. Famoso per i suoi epigrammi, in cui si celebra la caducità della vita umana, con accenti che sicuramente influenzarono Leopardi, Simonide è l'autore del carne per i morti delle Termopili, i trecento Spartani che, sotto il comando di Leonida, si sacrificarono per arrestare l'avanzata dei Persiani di Serse. Riporto i versi nella traduzione, libera e (non per caso) molto leopardiana, di Salvatore Quasimodo:

Di quelli che caddero alle Termopili

⁴⁷ Cfr. D'INTINO, *L'amore indicibile*, p. 71.

⁴⁸ Cito sempre da *Canti* (2006). I corsivi sono miei.

famosa è la ventura, bella la sorte
e la tomba un'ara. Ad essi memoria
e non lamenti; ed elogio il compianto.

Non il muschio, né il tempo che devasta
ogni cosa, potrà su questa morte.
Con gli eroi, sotto la stessa pietra,
abita ora la gloria della Grecia.⁴⁹

Tutto viene trasformato in canto lirico, in memoria di uomini valorosi che alle Termopili hanno dato la propria vita in difesa della virtù e della gloria. La tomba che diventa altare (al v. 3, in greco «βωμὸς δ' ὁ τάφος») ritorna esattamente in *All'Italia* al v. 125 (*La vostra tomba è un'ara*): la voce del poeta antico che riecheggia nel testo moderno provoca una sensazione infinitiva in quanto eco di una lontananza indistinta e perduta. Simonide fa poesia di *loro* che sono divenuti la gloria della Grecia intera, e perciò sono diventati *noi*,⁵⁰ quei *noi* in cui l'io moderno non riesce più a riconoscersi perché divenuti per lui 'antichi', ovvero inattuali.

L'io della canzone *All'Italia* è indubbiamente polarizzato tra antico e moderno. I due punti al v. 83 segnalano che l'enunciazione seguente appartiene ad una voce che prepotentemente fa irruzione sulla scena da un'altra dimensione temporale: attirata, chiamata in aiuto, e fatta materializzare dalla voce «indistinta», dall'eco, dei luoghi che la evocano come in un sortilegio, e dalla *man* (parte del corpo comunicante ed esprimente, come quella di Silvia):⁵¹

Io credo che le piante e i sassi e l'onda
E le montagne vostre al passeggiere
Con indistinta voce
Narrin siccome tutta quella sponda
Coprir le invitte schiere
De' corpi ch'alla Grecia eran devoti.
[...]
E sul colle d'Antela, ove morendo
Si sottrasse da morte il santo stuolo,
Simonide salia,
Guardando l'etra e la marina e il suolo.

E di lacrime sparso ambe le guance,
E il petto ansante, e vacillante il piede,
Toglieasi in man la lira:
Beatissimi voi,
Ch'offeriste il petto alle nemiche lance
Per amor di costei ch'al Sol vi diede;
Voi che la Grecia cole, e il mondo ammira. (vv. 68-86)

Simonide si palesa sulla scena con movimento ascendente («Simonide salia...guardando»). Una salita è anche quella di Silvia nel canto a lei dedicato («il limitare / di gioventù *salivi*», vv. 5-6), a imitazione di quella degli astri (il sorgere del sole e della luna): è il movimento della vita contrapposto a quello, discendente, della vecchiezza e della morte. E proprio la parabola dell'ascensione (e dell'inevitabile caduta) determina il valore metaforico del personaggio evocato, che percorre un cammino di narrazione, e quindi di conoscenza, pari a quello della luna che sorge e che tramonta (si pensi al *Canto notturno*, e all'estremo *Tramonto della luna*) o che, nella variante

⁴⁹ QUASIMODO, *Lirici greci*, p. 124. Riporto qui, per opportuno confronto, anche una traduzione più letterale: «Di coloro che alle Termopili morirono, / gloriosa è la sorte, bello il destino, / altare la tomba, ricordo / prima che lamento, e lode è il compianto. / Tal veste funebre né la ruggine / oscurerà né il tempo che tutto doma: / è di uomini valorosi. Questo luogo sacro / si prese come abitatrice la gloria d'Ellade. / E lo attesta pure Leonida re di Sparta, / che gran ornamento di virtù ha lasciato / e gloria eterna» (CANTARELLA - COPPOLA, *Letteratura greca classica*).

⁵⁰ Cfr. BOITANI, *Dieci lezioni*, pp. 183-85. Cfr. anche MENGALDO, *Io e Noi nei Canti*.

⁵¹ Cfr. D'INTINO, *La caduta e il ritorno*, pp. 240-246.

catastrofica del frammento *Odi, Melisso*, precipita a terra spegnendosi come un carbone ardente.⁵² In un *adynaton* metatestualmente allusivo al destino finale di ogni parabola vitale, Leopardi rievoca proprio l'incubo raccontato nel suddetto frammento:

Prima divelte, in mar precipitando,
Spente nell'imo strideran le stelle,
che la memoria e il vostro
amor trascorra o scemi. (vv. 121-122)

Il gerundio *guardando* (speculare al *precipitando* delle stelle) itera l'azione del guardare (e, verosimilmente, del pensare) per tutto il tempo dell'ascesa, la prolunga nel movimento, fino ad esplodere nel pianto e nel canto della strofe successiva.⁵³ L'io lirico presente che assume la funzione di ascoltatore delle voci antiche, e dunque di lettore, è un io che ascolta la voce della natura da cui si materializza Simonide e dialoga con essa. L'aggettivo possessivo *vostre* (v. 69) marca la presenza dialogica dell'interlocutore, e si specchia per contrasto nel *voi* detto da Simonide (ai vv. 83 e 86) riferito agli eroi morti in battaglia. La reversibilità qui è in atto, ma non risolta. Non ha senso pensare che Simonide sia l'*alter ego* di Leopardi: Simonide è un altrove da Leopardi, e dall'io lirico di primo grado, prima di tutto perché è antico, laddove l'io lirico è moderno, e parla dal punto di vista della modernità, tanto che per celebrare la gloria antica, ed appellarsi a sentimenti e principi antichi, deve affidarsi ad una voce effettivamente antica, che non potrà mai essere la sua.

L'intertestualità foscoliana, specificamente con i *Sepolcri*, rafforza e approfondisce il focus del canto: il rapporto tra antico e moderno, riflesso in quello tra Natura e uomo, tra inorganico e organico. La Natura, inorganica, origina e nutre quella organica, ma ne è al tempo stesso inconsapevole carnefice: la contraddizione è costitutiva della vita stessa, come Leopardi mostra (in atto) nel finale del *Dialogo della Natura e di un Islandese*:

Mentre stavano in questi e simili ragionamenti è fama che sopraggiungessero due leoni, così rifiniti e maceri dall'inedia, che appena ebbero forza di mangiarsi quell'Islandese; come fecero; e presone un poco di ristoro, si tennero in vita per quel giorno. Ma sono alcuni che negano questo caso, e narrano che un fierissimo vento, levatosi mentre che l'Islandese parlava, lo stese a terra, e sopra gli edificò un superbissimo mausoleo di sabbia: sotto il quale colui disseccato perfettamente, e divenuto una bella mummia, fu poi ritrovato da certi viaggiatori, e collocato nel museo di non so quale città di Europa. (OM 288-289)

Mausoleo, mummia, museo: le opere dell'uomo a sostegno della memoria finiscono per testimoniare la vittoria della Natura. L'io di *All'Italia* cerca dunque un'eco della voce antica nella natura stessa, dentro la terra, nei luoghi delle battaglie, e non nei simulacri umani, o nei sepolcri, che hanno perso la forza comunicativa e rammemorativa. Quella voce antica (di Simonide) rinasce di fatto soltanto nella poesia dell'io contemporaneo che a fatica riecheggia quella voce.

Non è un caso che tutto il riferimento a Simonide e alla remota Grecia sia mediato dai *Sepolcri*, dove, nella rievocazione della battaglia di Maratona e degli Ateniesi morti eroicamente, si legge lo strenuo tentativo di ribellione contro la morte in nome di ideali eroici oggi scomparsi: anche quella dell'io foscoliano è tutto sommato una voce delusa, frammentata, che si appoggia testardamente ad altre voci antiche per sostenere ciò che non è davvero più sostenibile in termini 'antichi', ovvero la forza evocativa e civile dei sepolcri.

La voce di Simonide, mediata dal Foscolo sepolcrale, rimanda, per la proprietà transitiva, alla voce autorevole di Omero mediata (e anticipata) da quella profetica di Cassandra:

Un dì vedrete
mendico un cieco errar sotto le vostre

⁵² Cfr. DEL GATTO, *Quel punto acerbo*, pp. 59-70.

⁵³ LONARDI (*L'Achille dei «Canti»*, p. 83) accosta l'uso del gerundio *guardando* a quello di Achille di *Iliade* I, 349 «S'assise, e il mar guardando...»: c'è il mare, oltre al verbo; ma – nota giustamente – Achille è statico, come l'io dell'*Infinito*, mentre Simonide è un personaggio in movimento.

antichissime ombre, e brancolando
penetrar negli avelli, e abbracciar l'urne,
e interrogarle. Gerneranno gli antri
secreti, e tutta narrerà la tomba
Ilio raso due volte e due risorto (*Dei sepolcri*, vv. 279-285)⁵⁴

L'eco tra antico e moderno si moltiplica per via intertestuale. La narrazione è tematizzata nei *Sepolcri* (v. 284), come pure in *All'Italia* (v. 71), in contrapposizione all'inanimato, cioè ai morti in battaglia abbandonati alla terra senza sepoltura, ai «miserandi avanzi che Natura / con veci eterne ai sensi altri destina» (vv. 95-96). Non c'è niente di peggio che vedere i cadaveri insepolti; e con gusto più romantico che neoclassico il Foscolo indugia su immagini macabre:

Non sempre i sassi sepolcrali a' templi
fean pavimento; nè agl'incensi avvolto
de' cadaveri il lezzo i supplicanti
contaminò; nè le città fur meste
d'effigj scheletri: [...] (vv. 104-108)

Ma anche questo è un sentimento antico, ormai superato. In epoca moderna la morte ha vinto sulla vita, ed è passata dagli «ossami e polverumi al buio» ai «terreni al sole», come rivelerà la Moda alla sua sorella Morte nelle *Operette morali*:

MODA. Io l'ho fatto già per l'addietro più che non pensi. Primieramente io che annullo o stravolgo per lo continuo tutte le altre usanze, non ho mai lasciato smettere in nessun luogo la pratica di morire, e per questo vedi che ella dura universalmente insino a oggi dal principio del mondo.

MORTE. Gran miracolo, che tu non abbi fatto quello che non hai potuto!

MODA. Come non ho potuto? Tu mostri di non conoscere la potenza della moda.

MODA. [...] Oltre di questo ho messo nel mondo tali ordini e tali costumi, che la vita stessa, così per rispetto del corpo come dell'animo, e più morta che viva; tanto che questo secolo si può dire con verità che sia proprio il secolo della morte. E quando che anticamente tu non avevi altri poderi che fosse e caverne, dove tu seminavi ossami e polverumi al buio, che sono semenze che non fruttano; adesso hai terreni al sole; e genti che si muovono e che vanno attorno co' loro piedi, sono roba, si può dire, di tua ragione libera, ancorché tu non le abbi mietute, anzi subito che elle nascono. (*OM* 134-135)

Ovvero: non serve vedere scheletri e ossa per pensare alla morte, perché di essa è intrisa la vita stessa. L'inorganico ha definitivamente prevalso sull'organico. Il cadavere è diventato la metafora *in absentia* della modernità, anche se – e nonostante – ad essi sia destinata degna sepoltura: la tomba non basta a preservare la memoria, perché anzi essa diventa l'emblema della vittoria della morte, come nel finale di *A Silvia*:

All'apparir del vero
tu, misera, cadesti: e con la mano
la fredda morte ed una tomba ignuda
mostravi di lontano. (vv. 60-64)

Silvia, rientrata nel mondo inorganico, allude ma si tiene distante dal sepolcro, resto inerte di attaccamento umano alla vita e che ora inneggia soltanto alla morte. Ed ecco che le mummie di Ruysch non sono affatto inquietanti: la loro voce può essere plausibile all'interno di un siparietto teatrale in cui esse hanno facoltà di parlare per un quarto d'ora,⁵⁵ dicendo cose peraltro piuttosto scontate, o meglio confermando ipotesi razionali formulate dai vivi. Esse possono essere tollerate perché esposte, spettacolarizzate, sottoposte ad un processo di mercificazione. La moda, dea contemporanea, ha vinto sull'idea dell'immortalità, ha vinto sulla gloria, sulla memoria (anche su

⁵⁴ Le citazioni sono tratte da *SOS*.

⁵⁵ In una prima variante si parla di «mezz'ora»: a testimonianza del fatto che Leopardi intendeva indicare una durata realistica per il tempo del dialogo.

quella veicolata e favorita dai sepolcri), su tutte le virtù antiche, e paradossalmente (come si dice nel *Dialogo della Moda e della Morte*) ha vinto sulla stessa morte, togliendole quel valore assoluto e potente che aveva in antichità: in epoca moderna l'idea, la coscienza, della morte è soggetta alla moda.⁵⁶

L'effimero consapevole di quest'ultima rende Ruysch attore di un dialogo surreale, da cui egli – tutto dentro l'ottica moderna di chi subisce il sex-appeal dell'inorganico – non impara nulla di nuovo: il coro, voce indistinta e proveniente dal nulla più profondo, non lo intende nemmeno. E qui arriviamo ad approfondire il senso dei vv. 25-27 di *All'Italia*:

Chi di te parla o scrive,
che, rimembrando il tuo passato vanto,
non dica: già fu grande, or non è quella?

con tutte le domande retoriche che seguono, fino all'esibizione eroica dei versi:

L'armi, qua l'armi: io solo
comatterò, procomberò sol io.
Dammi, o ciel, che sia foco
agl'italici petti il sangue mio. (vv. 37-40)

Sono versi 'antichi', perfino noiosi per un orecchio moderno, e che tali dovevano suonare allo stesso autore. D'altro canto, non è difficile reperire, già nel 1821, dichiarazioni zibaldoniane di diffidenza verso i modi ostentatamente antichi:

Odio gli arcaismi, e quelle parole antiche, ancorchè chiarissime, ancorchè espressivissime, bellissime, utilissime, riescono sempre affettate, ricercate, stentate, massime nella prosa. [...] Parole e modi, dove l'antichità si può conoscere, ma per nessun conto sentire. (*Zib.* 1098)

È vero, ciò accade soprattutto nella prosa. La poesia amalgama meglio, con più facilità e ricettività, il lessico antico;⁵⁷ ma qui si parla non solo di lessico, bensì anche di 'modi'. E come mai, dunque, Leopardi utilizza in questo caso non solo e non tanto un lessico antico, quanto proprio moduli, stilemi, diciamo un sistema comunicativo-retorico antico? Ebbene, io credo che stia mettendo in scena proprio, palesemente, l'imitazione di una voce antica: quell'io non è l'io scrivente, è invece – come è d'altronde esplicitato – un generico «chi di te parla o scrive...che non dica», un 'chiunque' da identificare con una sorta di vox populi, di opinione diffusa nell'intelligenza del tempo, che è solo una pallida e vuota imitazione delle voci antiche; un io solo parzialmente fuso con quello leopardiano, che ripete l'eco di voci diffuse nella società del tempo, e che così facendo prende atto della trasformazione dell'ideale antico in *tòpos* letterario, ripetuto e declinato, quindi divenuto 'di moda'. L'io lirico di primo grado si unisce alla voce 'di moda', cerca di identificarsi con essa ma in realtà ne è spettatore e non attore: dobbiamo immaginarlo come un io che ripete in eco «io solo combatterò, procomberò sol io», ma come fa uno spettatore a teatro, ripetendo a memoria le battute degli attori. C'è davanti ai suoi occhi una sorta di palcoscenico, in cui si presenta una mimesi vocale che disloca e frammenta la vocalità di primo grado. Si crea così un'impressione, e una struttura, quasi umoristica (in senso pirandelliano): l'io scrivente è spettatore di una scena attuale, quella metropolitana, in cui si esibisce la voce titanica pseudo-antica; e di un'altra scena, effettivamente antica, in cui si esibisce il personaggio Simonide. All'io attuale di primo grado resta solo l'inorganico della terra, la visione dei luoghi, pari a quella del turista che visita siti famosi e vagheggia i tempi eroici affidandosi all'opinione pubblica e ai libri. L'io che scrive sa benissimo

⁵⁶ Per una ricognizione estetica del rapporto di Leopardi con la moda, a partire dal dialogo delle *Operette*, si veda PATRIARCA, *Leopardi e la moda*. Sull'operetta si veda PRETE, *Moda e Morte*.

⁵⁷ Cfr. MANOTTA, *La cognizione*, pp. 13-49.

che l'eroismo e le virtù antiche non torneranno, e mette in scena una coscienza personale e ineluttabile (da spettatore) di questa sconfitta, di questa frammentazione.

Parte dunque dalle *Canzoni* l'esperimento più ardito, e più rivoluzionario, della poetica del Leopardi: sfidare la modernità dall'interno, senza rinnegarla e riconoscendola come *conditio sine qua non* della parola poetica; poiché non si può affrontare la questione del rapporto antichi / moderni soltanto da un punto di vista astratto, storico o filosofico. La ribellione di Leopardi si configura come una ribellione tutta interna alla modernità, in primis contro coloro che pensano di poter assumere un punto di vista esterno ad essa: lo spirito non può innalzarsi al di sopra della materia, perché è materia esso stesso, e in quanto materiale legato al presente, immerso in esso, immanente a quel determinato stadio evolutivo della materia. Si tratta di un innegabile paradosso, e di una constatazione che conduce alla forma più sublime di umorismo: la consapevolezza che tutto è materia guida verso la convinzione dell'inconsistenza dei valori spirituali assoluti (quelli antichi, appunto), e alla constatazione che l'io non potrà mai uscire dal presente in cui è imprigionato, dal luogo e dalle circostanze che ne hanno plasmato l'individualità e il pensiero. Come pure non potrà mai uscire dalla temporalità della narrazione, dalla costrizione della progressione e dell'ordine logico delle parole; e allora la sfida della poesia, contro la logica razionale, è fallimentare ed eroica al tempo stesso, come l'impresa di Leonida.

Seppur dentro un'apparente narrazione logica, il potenziale comunicativo del testo poetico si basa in larga misura sul non detto, e si stabilisce su un livello dia-logico e ana-logico. Se la parola nel discorso si specializza, ovvero si fraziona in significati sempre più precisi, e perde il suo potenziale metaforico, allora la sfida della poesia deve essere proprio quella di liberare quel potenziale: ciò è possibile soltanto attraverso un paradosso: una finzione narrativa che nasconde un'esperienza mimetica irripetibile e non razionalizzabile verbalmente. Un testo che tenta di mettere in scena questo paradosso, di rappresentare questa sfida umoristica, e che si inserisce perfettamente nella riflessione di quegli anni, facendo perno da un lato sul rapporto antichi / moderni, dall'altro sulla questione spaziotemporale, è *L'infinito*, non per caso uno dei testi lirici più trasgressivi e rivoluzionari della storia letteraria italiana, sotto la patina (soprattutto lessicale) di idillio evocativo ed estatico.

Nello *Zibaldone*, riferendosi all'infinito, come abbiamo già visto, Leopardi parla quasi sempre di spazio: ovvero, la traduzione immaginativa dell'infinito è sempre realizzata in termini di spazialità. Uno tra i passi più significativi di questo periodo, precisamente del 1820, è il seguente:

Del rimanente alle volte l'anima desidererà ed effettivamente desidera una veduta ristretta e confinata in certi modi, come nelle situazioni romantiche. La cagione è la stessa, cioè il desiderio dell'infinito, perchè allora in luogo della vista, lavora l'immaginazione e il fantastico sottomente al reale. L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe se la sua vista si estendesse da per tutto, perchè il reale escluderebbe l'immaginario. (*Zib.* 171)

Nello stesso periodo Leopardi mette a fuoco lo spazio mentale, riflesso di quello materiale, in cui si realizzano certi effetti estetici in termini nemmeno troppo soggettivi:

La grandezza di ogni qualsivoglia genere (eccetto del proprio male) è piacevole. Naturalmente il grande occupa più spazio del piccolo, salvo se la piccolezza è straordinaria, nel qual caso occupa più della grandezza ordinaria. Questo ch'io dico della grandezza è un effetto materiale derivante dalla inclinazione dell'uomo al piacere, e non dalla inclinazione alla grandezza. Si potrebbe forse dir lo stesso del sublime, il quale è cosa diversa dal bello ch'è piacevole all'uomo per se stesso. (*Zib.* 175)

e lo spazio-tempo del percorso esistenziale:

Il giovane non ha provato nè veduto. Non può esser sazio. I suoi desideri e passioni sono più ardenti e bisognosi, come ho detto, non solo assolutamente per l'età, ma anche materialmente, per non avere avuto ancora di che cibarsi e riempirsi. Non può esser disingannato nell'intimo fondo e nella natura, quando anche lo sia in tutta l'estensione della sua ragione. Il suo futuro è materialmente lunghissimo, e l'immensità dello spazio vuoto che resta a percorrere, fa orrore, massime paragonandolo con quel poco che ha avuto tanta pena a passare. (*Zib.* 279)

L'idea di spazio legata alla continuità, alla gradualità, e quindi all'indefinitezza, permea di sé anche il mistero del passaggio dalla vita alla morte, sulla scorta di Buffon.⁵⁸

L'uomo non si avvede mai precisamente del punto in cui egli si addormenta, per quanto voglia procurarlo. Ora il sonno non è il fine della vita, ma certo un interruzione, e quasi un'immagine di esso fine; e se l'uomo non può sentire il punto in cui le sue facoltà vitali restano come sospese, molto meno quando sono distrutte. Forse anche si potrà dire che l'addormentarsi non è un punto, ma uno spazio progressivo più o meno breve, un appoco appoco più o meno rapido; e lo stesso si dovrà dir della morte. (*Zib.* 290)

Ma è vero che il mistero dell'infinito (e della morte) Leopardi lo affronta poi sempre con altre categorie, che scompigliano tutta l'impostazione illuministica e settecentesca. Egli introduce, senza paura di contaddizione o incongruenza, i concetti di *punto*, *spazio infinito*, *salto infinito*: concetti sicuramente romantici, ma in Leopardi legati da un lato ad immagini antiche di forte impatto emotivo,⁵⁹ e dall'altro ad un sistema matematico e / o geometrico, che diventa sempre più imprescindibile per affrontare il discorso spaziotemporale connesso alla materialità dell'esistente:

Se la morte e il sonno siano un punto o uno spazio, non si ricerca riguardo a quei momenti nei quali l'uomo conserva ancora una cognizione di sé, che va scemando a poco a poco, giacché questo non si dubita che non sia uno spazio progressivo, ma riguardo al tempo non sensibile, nè conoscibile, nè ricordabile. Il quale pare che debba essere istantaneo, giacché il passaggio dal conoscere al non conoscere, dall'essere al non essere, dalla cosa quantunque menoma al nulla, non ammette gradazione, ma si fa necessariamente per salto, e istantaneamente. (*Zib.* 292-293)

fino ad un pensiero decisivo per i futuri sviluppi della sua filosofia:

Se la materia è composta, sarà composta di elementi che non sieno composti. Non cerco ora se questi elementi sieno quelli de' chimici, o altri più remoti e primitivi; ma andiamo pur oltre quanto vogliamo, dovremo sempre arrivare e fermarci in alcune sostanze veramente semplici, e che non abbiano *in se quidquam admistum dispar sui, atque dissimile*. Queste sostanze dunque, se non c'è altra maniera di perire, fuorchè il risolversi, in che si risolveranno, o si possono risolvere? Dunque non potranno perire. Direte, che anche queste, essendo pur sempre materia, hanno parti, e quindi sono divisibili e risolvibili, e possono perire, ancorchè tutte le parti sieno tra loro uguali, e di una stessa sostanza. Bene; ma queste parti come possono perire? – Anch'esse avranno parti, finattanto che sono materia – Or via, suddividiamo queste parti, quanto mai si voglia; se non si arriverà mai a fare ch'esse non abbiano altre parti, e non sieno materia (come certo non si arriverà); neanche si arriverà a fare che la materia perisca. Perchè questa ancorchè ridotta a menomissime parti, una di queste minime particelle, è si può dir tanto lontana dal nulla, quanto tutta la materia o qualunque altra cosa esistente, cioè tra essa e il nulla, ci corre un divario, e uno spazio infinito: chè dall'esistenza nel nulla, come dal nulla nell'esistenza, non si può andar mica per gradi, ma solamente per salto, e salto infinito. (*Zib.* 630-631)

E qui entra in gioco il problema della divisibilità della materia che Leopardi affronta a più riprese: l'impossibilità di raggiungere il nulla nel processo di scomposizione della materia è la prova dell'inesistenza dell'infinito, posto che l'infinito si identifica con il nulla.⁶⁰ Spazio e punto indicano due dimensioni differenti, ma entrambe legate alla materia. Alla resa dei conti la più audace sfida speculativa leopardiana è quella di far rientrare l'infinito nella materia: ovvero di poter concepire una materia dotata di proprietà per noi inattingibili, che possiamo semplicemente intuire, o provare sulla nostra pelle in certe particolari situazioni e condizioni.

Il *fil rouge* metaforico è sempre quello del salto, del passaggio puntuale, che rimane la soglia del mistero, dell'infinito distinto dall'indefinito. Ma spazio e tempo sono concetti astratti e inafferrabili: e dunque il passaggio dal materiale all'immateriale è un'illusione:

⁵⁸ ALOISI, *Desiderio e assuefazione*, pp. 82-89.

⁵⁹ Cfr. LONARDI, *L'Achille dei «Canti»*, pp. 51-52, a proposito del salto dalla rupe di Leucade posto in relazione con il salto immaginativo disegnato dall'*Infinito*.

⁶⁰ Cfr. POLIZZI - MUSSARDO, *L'infinita scienza di Leopardi*, pp. 151-152.

Affinate quanto volete l'idea della materia, non oltrepasserete mai la materia. Componete quanto vi piace l'idea dello spirito, non ne farete mai nè estensione, nè lunghezza ec. non ne farete mai della materia. Come si può compor la materia di ciò che non è materia? Il corpo non si può comporre di non corpi, come ciò che è di ciò che non è: nè da questo si può progredire a quello, o viceversa. – Ma finchè la materia è materia, ell'è divisibile e composta. – Trovatemi dunque quel punto in cui ella si compone di cose che non sono composte, cioè non sono materia. Non v'è scala, gradazione, nè progressione che dal materiale porti all'immateriale (come non v'è dall'esistenza al nulla). Fra questo e quello v'è uno spazio immenso, ed a varcarlo v'abbisogna il salto (che da' Leibniziani giustamente si nega in natura). Queste due nature sono affatto separate e dissimili come il nulla da ciò che è; non hanno alcuna relazione fra loro; il materiale non può comporsi dell'immateriale più di quello che l'immateriale del materiale; e dall'esistenza della materia (contro ciò che pensa Leibnizio) non si può argomentare quella dello spirito più di quello che dall'esistenza dello spirito si potesse argomentare quella della materia. V. Dutens, par.2. tutto il capo 1. (*Zib.* 1635-1636)

Qui Leopardi esibisce un'argomentazione tutta giocata sul filo sottilissimo che separa linguaggio letterale e linguaggio metaforico: *punto*, *scala*, *salto*, sono voci connotative, metaforiche; ma al tempo stesso denotative, addirittura scientifiche (in senso galileiano), poiché rimandano a concetti che non sarebbero esprimibili in altro modo. Stando alla nota distinzione zibaldoniana tra parole e termini, esse sono sia l'una che l'altra cosa.

Che la materia sia in grado di pensare è per Leopardi un fatto di cui noi facciamo esperienza, ma che non vogliamo ammettere, poiché non rientra nelle nostre categorie filosofiche. Così abbiamo dovuto inventare due dimensioni diverse e inconciliabili: spirito e materia.⁶¹ L'ipotesi leopardiana è che il medesimo possa sostenersi a proposito della relazione tra vita e morte, e tra finito e infinito. Nel 1826 arriva ad argomentare così:

L'eternità, il tempo, cose sulle quali tanto disputarono gli antichi, non sono, come hanno osservato i metafisici moderni, non altrimenti che lo spazio, altro che un'espressione di una nostra idea, relativa al modo di essere delle cose, e non già cose nè enti, come parvero stimare gli antichi, anzi i filosofi fino ai nostri giorni. La materia sarebbe eterna, e nulla perciò vi sarebbe d'infinito. Ciò non vorrebbe dire altro, se non che la materia, cosa finita, non avrebbe mai cominciato ad essere, nè mai lascerebbe di essere; che il finito è sempre stato e sempre sarà. Qui non vi avrebbe d'infinito che il tempo, il quale non è cosa alcuna, è nulla, e però la infinità del tempo non proverebbe nè l'esistenza nè la possibilità di enti infiniti, più di quel che lo provi la infinità del nulla, infinità che non esiste nè può esistere se non nella immaginazione o nel linguaggio, ma che è pure una qualità propria ed inseparabile dalla idea o dalla parola nulla, il quale pur non può essere se non nel pensiero o nella lingua, e quanto al pensiero o alla lingua. (*Zib.* 4181-82)

La questione è linguistica e terminologica, come ammette egli stesso alla fine del pensiero: *finito* ed *eterno* non sono in contraddizione, mentre lo sono *infinito* e *materiale*, visto che verbalizzare l'eternità del tempo è quanto dire nulla. Particolarmente interessante in questo passo mi sembra l'accostamento di *immaginazione* e *linguaggio*, poi declinati in *pensiero* e *lingua*, a proposito dell'infinità del nulla. L'immaginazione – a cui, come sappiamo, Leopardi riconosce un'importanza fondamentale nella scoperta delle verità, nella conquista del colpo d'occhio, grazie alla proprietà associativa, ovvero alle capacità analogica e dialogica – sembra qui in secondo piano rispetto al pensiero razionale, di matrice illuministica, che si basa su un procedimento conoscitivo di tipo sperimentale. Parrebbe cioè che nel 1826, ben sette anni più tardi dell'idillio dedicato all'infinito, la sua indagine speculativa si sia spostata vieppiù verso una riflessione di tipo scientifico, direi anche galileiano: e non è un caso che nelle *Operette* Galilei abbia un'influenza determinante su alcuni luoghi testuali strategici, su immagini e concetti risolti in termini di metafore e ragionamenti tratti dalla fisica e dall'astronomia.

Torniamo dunque all'idillio del '19. *L'infinito* è l'unico canto rigorosamente monologico, o sarebbe meglio dire intradialogico, nel senso di una dialogicità tutta interiore; ma paradossalmente, in virtù di ciò, assai frammentario. La frammentazione riguarda proprio l'io: che letteralmente si spezzetta in tante parti interdipendenti ma autonome, mettendosi in scena come io lirico, senza finzioni di nomi e personaggi, e senza appellarsi, concentrarsi, o trasfigurarsi in un *tu*. La mancanza dell'interlocutore, o del destinatario, che spesso giustifica il levarsi stesso della voce poetica, si traduce in una pratica dissociativa: occhi, cuore, orecchie, pensiero, collaborano alla sensazione

⁶¹ Sulla materia pensante cfr. ALOISI, *Desiderio e assuefazione*, pp. 144-150.

infinitiva perché si oppongono l'uno all'altro, in uno scontro quasi violento, che determina la possibilità per l'io di andare oltre la comune percezione.

Nel viaggio di superamento del limite, l'io è sempre presente a se stesso, al centro di una costante tensione tra abbandono e controllo. L'importanza del soggetto è marcata dalla frequenza con cui tornano pronomi e aggettivi di prima persona singolare: *io* (vv. 7 e 9); *mi* (vv. 1, 7, 11, 15); *mio* (v. 14), a conferma del ruolo svolto dalla dinamica soggettiva degli affetti, delle memorie, delle sensazioni fisiche e fantastiche. L'io dà continuità ai due tempi in cui si articola la lirica, tradizionalmente riconosciuti dai critici:

- 1) il primo (vv. 1-8) in cui il ricordo di un'esperienza affettiva (*Sempre caro mi fu...*), legata ad immagini consuete, fa scattare l'immaginazione di un infinito spaziale;
- 2) il secondo (vv. 8-15) in cui una sensazione uditiva attiva l'immaginazione di un infinito temporale.

Non a caso nei due versi che aprono e chiudono il testo la funzione del soggetto (espressa dal pronome *mi*) risulta centrale, come pure la sua disposizione affettiva (espressa dagli aggettivi *caro* e *dolce*) secondo una struttura a chiasmo:

Sempre *caro mi fu* quest'ermo colle (v.1)
E il naufragar *m'è dolce* in questo mare (v. 15)

Ma il primo scatto verso l'infinito spaziale è prodotto da una sconfitta, da uno scacco all'esperienza affettiva e sensoriale dell'io: i suoi occhi non vedono al di là della siepe, non arrivano a scoprire l'«ultimo orizzonte», e così si determina una prima reazione ribelle, e fantastica, a quella barriera fisica. La materia vitale attiva tutte le sue potenzialità per superare il limite corporeo, e lo fa scomponendosi in svariati frammenti sensibili (pensiero, sentimento, udito, vista), e permettendo loro di agire in autonomia, addirittura in conflitto quasi violento; conflitto marcato dalla sequenza quasi in climax dei verbi «esclude», «si spaura», «s'annega», «naufragar», che segnano le tappe di un processo psicologico di tipo agonistico tutto interno all'io.

La questione filosofica della divisibilità della materia viene dunque affrontata da Leopardi proprio laddove parrebbe fuori contesto: quello che potrebbe apparire come il canto del superamento del limite materiale a favore dell'elevazione spirituale si rivela un canto di riflessione *in fieri* sulla proprietà più interessante della materia stessa, ovvero la sua divisibilità: lo spazio dato alle diverse facoltà permette la generazione della sensazione infinitiva, altrimenti impensabile per un io armonico e unitario.

L'«ultimo orizzonte» è preferito – com'è noto – ad un precedente «celeste confine», più descrittivo, data la nota coloristica e la maggiore definitezza visiva del confine rispetto all'orizzonte. L'espressione è attestata in Petrarca (*RVF* 28, 35: «O aspectata in ciel beata e bella»),⁶² e sicuramente l'intertestualità petrarchesca è in linea con il sistema intertestuale leopardiano di questi anni. Vorrei però richiamare l'attenzione su un altro testo meno evocativo dal punto di vista degli echi letterari ma sicuramente molto significativo dal punto di vista storico e speculativo. Nel commento che Lorenzo de' Medici dedica al suo sonetto *Quando el sol giù dall'orizzonte scende*, egli spiega il significato dell'«orizzonte extremo» dell'ultimo verso, che traduce in metafora l'orizzonte visibile del primo verso e del settimo:

Quando il sol giù *dall'orizzonte* scende,
rimiro Clyzia pallida nel vólto,
e piango la sua sorte, che li ha tolto
la vista di colui che ad altri splende.
Poi, quando di novella fiamma accende
l'erbe, le piante e ' fior ' Phebo, a noi vólto
l'altro orizzonte allor ringrazio molto
e la benigna Aurora che gliel rende.

⁶² Come segnalato da Luigi Blasucci in *Canti* (2019), p. 316.

Ma, lasso, io non so già qual nuova Aurora
renda al mondo il suo Sole! Ah, dura sorte,
che noi vestir d'eterna notte volse!
O Clyzia, indarno spero vederlo ora!
Tien' li occhi fissi, infin li chiugga morte,
all'orizzonte extremo che tel tolse.

Possiamo ancora dire questo ultimo orizzonte intendersi la morte di questa gentilissima, perché «orizzonte» non vuole dire altro che l'ultimo termine, di là dal quale gli occhi umani non possono vedere: come diciamo, se 'l sole tramonta, quell'ultimo luogo di là dal quale il sole non si vede più, e, quando si leva, il primo luogo dove il sole appare. E però convenientemente possiamo chiamare la morte quell'orizzonte che ne tolse la vista degli occhi suoi; al quale questo nuovo Clyzia, cioè lo amatore degli occhi suoi, debbe tenere gli occhi fissi e fermi, venendo in considerazione che ciascuna cosa mortale, ancora che bella et eccellentissima, di necessità muore. E questa tale considerazione suole essere grande et efficace remedio a consolare ogni dolore e come cose finite e sottoposte alla necessità della morte. (Comento 20-22; i corsivi sono miei)

Allusione intertestuale molto particolare, quella del terzo verso leopardiano al commento di Lorenzo de' Medici parrebbe subordinata all'intertestualità petrarchesca; è invece a mio avviso prioritaria, stante l'estrema varietà del discorso di Lorenzo dal punto di vista sia denotativo che connotativo: l'orizzonte è declinato in molteplici significati, propri e metaforici, e questo, unito all'idea dell'amore petrarchesco in veste rinascimentale, non poteva non allettare il Leopardi che rifletteva sull'infinito. In quel sonetto, l'«ultimo orizzonte» è metafora della morte: la ragione umana non può spiegare la morte, come non può spiegare l'infinito, e concettualmente le due cose potrebbero perfino coincidere. Nella peggiore delle ipotesi, sono strettamente imparentate. Nei componimenti di Lorenzo la spinta verso il 'trascendente' elimina qualsiasi residuo petrarchismo 'di maniera'. Il Petrarca frammentato, depauperato, svilito, del petrarchismo si ricostituisce, grazie alla mediazione di Lorenzo, nella sua originale valenza classica; ma il riferimento esplicito al filtro rinascimentale lorenziano sottolinea e suggella la spaccatura storica irreversibile, ovvero la difficoltà del dialogo diretto con l'antecedente antico: il classico trecentesco è recuperato nella sua tensione emotiva soltanto grazie alla rilettura cinquecentesca, che in un certo senso definisce e determina la propria stessa classicità come eco e riscrittura di quella antica; e, così facendo, ri-determina anche la classicità del modello antico (petrarchesco) alla luce del dialogo con gli interlocutori successivi. Si tratta del sistema intertestuale che Leopardi collauderà in altri testi importanti: un sistema ternario, in cui il rimando alla fonte antica è mediato (a volte con intento polemico o comunque provocatorio) da una fonte più moderna, con tutte le implicazioni che ciò comporta in termini di dialogo con la tradizione, di rilettura del canone, e di dinamica ricettiva dislocata su diversi piani a seconda della competenza del lettore. È esattamente ciò che accade, ad esempio nelle *Operette*, con i riferimenti petrarcheschi mediati dal Tasso;⁶³ o si pensi alle fonti classiche (in particolare omeriche e dantesche) filtrate dal Foscolo, soprattutto dai *Sepolcri*, sparse ovunque nei *Canti*. Siffatto sistema ternario moltiplica ovviamente i livelli di tramatura del testo ed accompagna (e agevola) il lettore ideale nell'individuazione delle incongruenze e delle opposizioni anche di senso.

Nel caso dell'*Infinito*, tutta la lirica è strutturata in base ad un complesso di opposizioni tra il manifestarsi di *questo* mondo materiale, e i riflessi di *quello* sconfinato, che si intuisce al di là del limite. Qui lampeggia la contraddizione dell'uomo, minuscolo compendio di atomo in bilico tra i due abissi dell'infinito e del nulla, secondo la nota formula del filosofo Blaise Pascal, sul cui pensiero Leopardi meditò a lungo, come trapela chiaramente dallo *Zibaldone*.⁶⁴

Leopardi gioca con la sintassi per creare un effetto straniante ai vv. 4-5, a partire da quel *ma* che spiazza il lettore, dopo l'inizio idillico / rammemorativo. L'incipit sembra indirizzare verso una rammemorazione, verso una scrittura diegetica; e invece la congiunzione avversativa interviene a

⁶³ Su cui cfr. il mio volume *Quel punto acerbo*, pp. 45-56.

⁶⁴ Si vedano in particolare *Zib.* 383 (nell'ambito di una lunga riflessione che prende spunto dal pensiero di Lamennais), 649 (sulla felicità), 3245 (su filosofia e immaginazione).

rompere quell'impressione e a virare verso un genere lirico del tutto diverso: mimesi vs diegesi, azione («mi fingo») vs rammemorazione («sempre...mi fu»). L'avversativa realizza un salto, sintattico ma anche rappresentativo, rispetto ai primi tre versi; un passaggio quasi violento da un livello ad un altro della comunicazione testuale: un 'punto', rispetto alla gradualità disegnata dalla superficie del racconto, in cui il lettore è chiamato a rivivere in prima persona lo scatto che conduce alla vera e propria sensazione infinitiva, che non è quella narrata dalle parole ma quella mimata dalla sintassi.⁶⁵ Dal punto di vista retorico, potremmo figurarci questo salto come una vera e propria ellissi, che racchiude, proprio nel suo non detto, il senso mimetico della lirica.

Dunque ecco espresso in poesia quanto affermato nel pensiero zibaldoniano del 1821 che abbiamo visto poc'anzi: «Non v'è scala, gradazione, nè progressione che dal materiale porti all'immateriale (come non v'è dall'esistenza al nulla). Fra questo e quello v'è uno spazio immenso, ed a varcarlo v'abbisogna il salto». Il *ma* si oppone per giunta non alla proposizione principale ma alla precedente subordinata (relativa: «che da tanta parte...»), staccata ancor di più dal verbo al singolare («mi fu»), per cui «questa siepe» resta come sospesa sintatticamente, appesa al verbo da un filo invisibile. L'opposizione è inoltre marcata dai deittici: *questa* (v. 2) e *quella* (v. 5), la cui alternanza crea l'effetto di una sovrapposizione di livelli testuali: situazionale e testuale / linguistico. Il pronome dimostrativo *quella* riferito alla siepe produce un senso di straniamento e di lontananza, paragonabile all'aggettivo dimostrativo *quello* del v. 9 sospeso in enjambement e riferito all'infinito. *Quella* si riferisce ad un elemento del testo (è dunque un pronome anaforico), mentre *questa* si riferisce ad un dato spaziale: l'impressione che ne risulta è che l'io adotti punti di vista diversi, ovvero cerchi di alludere ad un'esperienza che si svolge altrove rispetto all'*hic et nunc* della scrittura. Il che fa sistema con la frammentarietà dell'io, apparentemente solido e unitario, ma in realtà diviso e scardinato nella sua integrità.

La monologicità, o la intradialogicità, del canto comporta e consente in questo idillio, per la prima volta nella storia dei *Canti*, la scissione dell'io in diverse componenti: 'cuore' e 'pensiero', a cui potremmo aggiungere gli occhi, nella loro operazione mediatica rispetto alla svolta immaginativa; mentre l'io, pur proponendosi come unico attore, risulta debole e disunito. Il processo di frammentazione dell'io – fil rouge del libro dei *Canti* – porterà al caso limite di *A se stesso*, che in questo senso si può davvero considerare come l'estrema evoluzione, o mutazione, dell'*Infinito*. Ci torneremo più avanti.

Riprendiamo ora il discorso sullo sguardo. Quello dell'io dell'*Infinito* non è comunicativo, è piuttosto strumentale rispetto ad una impossibilità: quella di andare oltre l'ostacolo, oltre il limite materiale che fa da specchio al limite interiore che impedisce l'unità dell'io. Non è lo sguardo interrogativo e loquace dell'idillio *Alla luna* (1819). Che, al contrario dell'*Infinito*, è un canto dialogico, dove si mette in scena la reversibilità visiva tra io e luna:

O graziosa luna, io mi rammento
Che, or volge l'anno, sovra questo colle
Io venia pien d'angoscia a rimirarti:
E tu pendevi allor su quella selva
Siccome or fai, che tutta la rischiari.
Ma nebuloso e tremulo dal pianto
Che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci
Il tuo volto apparìa. (vv. 1-8)

Qui l'io ha una doppia collocazione spaziotemporale: anzi, il dialogo è piuttosto tra io presente e io passato, mentre il tu resta sostanzialmente invariato nella sua extra-umanità. L'apparizione attraverso il pianto tende a confondere immagine e sguardo, rendendo l'io e il tu due figure contrapposte ma strettamente legate, quasi fossero l'una il riflesso dell'altra. Un io intimista, comunque scisso, problematico, molto lontano da quello decisamente più stabile della *Ginestra*.

⁶⁵ In questa direzione ermeneutica, insuperata resta a mio avviso la lettura dell'*Infinito* di COLAIACOMO, *Camera obscura*, pp. 23-48; poi in ID., *Il poeta della vita moderna*, pp. 11-35.

In quest'ultimo canto Leopardi arriverà a una sorta di pacificazione della condizione dell'io, proprio facendo leva sui due aspetti centrali nell'*Infinito*: lo sguardo, e la condizione frammentata e schizofrenica. L'io subirà un processo di ridimensionamento totale, fino a ridursi ad un punto: ristretto al minimo, non più divisibile, otterrà la sua infinitezza nel recupero della rispettabilità – potremmo anche dire della 'onorabilità'⁶⁶ – dell'esistente in quanto tale. Completato il processo di riduzione materiale, lo sguardo potrà alzarsi agli astri riconosciuti senza timore come altrettanti 'punti' materiali in uno spazio siderale immenso e incommensurabile:⁶⁷

E poi che gli occhi a quelle luci appunto,
Ch'a lor sembrano un punto,
E sono immense, in guisa
Che un punto a petto a lor son terra e mare
Veracemente; [...] (vv. 167-171)

con perfetta reciprocità e reversibilità – per utilizzare le categorie relazionali di Benveniste⁶⁸ – tra gli attori del testo (io lirico ed astri) che si scambiano le prospettive dentro uno spazio potenzialmente infinito. La (quasi dantesca) corrispondenza dello sguardo riflette quello spazio nell'interiorità dell'io, piccolissimo e insignificante rispetto all'universo, ma pascalianamente presente a se stesso, tanto da indentificarsi in certo modo con la terra stessa. L'io ha finalmente compiuto il salto dentro quel punto, ritrovando la sua coesione e la sua forza nell'accentuazione estrema dell'anonimato: l'io (come la terra) è un punto, ma così ridotto, compreso all'interno dell'universo materiale, finisce per ricostituirsi nella sua dignità umana e solidale.

Non dimentichiamoci che qualche anno prima della *Ginestra* Leopardi scrive *A se stesso*, uno dei casi più complessi di frammentazione dell'io anonimo, che non si autorappresenta solo attraverso il pronome di prima persona, ma si rifrange attraverso l'uso di più pronomi che non rimandano ad alcun nome: l'io davanti a se stesso diventa un io di fronte al proprio *cor*, che è ciò che resta dei precedenti ingannevoli interlocutori. *A se stesso* può essere immaginata come una poesia in cui l'io si trova davanti ad uno specchio, non deformante ma denudante; il cuore è metonimicamente una parte del sé non in quanto nome proprio, vestigio dell'assenza, ma in quanto materia, corpo, figura di sé *in praesentia*.

Or poserai per sempre,
Stanco mio cor. Però l'inganno estremo,
Ch'eterno io mi credei. Però. Ben sento,
In noi di cari inganni,
Non che la speme, il desiderio è spento.
Posa per sempre. Assai
Palpitasti. Non val cosa nessuna
I moti tuoi, nè di sospiri è degna
La terra. Amaro e noia
La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.
T'acqueta omai. Dispera
L'ultima volta. Al gener nostro il fato
Non donò che il morire. Omai disprezza
Te, la natura, il brutto

⁶⁶ Nel senso moderno in cui il concetto viene adoperato e messo a fuoco nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani*. L'onore, spiega qui Leopardi, è un sentimento ispirato da una ragione fredda e geometrica, tipica della modernità, e dipende dall'opinione pubblica, senza la quale non esiste società stretta: il senso dell'onore, sebbene riposto tutto nell'opinione, induce a fare il bene per meritare il plauso e a fuggire il male per non incorrere nel disonore. La cura e la gelosia che l'individuo pone nel conservare il proprio onore è dunque il principale fondamento della moralità moderna (*DiCI* 76-77).

⁶⁷ Si è parlato, a proposito della *Ginestra*, nei termini delle categorie estetiche kantiane, di sublime dinamico, contrapposto al sublime matematico dell'*Infinito*. Cfr. BODEI, *Paesaggi sublimi*, p. 57; per una trattazione di queste categorie, cfr. anche MANOTTA, *La cognizione*, pp. 119-146.

⁶⁸ Cfr. BENVENISTE, *Problemi di linguistica*, pp. 312-313.

Poter che, ascoso, a comun danno impera,
E l'infinita vanità del tutto.

Attraverso l'uso del pronome *noi* (v.4) l'io vorrebbe ricomporre la frantumazione e la dispersione del sé, cercando una complicità, una contiguità, una comunità d'intenti con il cuore. Ma è un *noi* ben diverso da quello unanime e compartecipe del canto *All'Italia*, dove i caduti delle Termopili celebrati dal poeta antico Simonide e divenuti la gloria della Grecia intera, diventavano *noi*:⁶⁹ quei *noi* in cui già l'io lirico di *All'Italia* non riusciva più a riconoscersi perché divenuti per lui 'antichi', ovvero inattuali.

In *A se stesso* il cuore sembra muoversi autonomamente, restando un'entità separata dalla voce che gli comanda di 'posare', di acquietarsi, di disperare per l'ultima volta. Tutto il canto, ritmato da imperativi e constatazioni perentorie, è un'ossessiva richiesta da parte dell'io nei confronti del *cor* di adesione alla sua durezza, fino ad arrivare all'imperativo finale («mai disprezza te»), ovvero alla richiesta di ricomporre l'io nel suo fallimento. Ma l'io moderno si caratterizza proprio per questo peso, per questa lacerazione inguaribile, che si porta dentro e che qui Leopardi tematizza, tenendo fede alle premesse stabilite nell'*Infinito*: il naufragio del pensiero non coincide con quello del sentimento, il sussulto del cuore è direttamente proporzionale all'annullamento del pensiero; il salto vertiginoso («ove per poco il cor non si spaura») verso l'irrazionale si fa con movimento ascendente, di contro all'«annegamento» (movimento discendente) del pensiero razionale.

I due movimenti sono inconciliabili; e la condanna, umoristica, dell'essere umano consiste proprio nel non riuscire a far tacere i moti del cuore, la sua attività pesante e autonoma. Con le parole di Roland Barthes:

Il cuore, è ciò che io credo di donare. Ogni volta che questo dono mi viene restituito, allora non basta dire, come Werther, che una volta tolto l'ingegno che mi si attribuisce e di cui non mi curo, il cuore è ciò che resta di me: il cuore è ciò che *mi* resta, e questo cuore che mi pesa è il cuore greve: greve per il rigurgito che l'ha riempito (solo gli innamorati e i bambini hanno il cuore greve).⁷⁰

⁶⁹ Cfr. *infra* **nota 21...**

⁷⁰ BARTHES, *Frammenti*, p. 73.

CAPITOLO TERZO

IL DANTE DISSIMULATO DI LEOPARDI

Sull'uso di Dante da parte di Leopardi si è scritto molto; ma non moltissimo. L'autore del *De vulgari eloquentia* è stato chiamato in causa a proposito della teoria linguistica leopardiana;⁷¹ si è lavorato sull'*Appressamento della morte*, componimento chiaramente ispirato a Dante e Petrarca intersecati in rapporto al genere letterario della visione.⁷² Meno si è fatto sui *Canti* (al di là dei riferimenti fontistici presenti in tutti i commenti e riguardanti specifici sintagmi o versi) dove i riscontri danteschi appaiono a prima vista estemporanei e occasionali, e l'utilizzo della *Commedia* non sembra dar vita a particolari sussulti.⁷³

Il Leopardi teorico, bisogna dire, dal canto suo, non aiuta a mettere a fuoco la questione. Non sono numerosissimi, e nemmeno particolarmente articolati e stimolanti, i riferimenti espliciti a Dante tanto nei *Discorsi* e nelle *Operette* quanto nello *Zibaldone*; se non altro per il fatto che nella maggior parte dei casi il suo nome è associato a quello di altri (Omero e Virgilio *in primis*, ma anche Tasso) per evidenziare caratteristiche comuni ad un certo tipo di scrittura e di indole poetica, dunque in una prospettiva ermeneutica non troppo analitica e al servizio di categorie estetiche alquanto generali e globalizzanti.

Nell'*Elogio degli uccelli*, all'autore della *Commedia* viene attribuita una capacità immaginativa «profonda, fervida e tempestosa», come quella del Tasso, «funestissima dote, e principio di sollecitudini e angosce gravissime e perpetue» (*OM* 454). Nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, Dante Omero e Virgilio vengono definiti superiori a Ovidio:

Il quale [Dante] è giusto il contrario d'Ovidio, in quanto con due pennellate vi fa una figura spiccatissima, così franco e bellamente trascurato che appena pare che si serva delle parole ad altro che a raccontare o a simili usi ordinari, mentrèché dipinge superbamente, e il suo poema è pieno d'immagini vivacissime, ma figurate con quella naturalezza della quale Ovidio scarseggiando, sazia in poco d'ora. (*DiPR* 67; 246 del ms.)

E in effetti anche nello *Zibaldone* spesso Dante compare come termine di confronto con Ovidio: quest'ultimo costituisce l'esempio negativo della scrittura poetica e dell'espressione linguistica, mentre Dante è considerato il diretto successore di Omero, a cui è accomunato dalla capacità di dar vita ad immagini di potente figuratività intrinseca: a loro due si attribuisce la dote di *dipingere* con le parole, e su questo verbo si insiste spesso (con una frequenza che aveva fatto sentenziare il Di Pino sulla «limitata disponibilità della terminologia estetica leopardiana»)⁷⁴ Dante «dipinge superbamente» senza che quello sia il suo fine ultimo: egli in realtà vuole raccontare, e ciò facendo *dipinge* l'oggetto del racconto in una sola terzina riassumendo una moltitudine di eventi ed emozioni in poche immagini di potente spessore comunicativo, evitando di abbandonarsi a descrizioni prolisse ed infruttuose:

In Ovidio si vede in somma che vuol dipingere, e far quello che colle parole è così difficile, mostrar la figura ec. e si vede che ci si mette; in Dante no: pare che voglia raccontare e far quello che colle parole è facile ed è l'uso ordinario delle parole, e dipinge squisitamente, e tuttavia non si vede che ci si metta, non indica questa circostanziosa e quell'altra, e *alzava la mano e la stringeva e si voltava un tantino* e che so io (come fanno i romantici descrittivi, e in genere questi poeti descrittivi francesi o inglesi, così anche prose ec tanto in voga ultimamente) insomma in lui c'è la negligenza, in Ovidio no. (*Zib.* 21)

⁷¹ Ricordiamo almeno GENSINI, *Linguistica leopardiana*, in particolare le pp. 225-238.

⁷² Cfr. GENETELLI, *Incursioni leopardiane*.

⁷³ Per un primo approccio ai riferimenti danteschi nell'opera di Leopardi, e per una bibliografia essenziale in merito, si veda il recente saggio di GEDDES DA FILICAIA, *La presenza di Dante*.

⁷⁴ DI PINO, *Dissonanze*, p. 540.

L'effetto dell'arte dantesca è per Leopardi non solo la semplicità (o naturalezza), ma anche l'affollamento delle suggestioni nella mente del lettore (premessa per il piacere destato dallo stile rapido e vivace), dovuto ad una precisa indole immaginativa: in Dante l'immaginazione è *forte* come in Omero, causa di infelicità, malinconia e sensibilità; in Ovidio, come in Ariosto, è *feconda*, dinamica, e permette la variazione continua delle immagini, procurando piacere, distrazione, leggerezza. Leggiamo il brano in questione, di capitale importanza per la teoria estetica messa a punto nello *Zibaldone*:

Altro è la forza altro la fecondità dell'immaginazione e l'una può stare senza l'altra. Forte era l'immaginazione di Omero e di Dante, feconda quella di Ovidio e dell'Ariosto. [...] Quella facilmente rende l'uomo infelice per la profondità delle sensazioni, questa al contrario lo rallegra colla varietà e colla facilità di fermarsi sopra tutti gli oggetti e di abbandonarli, e conseguentemente colla copia delle distrazioni. E ne seguono diversissimi caratteri. Il primo grave, passionato, ordinariamente (ai nostri tempi) malinconico, profondo nel sentimento e nelle passioni, e tutto proprio a soffrir grandemente della vita. L'altro scherzevole, leggiere, vagabondo, incostante nell'amore, bello spirito, incapace di forti e durevoli passioni e dolori d'animo, facile a consolarsi anche nelle più grandi sventure. [...] Così una stessa facoltà dell'animo umano è madre di effetti contrarii, secondo le sue qualità che quasi la distinguono in due facoltà diverse. (*Zib.* 152)

Questa 'immaginazione forte' ha qualcosa a che vedere anche con il tipo di immagine che essa riesce a concepire: un'immagine – letterale o metaforica – anch'essa *forte*, ovvero ricca di significazione, dove forte (il che non vuol dire univoco) è il legame tra significato e significante⁷⁵ oppure quello tra i due termini della metafora;⁷⁶ un'immagine che può essere elaborata e generata solo da una mente propensa sì a cogliere le sfumature, le associazioni e i contrasti nei diversi aspetti del reale, ma anche a riunire il tutto in un fulmineo colpo d'occhio generatore di sensi nuovi e di nuove insospettabili associazioni: un'immagine, appunto, fatta di poche nitide ed energiche pennellate. In un pensiero del 1822 (nel giorno del suo compleanno) Leopardi compendia l'intera questione in poche ma efficaci righe:

Ovidio describe, Virgilio dipinge, Dante a parlar con proprietà, non solo dipinge da maestro in due colpi, e vi fa una figura con un tratto di pennello; non solo dipinge senza descrivere (come fa anche Virgilio ed Omero), ma intaglia e scolpisce dinanzi agli occhi del lettore le proprie idee, concetti, immagini, sentimenti. (*Zib.* 2523)

E tutto questo fa sistema col fatto che di questa potente qualità pittorica è negata la natura allegorica, messa invece in primo piano dal *Comento analitico* di Dante Gabriele Rossetti:

Chi suppone allegorie in un poema, romanzo, ec.; come si è tanto fatto anticamente e modernamente nell'Iliade e Odissea; come fece il Tasso medesimo nella sua Gerusalemme; come ora il Rossetti nel commento alla Divina Commedia che si stampa in Londra, la vuol tutta allegorica, allegorico il personaggio di Francesca da Rimini, allegorico Ugolino ec.; distrugge tutto l'interesse del poema ec. Noi possiamo interessarci per una persona che sappiamo interamente finta dal poeta, drammatico, novelliere, ec.; non possiamo per una che supponghiamo allegorica. Perché allora la falsità è, e si vede da noi, nell'intenzione stessa dello scrittore. (*Zib.* 4365-4366)

Come pure è negata la natura epica della *Commedia*, che Leopardi qualifica come un «genere misto, tra narrativo, dottrinale e morale» (*Zib.* 3552) o come «una lunga lirica dov'è sempre in campo il poeta e i suoi propri affetti» (*Zib.* 4417), a marcare il fatto che tutto il racconto è costantemente mediato dalla voce dell'io lirico che propone al lettore un mondo assolutamente soggettivo ed interiorizzato, ma proprio per questo profondamente realistico. Qui il discorso potrebbe essere molto approfondito, soprattutto in rapporto a ciò che egli intende per lirica, per epica e soprattutto

⁷⁵ Sull'uso leopardiano di questi precisi termini saussuriani in *Zib.* 1905 per descrivere il processo di 'significazione' della fisionomia cfr. *supra*...

⁷⁶ Sull'uso e sulla concezione della metafora (e indirettamente della similitudine e dell'allegoria) nell'opera di Leopardi rinvio al volume *La metafora*, in particolare la sezione «La metafora nel pensiero e nell'opera di Leopardi» (pp. 7-204). Si veda anche DEL GATTO, *Quel punto acerbo*.

per allegoria. Ma ci limiteremo a dire che Leopardi legge la *Commedia* rifiutandosi di ingabbiarla in rigide griglie tanto compositive quanto ermeneutiche, e senza dare eccessiva rilevanza al contenuto fantastico, alla trasfigurazione del reale; o meglio recependo queste componenti come funzionali alla forza mimetica del testo: per Leopardi Dante lavora una materia, la materia umana, riproducendone la consistenza, l'estensione spaziotemporale, la collocazione nel mondo interiore dell'autore, del personaggio, ma anche (di riflesso) del lettore. Il quale lettore è chiamato a collaborare alla tessitura testuale riempiendo con la fantasia le zone d'ombra, e dunque impedendo che l'organismo testuale possa ridursi ad una mummia, ad un simulacro senza vita, alla pari degli antichi dei decaduti dopo la morte della mitologia (Nietzsche insegna...):

Dante che con due parole desta un'immagine lascia molto a fare alla fantasia, ma dico fare non già faticare, giacché ella spontaneamente concepisce quell'immagine e aggiunge quello che manca ai tratti del poeta che son tali da richiamar quasi necessariamente l'idea del tutto. (*Zib.* 57)

Ne risultano immagini di stupefacente concretezza e corposità, nelle quali la dimensione metaforica (o allegorica) è al servizio dell'efficacia figurativa e dello spessore comunicativo. I quali risiedono evidentemente nello stile, in senso lato: è di stile che si discute nello *Zibaldone* a proposito dei grandi autori classici, e si propongono – come abbiamo in parte visto – coppie o terne vincenti, messe a confronto tra loro e di volta in volta modificate a seconda dell'elemento stilistico preso in considerazione: Omero, Dante e Virgilio vs Ovidio e Ariosto; Dante Petrarca e Tasso vs Ovidio e Ariosto; Dante e Petrarca vs Ariosto e Tasso, ma anche Dante Petrarca e Ariosto, e così via. Sulla base di questo solitario apprendistato fatto di continue e capillari osservazioni ed annotazioni, Leopardi costruisce il suo stile personale, che – come felicemente chiarisce Mario Luzi – «ha insegnato quanto lungamente distante sia da considerarsi il tema dal vero argomento della poesia che è un puro incidente della intensità vocale e delle mobili quantità della parola».⁷⁷ Non tema, ma stile: stile come indissolubilità di lingua e linguaggio, come esercizio etico e spirituale, che finisce per fondersi con la materia divenendo l'essenza stessa della rappresentazione; stile di cui Dante è maestro indiscusso.

Sono pertanto due le caratteristiche della scrittura dantesca che, più di altre, vengono focalizzate da Leopardi: 1) la centralità e la solidità dell'io lirico; 2) la potenza (la *forza*) dell'immaginazione. Su questi due pilastri è impostato il suo dialogo intertestuale con il modello trecentesco: da un lato lo studio delle prospettive spaziotemporali dell'io, del suo stato psicologico, del suo sguardo che indaga e che si muove sugli oggetti circostanti; dall'altro l'utilizzo di certe immagini dalla forte potenza figurativa, dalle quali si cerca di spremere il potenziale comunicativo in contesto moderno, secondo dinamiche di rottura del modello originale dialettizzato e fatto interagire con altri modelli; primo fra tutti quello petrarchesco. Ritengo in effetti che l'intertestualità dantesca non possa essere scissa da quella petrarchesca, e che *Commedia* e *Canzoniere* si intreccino e si compensino nella scrittura poetica leopardiana, intessendo una fitta trama dialogica. Prendiamo un canto che mi pare particolarmente indicativo da questo punto di vista: il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*.

Al di là di alcune reminiscenze evidenti e pur significative, tipo quella del v. 47 «con atti e con parole» che rinvia direttamente al v. 94 del canto III del *Paradiso* «con atto e con parole»,⁷⁸ cerchiamo invece quel livello intertestuale più nascosto a cui accennavo.

In questo canto così speciale, non foss'altro che per la voce dell'io lirico affidata ad un personaggio (il pastore errante) e dunque sganciata dall'identificazione immediata con la voce autoriale, dopo la prima strofe in cui si descrive il percorso del pastore parallelo a quello della luna (*somiglia alla tua vita la vita del pastore*) c'è una stanza, la seconda (quella del *vecchierel bianco*,

⁷⁷ LUZI, *Vicissitudine e forma*, p. 56.

⁷⁸ Cfr. in proposito le osservazioni di GEDDES DA FILICAIA, *La presenza di Dante*, p. 95. La studiosa nota giustamente che il canto III del *Paradiso* è ambientato nel cielo della luna, il che non è di poco conto se si pensa che il *Canto notturno*, tra i canti leopardiani, può considerarsi il canto della luna per antonomasia.

infermo con un pesantissimo carico sulle spalle, che precipita, dopo una corsa affannosa, nell'*abisso orrido, immenso*), dove la dimensione allegorica (o metaforica) prende il sopravvento, nutrendosi di favole e di leggende (cioè di strutture testuali archetipiche, dalla forte connotazione, appunto, metaforica), filtrate dalla più autorevole letteratura trecentesca. Rileggiamola per riportare alla memoria i passaggi del sofferto percorso:

Vecchierel bianco, infermo,
Mezzo vestito e scalzo,
Con gravissimo fascio in su le spalle,
Per montagna e per valle,
Per sassi acuti, ed alta rena, e fratte,
Al vento, alla tempesta, e quando avvampa
L'ora, e quando poi gela,
Corre via, corre, anela,
Varca torrenti e stagni,
Cade, risorge, e più e più s'affretta,
Senza posa o ristoro,
Lacero, sanguinoso; infin ch'arriva
Colà dove la via
E dove il tanto affaticar fu volto:
Abisso orrido, immenso,
Ov'ei precipitando, il tutto obblia.
Vergine luna, tale
È la vita mortale. (vv. 21-38)

«Metafora sulla negatività della vita umana» (per Gavazzeni),⁷⁹ «figurazione allegorica del destino dell'umanità» (per Rigoni),⁸⁰ questa strofe – che ricalca quasi alla lettera un passo dello *Zibaldone* del gennaio 1826⁸¹ – è una specie di teatro nel teatro, dove il testo si trasforma in mimesi di secondo grado, attraverso l'intrusione scenica di un attore estraneo alla rappresentazione di primo livello. Con una funzione simile a quella dei cori greci, una voce narrante *super partes*, espansione della voce autoriale che tende la mano a quella dello spettatore / lettore, propone, nella strofe del vecchierello, un'analogia figurativa intertestualmente complessa, in cui è delineato il percorso (alternativo a quello tematizzato nella prima strofe) della caduta.

Giovanni Pascoli aveva osservato che il faticoso itinerario del vecchierello rimanda all'immaginario cristiano della *via crucis*:

Non è questo il cristiano che, a imitazione del divino Maestro, deve prendere la croce, cadendo sott'essa, risorgendo sempre con essa? «Dalla tua mano ricevetti la croce, la porterò e la porterò fino alla morte, così come m'imponesti». Quella del vecchierello non è una croce ma un fascio. Il poeta dissimula, sdegna l'immagine vera, che certo gli s'era affacciata alla mente, ma è quella. Il Petrarca ha dato qualche colore e non altro: ché il fanciullo antico si è ridestato nel giovane trentenne e ha parlato col suo linguaggio d'allora. (*Il sabato* 41-42)

Il fatto è che il trauma finale, ovvero la caduta, cambia le carte in tavola, e complica di parecchio la tramatura intertestuale. Più che il vecchierello, o meglio accanto al vecchierello, per cui ha sicuramente agito il Petrarca della canzone L,⁸² è il *fascio* che costituisce l'operatore d'eccezione dell'allegoria; ovvero il veicolo metaforico privilegiato di questa metaforica *via crucis*. Veicolo

⁷⁹ Cfr. *Canti* (1998) 439.

⁸⁰ Cfr. *PP* 968.

⁸¹ «Che cosa è la vita? Il viaggio di un zoppo e infermo che con un gravissimo carico in sul dosso per montagne ertissime e luoghi sommamente aspri, faticosi e difficili, alla neve, al gelo, alla pioggia, al vento, all'ardore del sole, cammina senza mai riposarsi di e notte uno spazio di molte giornate per arrivare a un cotal precipizio o un fosso, e quivi inevitabilmente cadere» (*Zib.* 4162-4163).

⁸² «la stanca vecchiarrella pellegrina / raddoppia i passi, et più et più s'affretta; / et poi così soletta / al fin di sua giornata talora è consolata / d'alcun breve riposo, ov'ella oblia / la noia e 'l mal de la passata via» (*Rvf L* 5-11).

quasi ipertrofico per le associazioni che scatena: intanto, richiama anch'esso il poeta dei *Fragmenta*:

Io son sì stanco sotto il fascio antico
de le mie colpe e de l'usanza ria
ch'i' temo forte di mancar tra via,
et di cader in man del mio nemico (*Rvf*LXXXI, vv.1-4)

Il «fascio antico», ovvero il carico (una variante nell'autografo recita «carco di soma asprissima», ovvero il «gravissimo carico» del passo dello *Zibaldone* di cui sopra)⁸³, è però impregnato sicuramente di altre suggestioni dalla tradizione letteraria. Alfredo Straccali nel suo commento al canto aveva fatto appello ad una favola di Esopo *Il vecchio e la Morte* per la figura del vecchio col fascio sulle spalle,⁸⁴ da leggersi, secondo Emanuela Scarpa,⁸⁵ nella versione di Lorenzo Pignotti:

Un miserabil Uom carico d'anni
E non pochi malanni
Portava ansante per sassoso calle
Un gran fascio di legne sulle spalle.
Ecco ad un tratto il debil piè gli manca,
Sdrucchiola, e dentro un fosso
Precipita, e il fastel gli cade addosso.
Con voce e lena affaticata e stanca
Appena disperato allor la Morte,
Che ponga fine alla sua triste sorte.
Vieni, Morte, dicea, fammi il favore,
Toglimi da una vita di dolore.
Ch'ho a fare in questo mondo? ovunque miri,
Non vedo che miserie e che martiri. (*Favole e novelle* LX)

Sul finale, pur prigioniero nel fosso (e ricordiamo che una variante nell'autografo napoletano dell'«abisso orrido, immenso» era appunto una «fossa capace, oscura»), al vedersi la Morte dinnanzi agli occhi, il vecchio si pente di averla invocata e sostiene di averlo fatto solo per essere aiutato a portare il suo fardello. Ma il finale, anche in questo caso, è di tutt'altro segno: ironia, desublimazione; dopo aver invocato la Morte la rimanda indietro pentito. Esopo non può supportare la tragedia del vuoto leopardiano.

Ecco che allora soccorre un'immagine popolare ripresa e nobilitata dal poeta che ha cantato la *Commedia* della disperazione infernale; immagine che inserisce il richiamo petrarchesco dell'io carico del fascio di colpe in un sistema figurativo e concettuale di matrice dantesca, molto più complesso, e che moltiplica i livelli di significazione del testo. Alludiamo alla credenza popolare che vede nelle macchie lunari Caino che porta un fascio di spine sulla schiena ad espiazione della sua colpa. A tale riferimento lunare rimandava (sostanzialmente inascoltato, mi pare) Cesare Goffis in un saggio del 1978,⁸⁶ in cui riconduceva la figura del vecchierello all'immagine lunare di Caino e le spine, alla quale fa riferimento Dante nell'*Inferno* XX (dove «Caino e le spine» è una perifrasi per indicare la luna). Goffis operava, a tal proposito, un confronto proficuo con l'*Inno ai Patriarchi* (vv. 43-50), dove il secondo dei Patriarchi è proprio Caino:

Trepido, errante il fratricida, e l'ombra
solitarie fuggendo e la secreta
nelle profonde selve ira de' venti,
primo i civili tetti, albergo e regno

⁸³ A proposito del *fascio antico* Rosanna Bettarini in nota commenta: «Il carico, il fardello che pesa addosso da sempre [...]; lemma che è un antico gallicismo, il trobadorico *fais* spesso metaforico».

⁸⁴ Cfr. *Canti* (1925) 20.

⁸⁵ Cfr. SCARPA, *Un «vecchierel» esopiano*. Cfr. anche DEL GATTO, *Aspetti della mimesi*, pp. 168-174.

⁸⁶ Cfr. GOFFIS, *L'antimito di Caino*.

alle macere cure, innalza; e primo
il disperato pentimento i ciechi
mortalmente egro, anelante, aduna e stringe
ne' consorti ricetti: [...].

Il rinvio diretto a Dante è fatto dallo stesso Leopardi in una nota a margine riferita da Moroncini,⁸⁷ in cui – relativamente alle «profonde selve» del v. 45 – rimandava alla «selva fonda» del canto XX dell'*Inferno*, dove si parla per l'appunto di Caino:

[...] già tiene il confine
d'ambidue gli emisferi e tocca l'onda
sotto Sobilia Caino e le spine;
e già iernotte fu la luna tonda:
ben ten de' ricordar, ché non ti nocque
alcuna volta per la selva fonda. (*Inf. XX*, vv. 124-129)

Il riferimento è poi ripreso, a proposito delle macchie lunari, nel canto II del *Paradiso*:

Ma ditemi: che son li segni bui
di questo corpo, che là giuso in terra
fan di Cain favoleggiare altrui? (*Par. II*, vv. 49-51)

Dunque qual è il dato figurativamente e intertestualmente fecondo? Che l'umanità caduta (precipitata nell'abisso del nulla), rappresentata sulla faccia lunare dall'ombra di Caino, è sovrapposta, inscritta, implicata, nell'astro lunare: Caino, relegato in cielo dagli dei come segno del male, rimanda la propria immagine del 'tutto è male' agli uomini attraverso il *medium* lunare, e la caduta del vecchierello allude dunque indirettamente anche alla assurda, temutissima, ma possibile (in quanto immaginabile) caduta dell'astro lunare: quella raccontata nel frammento *Odi, Melisso*, che costituisce per Leopardi una vera e propria ossessione figurativa, e che ritorna più o meno in tralice in moltissimi canti: tanto che anche Silvia è dipinta come un astro che sale e che poi cade.

Nel frammento, più noto come *Lo spavento notturno*, si racconta, tramite un dialogo tra i pastori Alceta e Melisso, proprio l'incubo della caduta della luna:

Io me ne stava
alla finestra che risponde al prato,
guardando in alto: ed ecco all'improvviso
distaccasi la luna; e mi pareva
che quanto nel cader s'approssimava,
tanto crescesse al guardo; infin che venne
a dar di colpo in mezzo al prato. [...] (vv. 3-9)

Allor mirando in ciel, vidi rimaso
come un barlume, o un'orma, anzi una nicchia,
ond'ella fosse svelta; in cotal guisa,
ch'io n'agghiacciava; e ancor non m'assicuro. (vv. 17-20)

La precisione prospettica e spaziale della scena leopardiana dello *Spavento*, e soprattutto la sequenza dello sguardo dell'io lirico che si muove come una macchina da presa seguendo l'astro che precipita, ricorda una figuratività di matrice dantesca. Nel canto XV del *Paradiso* (vv. 13-18), passando dal cielo dei sapienti a quello di Marte, la corsa verso Dante di una delle luci beate (che si rivelerà Cacciaguida) viene vista come il trascorrere di una stella cadente per il cielo:

Quale per li seren tranquilli e puri

⁸⁷ Cfr. *Canti* (1927) 283.

discorre ad ora ad or subito foco,
movendo li occhi che stavan sicuri,
e pare stella che tramuti loco,
se non che da la parte ond'e' s'accende
nulla sen perde, ed esso dura poco:
tale del corno che 'n destro si stende
a piè di quella croce corse un astro
de la costellazion che lì respolende.

Nella parte in cui il fuoco della stella cadente arde all'improvviso, l'io osservatore, muovendo lo sguardo, comprende che non manca nessun astro. La luna cadente leopardiana causa invece una perdita e un vuoto, a cui lo sguardo dell'io torna a fissarsi: nel cielo resta una cavità, una *nicchia*; il cielo ha subito una grave perdita, un «danno» nient'affatto «picciol» e invece ben visibile. E non è un fatto trascurabile che il finale approdo descrittivo della «nicchia» si configuri come la proiezione, o meglio il riflesso, del cratere verosimilmente scavato in terra dalla luna caduta («e ne fumavan l'erbe intorno intorno»). È come se l'immagine lunare uscisse da se stessa per protendersi verso il basso, annullandosi nella caduta, e poi tornasse indietro, quasi risorta dalle proprie macerie, per restituire la propria assenza, il proprio vuoto, al cielo: in una riproposizione figurata (si potrebbe dire anche allegorica), di sapore decisamente dantesco, del processo onirico, in cui il sognante, astruendo da se stesso, sdoppia l'immagine sognata costringendola – e costringendosi – a guardarsi dal di fuori.

La corsa affannosa del vecchierello verso l'abisso della morte si direbbe in effetti un passaggio meteorico, come di una stella cadente, nella tessitura diegetica del testo, un'intrusione improvvisa di una dimensione pre-narrativa, mimetica. Ed ogni qualvolta in Leopardi la mimesi testuale diventa mimesi della caduta, dell'abisso, della vertigine cosmica, fa la sua comparsa Dante: la riflessività dei movimenti umani in quelli degli astri è patrimonio dantesco, non petrarchesco: Petrarca (che pure entra in gioco sia per il *fascio* che per il *vecchierello*) agisce al livello diegetico, Dante agisce ad un livello mimetico più profondo, che comprende anche il gioco metaforico. Ma di una metaforicità particolare: nella quale i veicoli *vecchierello* e *fascio* sono le chiavi per afferrare l'altra immagine, dinamica e tragicamente concreta, che c'è alla base della rappresentazione metaforica: non solo la vita umana, ma anche quella della luna (e dell'universo in generale) è una estenuante e affannosa *via crucis* che fatalmente termina con l'inabissamento nel nulla della morte.

Dunque l'analogia tra i due termini della comparazione (luna e pastore) innescata dalla prima strofe («Somiglia alla tua vita / La vita del pastore») è condotta su due piani testuali differenti: uno di superficie diegetica (per cui si conclude che il percorso della luna è di tutt'altra natura rispetto a quello umano), e uno mimetico-metaforico per cui il cammino distruttivo della caduta nell'abisso del nulla (metaforizzato nella strofe del vecchierello) è riflesso, anzi in un certo senso incluso, 'dipinto' (per usare il termine caro all'estetica leopardiana) nello stesso astro lunare, come una maledizione universale.

CAPITOLO QUARTO
DISSIMULAZIONI LEOPARDIANE NEI FINALI
DEI CANTI DI CASTELVECCHIO DI PASCOLI

Nel primo dei *Canti di Castelvecchio*, intitolato *La poesia*, il lettore, leggendo tra le pieghe testuali e intertestuali, scopre che la lampada, metafora della poesia, ha molte caratteristiche in comune con l'immagine lunare.⁸⁸ La lampada-poesia di ascendenza dantesca⁸⁹ assume il ruolo di voce lirica e prende la parola per illustrare la sua funzione illuminante; ma anche, indirettamente, il suo comporsi come immagine. Nel far ciò, in virtù del suo elemento figurativo dominante (la luminosità) unito al carattere di spettatrice delle vicende umane che le viene riconosciuto, sfrutta anche – inevitabilmente – la vasta gamma di attributi legati all'immagine lunare, e i significati poetici rimbalzano così dal tema all'immagine e viceversa. Ebbene, il finale di questo canto proemiale riecheggia i toni leopardiani in maniera così esplicita da sembrare vagamente parodico, ponendo sotto l'egida di Leopardi l'intera raccolta in modo chiaro e inequivocabile ma anche – come vedremo – sottilmente allusivo rispetto ad un livello intertestuale più profondo e nascosto:

lontano risplende l'ardore
mio casto all'errante che trita
notturno, piangendo nel cuore,
la pallida via della vita:
s'arresta; ma vede il mio raggio,
che gli arde nell'anima blando:
riprende l'oscuro viaggio
cantando. (*La poesia*, vv. 83-90)⁹⁰

La figura dell'*errante che trita / notturno* [...] *la pallida via della vita* rinvia senza dubbio al *Canto notturno* del pastore errante che segue il raggio lunare e confida alla luna la sua infelicità. Ma si avverte altresì l'influenza della situazione dipinta nel *Tramonto della luna*, dove si realizza anche il gioco fonico tra *via-vita-viatore* che sostanzia il v. 86, e da cui è probabilmente ripreso il gerundio *cantando* che chiude la poesia:

Spariscono l'ombre, ed una
Oscurità la valle e il monte imbruna;
Orba la notte resta,
E cantando, con mesta melodia,
L'estremo albor della fuggente luce,
Che dianzi gli fu duce,
Saluta il carrettier dalla sua via
[...]
Abbandonata, oscura
Resta la vita. In lei porgendo il guardo,
Cerca il confuso viatore invano
Del cammin lungo che avanzar si sente
Meta o ragione [...] (*Il tramonto della luna*, vv. 13-31)

Soccorre, a questo proposito, il commento dello stesso Pascoli al *Tramonto* nella lezione sulla *Ginestra*, dove focalizza proprio gli elementi sfruttati nella *Poesia*:

⁸⁸ Cfr. DEL GATTO, *Intertestualità lunari*; poi in EAD., *Quel punto acerbo*, pp. 89-100.

⁸⁹ Cfr. il commento di Francesca Latini in PASCOLI, *Poesie*, pp. 545-46.

⁹⁰ Si cita da CC (2013).

Egli lontanò, per così dire, tra una luce pallida, cui sottentrò il buio eterno. Il paese illuminato dalla luna, già al confine del cielo, era ridente, variato di vaghe ombre. Ma la luna tramontò. Tutto divenne oscuro. Risuona un canto mesto di saluto all'ultimo raggio. Il viatore è rimasto senza più guida. Così nella vita umana quando è finita la giovinezza. (*Saggi e lez.* 79)

Il finale, modulato sulle note di due canti leopardiani dedicati alla luna, ad una luna peraltro tramontata o (nel caso del *Canto notturno*) distante, non comunicativa, consacra la presenza sotterranea dell'immagine lunare in questo canto proemiale. Presenza che viene però esplicitata, e dunque svelata nella sua vera essenza, in un unico luogo testuale, del tutto secondario, ovvero nell'apposizione metaforica dei vv. 22-23:

la lampada, forse, che a cena
raduna;
che sboccia sul bianco, e serena
su l'ampia tovaglia sta, *luna*
su prato di neve; (La poesia, vv. 19-23)

La lampada che si accende sulla tovaglia bianca, illuminando il raduno serale per la cena della famiglia, è paragonata ad una luna su un prato, ispirato a quello di *Odi, Melisso*, il testo poetico in cui Leopardi mette in scena l'incubo (peraltro ricorrente in tutta la sua produzione lirica) della possibile caduta della luna sulla terra:⁹¹

La luna, come ho detto, in mezzo al prato
Si spegneva annerando a poco a poco,
E ne fumavan l'erbe intorno intorno. (*Odi, Melisso, vv. 14-16*)

Ma, in virtù di questa immagine e del fatto che – come dicevamo – la lampada assume connotati lunari lungo l'intero componimento, l'oggetto metaforizzato (lampada) si svela, oltre che metafora della poesia, anche metafora della luna. Ciò significa che il tema (la poesia) si struttura su una metafora che è già metafora di un'altra figura, che però non viene tematizzata, risultando anzi dissimulata nel corso del componimento, fissa in un luogo testuale secondario, sotto forma di apposizione metaforica.

Ciò pone le basi per una riflessione sul complesso lavoro intertestuale che Pascoli mette in atto nei confronti di Leopardi in molti testi della raccolta; quel lavoro che Massimo Castoldi ha definito «rielaborazione per antifrasi»⁹² da parte di un poeta che Giuseppe Nava riconosce «maestro di accostamenti insospettati, che trasferiscono l'idillio leopardiano in un'aura decadente e lo incrinano d'un sentore inquietante di dissoluzione».⁹³ Un Leopardi, quello pascoliano, non omologato, lontano dagli stereotipi romantici, dissacrante perché evocato, più che come poeta del vago e dell'indefinito, come poeta (e teorico) della fine, della caduta, dell'esperienza puntuale, del salto e non della durata, del non detto più che del detto. Pensiamo alla metafora astrale, che Pascoli utilizza e declina in vari moduli in molti dei *Canti di Castelvecchio*: ebbene, essa è quasi sempre, leopardianamente, legata all'idea di caduta, espressa, come abbiamo visto, nel frammento *Odi, Melisso* inserito da Pascoli nell'antologia *Fior da fiore* (1902) col sottotitolo arbitrario *La luna che cade*. Scelta del tutto inattesa quella di includere questo testo, poco considerato dalla critica di allora, in un'antologia; prova sicura, direi, dell'attrattiva che il frammento esercitava e non smise mai di esercitare sull'autore e dell'attenzione particolare che quest'ultimo riservava ad esso dal punto di vista compositivo.

⁹¹ Si tratta del frammento n. XXXVII, noto anche come *Lo spavento notturno*, titolo con cui lo stesso Leopardi nel 1826 sul «Nuovo Ricoglitore» sostituì quello originario *Il sogno* che compare nel manoscritto degli *Idilli*.

⁹² CASTOLDI, *Silvia, la tessitrice*, p. 161.

⁹³ NAVA, *Pascoli e Leopardi*, p. 518.

Nel caso della *Poesia*, dunque, il finale gioca su un doppio piano intertestuale, alludendo ad una seconda funzione leopardiana (quella della caduta della luna) ma alludendovi per contrasto, proprio in virtù del richiamo manifesto al Leopardi lunare più noto e canonico. I finali pascoliani si presentano come luoghi testuali strategici, in cui le voci liriche si incontrano e si scontrano, rivelando qualcosa di nuovo o di occultato nei versi precedenti. Non mi pare che il movimento lirico-narrativo dei *Canti di Castelvechio* possa in genere definirsi circolare: i finali, per lo più, chiudono il canto sull'onda di una sospensione temporale, non riallacciandosi circolarmente all'incipit, bensì introducendo uno scarto testuale: una nota di dolore o di rassegnazione, una decisione o un evento, che costituisce comunque una sensazione puntuale, attimale, che però non contrasta con il resto del canto, che è stato proprio un tentativo di sospensione, o anche di rinvio, di quell'attimo.

I *Canti di Castelvechio*, con particolare attenzione ai finali, sembrano ruotare attorno a due nuclei compositivi e concettuali leopardiani di particolare forza poetica e speculativa: 1) il primo è costituito dal *fil rouge* che lega il *Coro di morti nello studio di Federico Ruysch* al canto *A Silvia* (dunque nel passaggio dalle *Operette* ai *Canti* pisano-recanatesi, quando Leopardi tematizza alcuni punti centrali della sua poetica e della sua filosofia), i cui fuochi concettuali sono: la voce dei morti, la ridefinizione del rapporto dialogico tra io e tu rispetto alla morte, la messa a punto di strutture sintattiche di grande forza comunicativa (in cui rientra anche un uso della punteggiatura particolarmente legato alla mimesi testuale); 2) il secondo nucleo è quello relativo all'evoluzione della poesia astrale leopardiana, nelle varie declinazioni anche metaforiche, che da *Odi, Melisso* conduce alla *Ginestra* e al *Tramonto della luna*.

Fermiamoci al primo nucleo. Negli anni del silenzio poetico, una rappresentazione lirica paradossale, quale quella del *Coro di morti* (sorta di prologo in versi che apre il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*), aveva consentito a Leopardi di far interagire la voce dei morti con l'inerte apparenza materiale della mummia agli occhi dello scienziato Ruysch, interlocutore sbigottito ma razionale e attivo dal punto di vista dialogico. Dopo quattro anni quell'esperimento testuale è trasportato all'interno del canto che rinasce: e *A Silvia* si delinea come il primo testo in cui l'io poetante, insieme vigile e trasognato, dialoga con un tu che si configura come un'immagine morta dell'io stesso; quella stessa che sul finale si staglia fissa, quasi mummificata:

All'apparir del vero
tu, misera, *cadesti*: e con la mano
la fredda morte ed una tomba ignuda
mostravi di lontano. (*A Silvia*, vv. 60-64)

Il v. 61 di *A Silvia* presenta lo stesso procedimento sintattico del v. 14 del *Coro*:

Vivemmo: e qual di paurosa larva,
e di sudato sogno,
a lattante fanciullo erra nell'alma
confusa ricordanza:
tal memoria n'avanza
del viver nostro: ma da tema è lunge
il rimembrar [...] (*Coro di morti*, vv. 14-20)

Passato remoto + due punti + *e*. Il «*cadesti*» stabilisce una puntualità di morte (come il «*vivemmo*» stabilisce una puntualità di vita) che si chiude all'esistenza ma al tempo stesso si apre all'avanzo di essa: «la fredda morte ed una tomba ignuda». Struttura equivalente presenta il v. 170 delle *Ricordanze*, in riferimento a Nerina:

[...] Ahi tu passasti, eterno
Sospiro mio: *passasti*: e fia compagna
D'ogni mio vago immaginar, di tutti

I miei teneri sensi, i tristi e cari
Moti del cor, la rimembranza acerba. (*Le ricordanze*, vv. 169-73)

Si tratta di microstrutture cariche di tensione dialogica con il lettore, al quale si richiede un *surplus* di sforzo interpretativo, poiché lo si invita ad entrare nel testo e gli si suggerisce, sotto l'apparenza di una superficie sintattica elementare, di fare astrazione dal messaggio ricavabile a prima vista, e di indagare il non detto metaforizzato dai due punti e dal cortocircuito tra il verbo e la congiunzione *e*.

La moderna costruzione testuale leopardiana – ed è ciò che Pascoli coglie con estrema lucidità – conta in effetti sulla presenza costante di un lettore vigile chiamato a collaborare in prima persona alla costruzione dell'opera, proprio nei momenti in cui essa sembrerebbe toccare picchi di assoluta autoreferenzialità. È il caso delle strutture che stiamo considerando: quando l'io fissa verbalmente la definitiva sparizione del tu ed annulla l'estensione temporale dal passato al futuro riducendola alla puntualità dell'attimo in cui la morte ne spegne per sempre l'illusione, allora con più forza si domanda l'intervento del lettore-interprete che deve cogliere le discontinuità di senso e conferire al testo quella profondità temporale che esso nega a livello narrativo.

I due punti, in tutti e tre i casi, formalizzano l'instaurarsi del rapporto straniato tra lingua dell'io lirico passato (narrato) e lingua dell'io-testo presente (che narra). Il passato remoto («vivemmo», «cadesti», «passasti») oggettiva il dramma della temporalità narrativa contratta in un punto e la mette in relazione con l'io lirico (divenuto postumo rispetto a sé stesso e quindi in seconda istanza lettore di sé stesso) come se fosse un oggetto antico, desueto, riproponibile ormai solo come una sorta di reperto archeologico. I due punti creano un effetto di lettura che somiglia a quello provocato da un'ellissi, da un vuoto, da una lacuna, che, come scrive Nicola Gardini, «espande il senso portando la significazione oltre il limite fisico della parola scritta»,⁹⁴ quello che Sartre chiama *silence*.

È la «tomba ignuda», di cui la «fredda morte» è traduzione metonimica, ciò che resta della parabola vitale di Silvia; l'unico oggetto reale a cui l'io è rapportato fin dall'inizio del canto. Il gesto rigido della mano («e con la mano / la fredda morte ed una tomba ignuda / mostravi di lontano») fissa la definitiva distanza tra le due dimensioni, ma serve soprattutto a salvaguardare il legame tra la statica ed inerte esistenza dell'io e la storia finita del tu passato. L'alter ego dialogico, alla fine del componimento, si presenta nella sua veste di immagine morta, il cui gesto emblematico ha la funzione di misurare il divario tra un passato irrecuperabile ed il presente poetico della finzione: una distanza prevalentemente verbale, tra il dicibile e il non dicibile. Il finale è così premessa del movimento dialogico iniziale del canto, che si articola nel momento esatto in cui l'immagine si riconosce estranea e lontana, ma in qualche modo parlante nella e della sua lontananza, cioè in bilico sul crinale della parola non pronunciabile prima di morire e non possibile dopo la morte. Già Giuseppe De Robertis notava che:

Principio e fine ai punti estremi, paiono risponderci, al modo stesso che alla vita risponde la morte. E volle (e ci riuscì) che l'uno non cedesse all'altro in grandezza; alla mitica figura della giovinezza, quell'altra figura da basso rilievo antico sepolcrale.⁹⁵

e Claudio Colaiacomo osserva come «a tutto il canto il finale dà il suggello di un'antifrase»,⁹⁶ nel senso che la «man veloce» che tessava al v. 21 torna al v. 61 bloccata nella rigidità della morte, mentre al movimento ascensionale espresso dal «salivi» di v. 6 corrisponde il «cadesti» del v. 61, in una contrapposizione non solo semantica ma temporale: imperfetto *vs* passato remoto.

Ma la rigidità del gesto finale non è solo la «caduta» definitiva del movimento della mano che tessava e del tempo della rimembranza; in quanto di quest'ultimo rappresenta non solo la

⁹⁴ GARDINI, *Lacuna*, p. 32.

⁹⁵ Cfr. DE ROBERTIS, *Sull'autografo del canto «A Silvia»*, p. 165.

⁹⁶ COLAIACOMO, *Camera obscura*, p. 141.

conclusione (come vuole la finzione narrativa) ma soprattutto la negazione, vale a dire la smentita in termini metatestuali. Si tratta in effetti di ben altra mano: appartenente cioè ad altro livello enunciativo: non più quella che tesse la «faticosa tela» della vita, ma quella che «mostra» all'io l'inganno di quella tela finita. In altri termini: del soggetto tessitore resta ora solo «la mano», privata dell'immagine che l'aveva sostenuta, e raggelata nella funzione di *trait d'union* tra i due io a confronto: l'io morto («La fredda morte»), passato, identificato con il tu / Silvia, e l'io vivo («All'apparir del vero»), presente, che guarda la tomba.

I due punti, come abbiamo visto, marcano graficamente l'identificazione del *tu* caduto (ora «*ignuda* natura», come ammette il *Coro*) con il riflesso fantastico e fonico (per l'insistenza sulla vocale / u /) della «tomba *ignuda*». La cui priorità di oggetto lirico, rispetto alla «fredda morte», è confermata dalle varianti dell'autografo: l'antecedente «Un sepolcro deserto, inonorato» e le alternative «Un sepolcro deserto e l'Ombre ignude. A me la tomba inonorata e nuda». Ciò che preme a Leopardi è cioè l'oggetto materiale, il simbolo visivo della morte, che proprio Pascoli vedeva inequivocabilmente come tomba destinata all'io.⁹⁷ Pensiamo alla tomba del Tasso, di cui parla in una lettera al fratello Carlo del 20 febbraio 1823:

Tu comprendi la gran folla di affetti che nasce dal considerare il contrasto fra la grandezza del Tasso e l'umiltà della sua sepoltura. Ma tu non puoi avere idea d'un altro contrasto, cioè di quello che prova un occhio avvezzo all'infinita magnificenza e vastità de' monumenti romani, paragonandoli alla piccolezza e nudità di questo sepolcro. (*Ep.* 520, p. 653)

Ebbene, l'alone memoriale che la tomba emana e che si consolida ad ogni lettura nell'interrogazione incipitaria del canto – (ri)componendosi in immagine abitante uno spaziotempo lontano e indefinibile – a questo punto finale del testo, ora che l'io vigile è tornato in sé stesso dopo il viaggio nella finzione immaginativa, è scomparso, rappreso per sempre in quel gesto da «basso rilievo antico sepolcrale». È dunque la tomba che apre e chiude la parabola del tu, mentre la morte rappresenta più direttamente il destino di tutta l'umanità; legata com'è, dal punto di vista fonico, alla *sorte* («dell'umane genti»). È la rottura definitiva del rapporto di reciproca illusione che caratterizzò un tempo felice non più riproducibile: l'unione si è spezzata, e ciò che resta è la consapevolezza della divisione, la distanza assoluta paralizzata nel gesto della mano.

Lo sconcerto per l'inerte avanzo di un passato finito, che è materialmente presente a dispetto di ciò che si è perduto, è lo stesso descritto da Pirandello nella novella *I pensionati della memoria*, in cui l'io narrante spiega ai lettori il motivo per cui si piangono i morti:

Vi fanno paura i suoi occhi chiusi, che non vi possono più vedere; quelle mani dure gelide, che non vi possono più toccare. Non vi potete dar pace per quella sua assoluta insensibilità. Dunque, proprio perché egli, il morto, non vi sente più. Il che vuol dire che vi è caduto con lui, per la vostra illusione, un sostegno, un conforto: la reciprocità dell'illusione. (*NA* 739)

Dove l'annullamento del tu è messo in stretta relazione con la presenza inanimata e ingombrante dell'oggetto-rovina che muove anche l'universo creativo leopardiano. Ciò che si è perduto è appunto la possibilità di interazione col mondo, e del viaggio effettivo da sé all'altro, del ritorno 'dialogico' a sé stesso: ciò che resta è invece il viaggio della memoria, e il ritorno deludente e monologico all'io dopo lo sdoppiamento che lo aveva caratterizzato. La stessa «nudità» del sepolcro, con la sua inquietante presenza, può rintracciarsi all'interno dell'io: allora la situazione di scultorea immobilità è quella dell'io che osserva sé stesso dall'esterno e si scopre altro da sé, bloccato in un gesto ed incapace di controllare il proprio corpo, perché ha perduto l'unità del soggetto necessaria per l'illusione. È la situazione dello «strappo nel cielo di carta» del teatrino di marionette; è la situazione descritta ancora da Pirandello, romantico *malgré lui*, nel saggio su

⁹⁷ «Tomba *ignuda* può valere per tomba di Silvia; ma per tomba della speranza, no. *Ignuda* vuol dire tomba senza il suo abitatore. Questa tomba è quella del Leopardi» (PASCOLI, *Lezione nona*, in CASTOLDI, *Silvia, la tessitrice*; il testo di Pascoli è trascritto e commentato alle pp. 174 e sgg.).

l'Umorismo:

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali; e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, *noi vediamo noi stessi nella vita, e in sé stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante [...].* (Um. 152)

Gli oggetti esterni («la bella natura, una poesia, i mali altrui») assumono un significato, positivo o negativo, soltanto quando l'io che con essi si relaziona è saldo nella percezione di sé,⁹⁸ e non ha subito lo sgretolamento che conduce alla percezione dell'altro io, immerso nel vuoto di un passato mai esistito: dell'*enfant mort* di cui il «funereo canto» *A Silvia* rievoca la storia.

La tomba è presente, o piuttosto allusa, in molti dei *Canti di Castelvocchio*, particolarmente nei finali, tradotta in espressioni per lo più metaforiche o metonimiche: *La canzone dell'ulivo* («letto dell'ultima pace»), *L'usignuolo e i suoi rivali* («il brusio d'una fonte o d'un cipresso»), *Nebbia* («Ch'io veda il cipresso / là, solo, / qui, solo quest'orto, cui presso / sonnacchia il mio cane»), *La tessitrice* («In questa tela, sotto il cipresso»). Pur sempre un'immagine di rimembranza, una testimonianza della morte nella vita di chi resta, la tomba pare perdere la forza e l'incisività della carica simbolica, ridotta a un oggetto tra i tanti che rimandano alla dimensione funerea, che è piuttosto diffusa nella realtà delle cose visibili, in maniera molto più capillare e pervasiva di quanto non accadesse in Leopardi. E infatti i morti di Pascoli prendono direttamente la parola spesso proprio in finale di canto, ovvero hanno una voce (come i morti di Ruysch); una voce che parla in una lingua intrisa di morte.⁹⁹ Anch'essi, al pari dei morti di Ruysch, non ricordano: non possono e non vogliono ricordare, come nell'*Or di notte*:

Non vogliamo ricordare
vino e grano, monte e piano,
la capanna, il focolare,
mamma, bimbi... Fate piano!
piano! piano! piano! piano! (vv. 21-25)

Ma la loro mimesi verbale, privata di sostanza memoriale, è comunque dotata di potere comunicativo, poiché resta sospesa in una dimensione aperta che, prescindendo dalla narrazione, chiude il canto su sé stessa. Emblematico in tal senso è un canto la cui protagonista è stata giustamente messa in relazione dalla critica con la Silvia leopardiana, ovvero *La tessitrice*,¹⁰⁰ l'unico canto lodato da Croce che vi scorgeva una a suo avviso inedita (per la poesia pascoliana) confluenza di ritmo e immagini.

Il componimento, inserito nella sezione *Il ritorno a San Mauro* e apparso nel «Marzocco» del 18 aprile 1897 insieme a *Le rane* e a *La messa*, inscena una sorta di visione onirica ispirata, oltre che a fonti dantesche e classiche,¹⁰¹ ad immagini leopardiane; visione che si potrebbe provocatoriamente definire una rappresentazione figurativa in stile pop art nei confronti del mito di Silvia: protagonista è l'io lirico a colloquio con una ragazza defunta, un fantasma femminile incaricato di riportare l'io agli albori della comunicazione e di mostrargli (se vogliamo, molto semplicemente) l'unica meta del percorso vitale: la morte. Il colloquio, sebbene implichi una verbalizzazione di alcuni concetti chiave, è condotto sulla base di un linguaggio fondato su sonorità

⁹⁸ Ricordiamo il noto passo dello *Zibaldone*: «Che bel tempo era quello nel quale ogni cosa era viva secondo l'immaginazione e viva umanamente cioè abitata o formata di esseri uguali a noi, quando nei boschi desertissimi si giudicava per certo che abitassero le belle Amadriadi e i fauni e i silvani e Pane ec. ed entrandoci e vedendoci tutto solitudine pur credevi tutto abitato e così dei fonti abitati dalle Naiadi ec. e stringendoti un albero al seno te lo sentivi quasi palpitare fra le mani credendolo un uomo o donna come Ciparisso ec. e così de' fiori ec. come appunto i fanciulli» (*Zib.* 64).

⁹⁹ Cfr. AGAMBEN, *Pascoli*, p. 8: «La poesia – dice Pascoli – parla in una lingua morta, ma la lingua morta è ciò che dà vita al pensiero. Il pensiero vive della morte delle parole».

¹⁰⁰ Bärberi Squarotti definisce il canto «la riscrittura di *A Silvia* del Leopardi» nell'Introduzione a PASCOLI, *Poesie*, p. 42.

¹⁰¹ Per le quali cfr. il commento di Francesca Latini in PASCOLI, *Poesie*, p. 915.

e gestualità primordiali. È l'unico testo in cui compare un personaggio femminile diverso dalla madre e dalle sorelle in presenza dell'io;¹⁰² è come se Pascoli avesse preso Silvia – fusa però con la fanciulla del *Sogno* – e l'avesse ridotta all'osso della sua operosità di tessitrice, privata del suo nome proprio, l'unico elemento che nel canto leopardiano le conferiva uno spessore di persona reale: estrapolata a forza dal contesto originario, seppur riconoscibilissima, è resa significativa al di là della memoria dell'io e dei suoi problemi esistenziali. Il sapore lievemente e delicatamente parodico rispetto al Leopardi più noto mi sembra evidente (come nel finale della *Poesia*), come è evidente il tentativo di dilatare la temporalità puntuale e fulminea della caduta di Silvia in una atemporalità onirica in cui la ragazza in qualche modo, come solo nel sogno può accadere, riesce a comunicare.

Dal punto di vista concettuale *La tessitrice* termina come *A Silvia*:

Morta! Sì, morta! Se tesso, tesso
per te soltanto; come, non so;
in questa tela, sotto il cipresso,
accanto alfine ti dormirò. (*La tessitrice*, vv. 22-25)

La ragazza indica all'io il suo destino di morte, ma profondamente diversa è la dinamica intradialogica: la tessitrice esprime vicinanza e dedizione al personaggio-poeta ed auspica un destino di condivisione, seppur nell'atto estremo. Mentre Silvia resta salda nella sua autonomia figurativa soltanto finché vive nella memoria dell'io, e, una volta trasferita al presente, si dirada in propaggini e variazioni metaforiche più che allegoriche (Silvia / speranza), la tessitrice pascoliana mantiene intatta la sua solidità immaginativa fino alla fine, filando la metafora della tessitura in direzione decisamente allegorica.¹⁰³

Ma soprattutto la tessitrice, rispetto a Silvia, ha una sua voce, una sua sonorità segnica, per dirla con Benjamin (secondo il quale il segno si inserisce in una sorta di «comunità magica con le cose» (*Sulla lingua* 60) che è immateriale e puramente spirituale), che si orienta verso la primordialità del pianto e del sospiro, verso la ripetizione vocale dell'eco, verso il messaggio veicolato dai gesti e dagli sguardi:

Piango, e le dico: Come ho potuto,
Dolce mio bene, partir da te?
Piange, e mi dice d'un cenno muto:
Come hai potuto?
Con un sospiro quindi la cassa
tira del muto pettine a sé.
Muta la spola passa e ripassa.
Piango, e le chiedo: Perchè non suona
dunque l'arguto pettine più?
Ella mi fissa timida e buona:
Perchè non suona?
E piange, e piange – Mio dolce amore,
non t'hanno detto? non lo sai tu?
Io non son viva che nel tuo cuore. (*La tessitrice*, vv. 8-21; corsivi miei)

A prima vista si potrebbe credere il contrario, perché Silvia canta; tanto che il Castoldi ha potuto scrivere che «per quanto riguarda i suoni, è evidente che il perpetuo canto di Silvia venga negato, respinto dal *cenno muto*, dal *muto pettine*, dalla *muta spola* della tessitrice pascoliana».¹⁰⁴

¹⁰² Come ci ricorda MENGALDO, *Antologia pascoliana*, p. 141.

¹⁰³ Tanto che il canto è stato associato a *La fileuse* di Valéry proprio all'insegna del simbolismo e dell'allegoria. Cfr. HIRDT, *La tessitrice*, che parla di «problemi e interrogativi di un'autoanalisi dell'artista» (p. 155).

¹⁰⁴ Cfr. CASTOLDI, *Silvia, la tessitrice*, p. 172. Dello stesso tenore le argomentazioni di Nava: «Di Silvia e di Nerina il Leopardi ricorda il canto e la voce, mentre la tessitrice è pallida e muta» in *CC (2013)* 370.

Ma, attenzione, Silvia canta solo nella narrazione dell'io, nella rievocazione più o meno sincera di un passato non si sa quanto reale, canta cioè con la voce dell'io e nella sua memoria:

Sonavan le quiete
Stanze, e le vie dintorno,
Al tuo perpetuo canto,
Allor che all'opre femminili intenta
Sedevi, assai contenta
Di quel vago avvenir che in mente avevi. (*A Silvia*, vv. 7-12)

La sonorità segnica della tessitrice è invece effettiva, tangibile, veicolata nella scrittura dalla punteggiatura, dalle omissioni, dalle sospensioni, dai silenzi, dalle numerose negazioni, e dalla disposizione grafica delle parole; ma soprattutto dall'ignoranza dell'io attore, che, al contrario dell'io lirico leopardiano, non conosce la verità che gli è rivelata dalla ragazza. E proprio su questa ignoranza si fonda la realtà del dialogo a scapito del monologo; richiamando in ciò il plot del *Sogno* più che quello di *A Silvia*. O meglio, realizzando un incrocio tra i due canti leopardiani e un passaggio petrarchesco.¹⁰⁵ In effetti, come ha intuito Claudio Colaiacomo,¹⁰⁶ i versi 12-13 del *Sogno*, in cui la fantasmatica donna chiede all'io sognante «Vivi, mi disse, e ricordanza alcuna / serbi di noi?» capovolgono di segno un verso dei *Trionfi*, e con esso un concetto chiave della poetica petrarchesca: il rapporto tra vita e morte, espresso in *Triumphus Mortis* II 21: «Dimmi pur, prego, s' tu sè viva o morta». Le posizioni dialogiche nel testo leopardiano sono invertite rispetto al testo petrarchesco: mentre in quest'ultimo è il vivo che chiede alla morta se è viva, nell'altro è la morta che chiede al vivo conferma (non puramente retorica) della sua esistenza, tanto che l'io vivo sente in seguito il bisogno di ribadire, con insistenza un po' infantile, le differenze di stato: «Dunque sei morta, / o mia diletta, ed io son vivo» (vv. 39-40), per poi tentare una richiesta di chiarimento sulla morte: «Ahi ahi, che cosa è questa / che morte s'addimanda?» (vv. 47-48). Ma d'altra parte lo stesso testo petrarchesco offriva un'inversione di prospettiva:

«Viva son io, e tu sè morto ancora,»
diss'ella «e sarai sempre, infin che giunga
per levarti di terra l'ultima ora» (*Triumphus Mortis* II, vv. 22-24)

Prospettiva adottata da Leopardi in senso antipsiritualistico, o meglio messa in questione attraverso l'interrogativa e le successive affermazioni dell'io sognante richiamate sopra. Alla luce di questo capovolgimento prospettico, in cui si manifesta l'altra macrostruttura che regge l'impianto lirico petrarchesco (anche del *Canzoniere*), ovvero la dicotomia al di qua / al di là, vita terrena / vita eterna, l'assicurazione dell'io leopardiano del *Sogno* – «Dunque sei morta, / o mia diletta, ed io son vivo» (vv. 39-40) – funziona come una negazione del punto di vista petrarchesco, quindi come una discontinuità, o un salto, nella tessitura del testo. Discontinuità ribadita sul finale, quando i ruoli degli interlocutori si rovesciano nuovamente, in un dialogo allo specchio, dato che la morta afferma ciò che potrebbe e dovrebbe affermare l'io vivo, ovvero «A me non vivi / e mai più non vivrai» (vv. 93-94): annuncio perentorio che getta l'io nello sconforto, esprimibile sul confine tra sonno e veglia soltanto con una risonanza segnica elementare improntata al pianto, allo spasimo, al grido:

[...] Allor d'angoscia
Gridar volendo, e spasimando, e pregne
Di sconcolato pianto le pupille,

¹⁰⁵ Nadia Ebani, commentando un testo dialogico di particolare forza evocativa come *La felicità*, ne aveva individuato l'ascendenza petrarchesca in comune con la *Tessitrice* (*Pp* 315); richiamo intertestuale a cui Francesca Latini, nel suo commento al canto (in *Poesie* 916), opportunamente aggiunge quello al *Sogno* leopardiano. Ma l'individuazione delle due fonti acquista un valore aggiunto nel momento in cui esse vengono considerate in una dinamica interattiva, nella quale Petrarca è filtrato da Leopardi e rivisitato entro una rilettura complessiva della tradizione.

¹⁰⁶ Cfr. COLAIACOMO, *Il poeta della vita moderna*, pp. 79-81.

Come il finale di *A Silvia* – con la complicità del lettore – accomuna (e confonde) io e tu all'insegna del destino di morte, così quest'altro è giocato sul confine tra sonno e veglia, su quel margine sottile in cui si realizza il trapasso da uno stato all'altro e in cui io e tu ancora una volta si (con)fondono.

Ora, se il testo leopardiano funziona come una messa in crisi della più vistosa macrostruttura storica petrarchesca (l'opposizione vita / morte, al di qua / al di là) in nome di una ricerca della discontinuità e del salto come valore compositivo strutturante del testo, non sarà troppo audace sostenere che *La tessitrice* si pone consapevolmente, rispetto ai testi leopardiani, negli stessi termini funzionali, in quanto promuove a plot narrativo proprio i punti di discontinuità di quei testi, i salti di dimensione comunicativa, i momenti in cui il lettore viene destabilizzato rispetto alla logica e all'aspettativa comuni.

Dialogo onirico con una morta, dunque, ma pur sempre dialogo, che – come scrive Arnaldo Soldani – «arriva ad esiti surrealisti, beckettiani»;¹⁰⁷ o almeno dialogicità, che implica il confronto tra due identità, due punti di vista che non possiamo banalmente identificare con la vita e la morte: e il fatto che essi siano entrambi espressi dall'io lirico non impedisce il realizzarsi della dimensione dialogica, esattamente come accade nei testi leopardiani.¹⁰⁸ L'io lirico in realtà non ricorda nulla di specifico (l'unico ricordo è approssimativo e temporalmente indefinito: «Mi son seduto su la panchetta / come una volta... quanti anni fa?») e si pone in una condizione speculare rispetto al tu, tanto che le sue affermazioni non solo sono vaghe e trasognate, ma addirittura sembrano invertire (come accadeva nel *Sogno* leopardiano rispetto a Petrarca) il rapporto tra vita e morte, come quando l'io vivo chiede all'interlocutrice: «Come ho potuto, / dolce mio bene, partir da te?», domanda che si sarebbe attribuita più facilmente alla defunta, la quale si limita alla risposta in eco «come hai potuto?». Anche l'io inoltre accompagna le poche parole pronunciate con il pianto, che dunque non è solo forma espressiva del tu / tessitrice. L'attimo di comunione tra vita e morte, che in qualche misura coincide con il passaggio tra sonno e veglia, o tra luce e ombra (si pensi alla condizione liminare del Tasso nel dialogo delle *Operette morali* che lo vede protagonista insieme al Genio), tempo puntuale in cui si verifica una discontinuità, viene qui tematizzato, o meglio inscenato in forma dialogica, tramite interrogative in eco e rivelazione finale. E in ciò consiste la presa in carico del Leopardi da parte di Pascoli: la confusione tra vita e morte, da Leopardi allusa in alcuni snodi testuali, è finalmente sdoganata ed assurge essa stessa a struttura testuale.

Non direi perciò con Mengaldo che si tratta di «due monologhi che si sovrappongono ma non s'incontrano»,¹⁰⁹ per il semplice fatto che i morti per Pascoli fanno parte della vita, hanno diritto di presenza e di parola, anche se di una parola che si materializza al confine con la morte, ma fondamentale proprio in quanto parola di confine. La lingua, che nega sé stessa come verbalizzazione fondata sulla progressione logica del discorso, si afferma nei *Canti di Castelvecchio* in quanto atto comunicativo fondato sulla voce come espressione corporea: conseguentemente l'assenza del corpo dà vita ad una voce umbratile, diffusa, riflessa, ma non per questo meno comunicativa e potente, come potente e carica di conseguenze fu l'immagine inconsistente che Narciso contemplava nell'acqua.

Così recita l'incipit di uno dei testi in cui con più forza si esprime questa fusione tra vocalità e perdita, tra fisicità dell'io e materialità della terra, tra angoscia nella vita e angoscia nella morte, in una voce che sembra concentrare e inscenare il tragico messaggio del *Coro di morti* leopardiano («però ch'esser beato / nega ai mortali e nega a' morti il fato»):

C'è una voce nella mia vita,

¹⁰⁷ SOLDANI, *Narrazione e dialogo*, p. 267. Cfr. inoltre TELLINI, *Appunti su La tessitrice*, p. 275.

¹⁰⁸ Sulla dialogicità del testo poetico leopardiano in relazione all'io lirico cfr. il mio volume *Uno specchio d'acqua diaccia*.

¹⁰⁹ MENGALDO, *Antologia pascoliana*, p. 141.

che avverto nel punto che muore:
voce stanca, voce smarrita,
col tremito del batticuore. (*La voce*, vv. 1-4)

La voce è il componimento pascoliano più ricco di ripetizioni, nel quale anzi la ripetizione riveste un ruolo strutturante di primaria importanza: non solo incide sulla forma metrica del testo,¹¹⁰ ma ha la funzione di unire (anche concettualmente) ciò che la voce «nel punto che muore» non può tenere unito, ovvero il testo stesso, e dunque di alludere alla difficoltà della tessitura *in fieri* mostrando i fili allentati e difettosi della trama e dell'ordito. L'esperimento della *Tessitrice* è differente, pur lavorando sempre sul confine tra detto e non detto, e pur facendo ricorso alla ripetizione, all'eco, alla sospensione: la presenza visiva, ed anche metaforica (la donna è evocata in quanto tessitrice), dell'emittente di quella voce / non voce riesce a fare da spola nell'operazione tessile, ovvero da collante tra i diversi aspetti comunicativi ed espressivi del testo al di là, o meglio in sostegno, delle altre soluzioni linguistiche, retoriche, fonosimboliche. Appropriata per descrivere la silenziosa gestualità della tessitrice con il suo linguaggio pre- e post-verbale, è l'immagine della «vergine vocale» evocata a proposito di Omero nel secondo capitolo del *Fanciullino*:

Ma il garrulo monello o la vergine vocale erano dentro lui, invisibilmente. Erano la sua medesima fanciullezza, conservata in cuore attraverso la vita, e risorta a ricordare e a cantare dopo il gran rumore dei sensi. (*Fanciullino* 27)

Forme testuali, quelle della *Tessitrice*, che alludono a qualcosa di fondante, che sta prima della parola: forme di intelligenza fulminea che trasformano il sentire del soggetto una volta per tutte. Esse mimano il salto che realizza all'improvviso, in un atto non mediato, la comunicazione del testo con il lettore in quanto «somiglianza immateriale» (direbbe Benjamin) che si materializza per un attimo. La soppressione della parola logica, della spiegazione razionale, crea fascino e significazione, oltre che un'impressione di verità (poiché ciò che si omette è sempre vero). Ed ecco allora la centralità della voce, che è il segno della poesia, che per sua natura è una 'voce muta', ma pur sempre voce: la concretizzazione di quell'attimo, del punto, senza durata e senza estensione, in cui gli opposti si incontrano, al di là della parola e al di là del senso. Come il punto in cui vita e morte si toccano è alluso nel *Sogno* attraverso la discontinuità provocata dall'affermazione iterata della distinzione tra vita e morte, così l'istante in cui voce e silenzio coincidono è alluso da Pascoli attraverso la discontinuità provocata dalla ripetizione della voce in eco, dall'insistenza stessa sulla vocalità della tessitrice, e dal contrasto ossimorico col suo dichiarato mutismo.

La tessitura della tessitrice e del canto a lei dedicato è dunque strutturalmente discontinua, e piena di vuoti che il lettore deve riempire; è una tessitura che, pur ispirandosi alla «faticosa tela» di Silvia, la trasferisce all'unico ambito della morte, facendo a meno della patina narrativa leopardiana che strutturava il testo su un doppio livello temporale, dove i vuoti e le lacune erano riservati al solo livello dell'io autoriale, mentre da Pascoli essi sono esibiti al primo livello dialogico tra io lirico e tu. La continuità, che deve sopperire a quei vuoti, è data piuttosto dalla tela sonora, ad esempio «dalla sibilante /s/ che dà il senso di rumore sommerso, oltre che di levigatura, sicché il suono di /sospiro/ si confonde con la sonorità scivolata della spola, acuita dalla scorrevolezza della liquida /l/ e dal rumore secco della /t/ di /pettine/». ¹¹¹ Ma è pur vero che l'operazione stessa della tessitura prevede discontinuità, intoppi e nodi. Si pensi al già visto finale di *A Silvia*, dove l'operatore lirico «mano» rappresenta un vero e proprio enigma: rimanda alla metafora tessile espressa ai vv. 21-22 («Ed alla man veloce / Che percorrea la faticosa tela»), ma al tempo stesso la nega raggelandosi in una immobilità devitalizzata e simbolica che allude al percorso parallelo dell'io verso la morte. L'allusione leopardiana alla drastica fine dell'attività tessile diventa in Pascoli sospensione, che prelude ad una ripresa, sebbene muta: «La bianca mano lascia la spola» (v. 7), ma poco dopo «Muta la spola passa e ripassa» (v. 14). La tessitrice tesse la tela della morte,

¹¹⁰ Ivi, p. 114.

¹¹¹ OLIVA, *Pascoli*, p. 115.

mentre Silvia tesseva quella della vita; ma sono due facce di un'unica funzione strutturante che prevede la negazione del principio di non contraddizione: voce e silenziosità, rumore e quiete, vita e morte, presenza e assenza, non riproducono i termini di un'opposizione ontologica (e nemmeno logica), quanto piuttosto – parafrasando il Leopardi dello *Zibaldone* – «un modo, un lato, del considerare che noi facciamo l'esistenza delle cose che sono, o che possono o si suppongono poter essere» (*Zib.* 4233).¹¹²

Benjamin applicava la metafora tessile alla scrittura di Proust, intendendola come alternanza di ricordo e di oblio, di vuoti e di pieni, dove il testo è un ordito fatto di discontinuità, in cui la discontinuità maggiore è la morte. Pascoli coglie ed esplicita il paradosso di fondo del testo leopardiano: il dialogo impossibile con una persona che non c'è più tesse un testo che si fonda su delle mancanze, su delle carenze di senso, che sono portate in primo piano, rese strutturanti; la morte stessa, come massima espressione della discontinuità, del salto, del lacunoso e del non dicibile, entra nelle pieghe della tessitura come uno dei fili principali, con una sua propria voce. Portando alle estreme conseguenze la sfida leopardiana, il finale pascoliano è coerentemente posto sotto l'egida dell'operazione tessile («Se tesso, tesso per te soltanto»), mentre in *A Silvia* lo scarto di dimensione testuale – tra la mano iniziale che tesse e quella finale che addita la tomba all'io – è decisamente più violento e straniante. Il riferimento della tessitrice alla tomba non è in contrasto col resto del componimento, è anzi il suo naturale epilogo: il completamento della tela.

Il fatto è che, come dicevamo, per Pascoli la morte è dentro la vita e dentro la poesia, nelle pieghe stesse del verso e delle parole: essa alita dappertutto, come spiega l'introduzione ai *Canti di Castelvecchio*: «Troppa questa morte? Ma la vita senza il pensiero della morte, senza, cioè, religione, senza quello che ci distingue dalle bestie, è un delirio, o intermittente o continuo, o stolido o tragico» (*CC 2013*, 53). In questo senso Pascoli introietta e fa sua la lezione leopardiana che assimila la morte all'infinito, e che in un certo senso accomuna la poetica della discontinuità a quella dell'indefinito e del vago, facendo appello, dal punto di vista lessicale, ad espressioni puntuali che veicolano una sensazione infinitiva, sensazione che (come nell'idillio *L'Infinito*) non può che essere istantanea: è il caso delle parole *finito*, *ultimo*, *fine*, come spiegato nel seguente appunto:

Tutto ciò che è finito, tutto ciò che è ultimo, desta sempre naturalmente nell'uomo un sentimento di dolore, e di malinconia. Nel tempo stesso eccita un sentimento piacevole, e piacevole nel medesimo dolore, e ciò a causa dell'infinità dell'idea che si contiene in queste parole *finito*, *ultimo*, ec. (le quali però sono di loro natura, e saranno sempre, poeticissime, per usuali e volgari che sieno, in qualunque lingua e stile). (*Zib.* 2251)

Espressioni come *mai*, *per sempre*, *mai più*, *infine*, *alfine* ecc., come pure l'uso di parole tronche, presenti spesso nei finali pascoliani, tendono generalmente a stimolare «l'infinità dell'idea», e perciò anche il piacere estetico. Alcuni esempi: *La tessitrice* («Accanto alfine ti dormirò»), *Le rane* («ciò che non è mai, ciò che sempre / sarà...»), *In ritardo* («e quello ch'era non sarà mai più»), *Il ritratto* («cader le stelle nell'oscurità»); *La bicicletta* («un palpito e va... dlin dlin»); *Foglie morte* («non tornano più»); *Notte d'inverno* («ciò che se ne va»); *Per sempre* («per sempre»). Tale effetto, che rimanda ad una poetica infinitiva e al tempo stesso della discontinuità, parrebbe strettamente correlato con la tematica astrale, che talvolta si impone proprio nei finali (ad esempio *Il bolide*: «Errare tra le stelle in una stella», *Il ritratto*: «e poi guardammo in alto / cader le stelle nell'oscurità»)¹¹³ e che si mescola volentieri a immagini di caduta e di fine, secondo lo schema di *Odi*, *Melisso* e poi di *A Silvia*.

Qualche osservazione va fatta in proposito su *La guazza*, il cui finale è in stretta relazione col finale di *A Silvia* e in generale con quei moduli intradiologici leopardiani che si risolvono in una caduta improvvisa e inesorabile del tu dialogante, il cui percorso è pertanto assimilato a quello

¹¹² In questo passo Leopardi parla del concetto di tempo, che non è una cosa ma solo un'idea, ovvero un modo di vedere le cose.

¹¹³ Discorso a parte merita *Il ciocco*, in connessione con *La ginestra*, e non solo nel finale.

dell'astro cadente. La caduta coincide o comunque è collegata, quasi sempre, con un incremento di conoscenza, con una rivelazione fulminea ed inevitabile. Per Leopardi, d'altronde, l'unica conoscenza possibile si fa per lampi, per folgorazioni inattese che nulla hanno a che fare con la logica razionale e con la progressione temporale:

Quando delle parti le più minutamente ma separatamente considerate si vuol comporre un gran tutto, si trovano mille difficoltà, contraddizioni, ripugnanze, assurdità, dissonanze e disarmonie; segno certo ed effetto necessario della mancanza del colpo d'occhio che scopre in un tratto le cose contenute in un vasto campo, e i loro scambievoli rapporti. (Zib. 1853)

Il «colpo d'occhio» associa in un tratto concetti e verità parziali e contrastanti, pervenendo ad una conoscenza poetica e scientifica allo stesso tempo, che altrove Leopardi definisce *geniale*. Ed è questo tipo di conoscenza che Pascoli mette in scena nel finale della *Guazza*, a dispetto (o forse proprio in virtù) della sospensione temporale che caratterizza quasi tutti i suoi componimenti. Ecco gli ultimi versi:

Si parte, ch'è ora, né giorno,
Sbarrando le vane pupille;

Si parte tra un murmure intorno
di piccole stille.
In mezzo alle tenebre sole,
Qualcuna riluce un minuto;
Riflette il tuo Sole, o mio Sole;
poi cade: ha veduto. (La guazza, vv. 13-20)

Cade – due punti – *ha veduto*. Ricordiamo: «All'apparir del vero / Tu misera cadesti: e con la mano...», dove il verbo *cadere* seguito dai due punti rappresenta, come abbiamo visto, una funzione testuale strategica, per mezzo della quale si richiede l'intervento attivo del lettore che, *cadendo* nel testo, precipitando negli spazi bianchi tra le parole, riflettendo sull'io lirico («Riflette il tuo Sole, o mio Sole»), riempie di senso e di tensione l'ellissi metaforizzata dai due punti. La goccia di rugiada riflette per un istante una stella, che è a sua volta 'sole al nostro sole': un attimo di contemplazione e di conoscenza estatiche, un rispecchiamento che riecheggia la disposizione planetaria e la visione speculare di certi passi della *Ginestra*:¹¹⁴

Veggio dall'alto fiammeggiar le stelle,
Cui di lontan fa specchio
Il mare, e tutto di scintille in giro
Per lo voto seren brillare il mondo.
E poi che gli occhi a quelle luci appunto,
Ch'a lor sembrano un punto,
E sono immense, in guisa
Che un punto a petto lor son terra e mare (La ginestra, vv. 163-70)

ma senza la prospettiva ingombrante e pur sempre accentratrice dell'io lirico. Poi la caduta, chiusa e al tempo stesso aperta dai due punti; è la stessa caduta di Silvia, esemplata a sua volta su quella del frammento *Odi Melisso*, dell'astro che prima ascende e poi precipita, della parabola vitale che dura un minuto («qualcuna riluce un minuto»). D'altra parte il frammento è utilizzato da Pascoli in vari componimenti, sempre – come per *La poesia* – camuffando l'intertestualità in modi obliqui e

¹¹⁴ Recentemente Francesca SUPPA (*Vicenda umana*, p. 108) ha proposto di integrare *La guazza* tra le «poesie dell'era nuova», stando alla definizione che ne offre Massimo Castoldi alla luce di «un superamento, o un completamento, della poesia leopardiana, a partire proprio da *La Ginestra* e dal suo appello alla solidarietà degli uomini» (*Saggi e lezioni*, XXIII-XXIV).

multiprospettici. Si pensi al finale del *Fringuello cieco*, peraltro – come notava già il Perugi – palesemente imparentato col canto che stiamo analizzando:¹¹⁵

Ma il dì ch'io persi cieli e nidi,
ahimè che fu vero, e s'è spento!
Sentii gli occhi pungermi, e vidi
che s'annerava lento lento.
Ed ora perciò mi risento:
– O sol sol sol sol... sole mio ? – (*Il fringuello cieco*, vv. 25-30)

Il verso «che s'annerava lento lento» non può non richiamare alla memoria il v. 15 di *Odi, Melisso* «[la luna] si spegneva annerando a poco a poco»¹¹⁶, sebbene qui il buio subentri a causa della cecità dell'io lirico (il fringuello): la perdita della vista è la ragione dell'anneramento, laddove in Leopardi la vista segue in climax lo spegnersi dell'astro lunare:

Allor mirando in ciel, vidi rimaso
Come un barlume, o un'orma, anzi una nicchia,
Ond'ella fosse svelta; [...] (*Odi, Melisso*, vv. 17-19)

Ma è anche – quella della goccia di rugiada – la caduta seguita alla beatitudine, alla sensazione infinitiva che si verifica solo in quell'attimo, come nell'*Infinito* leopardiano: l'infinito non è un concetto, e nemmeno un'impressione duratura, ma ci sono dei momenti in cui la mente è in grado di provare una sensazione infinitiva, facendo astrazione dalla comune percezione dello spazio e del tempo. Ricordiamo il passo dello *Zibaldone* che spiega il rapporto tra materiale e immateriale:

Non v'è scala, gradazione, nè progressione che dal materiale porti all'immateriale (come non v'è dall'esistenza al nulla). Fra questo e quello v'è uno spazio immenso, ed a varcarlo v'abbisogna il salto. (*Zib.* 1636)

Quel salto che l'io vive per esempio in una situazione domestica come questa:

Mie considerazioni sulla pluralità dei mondi e il niente di noi e di questa terra e sulla grandezza e la forza della natura che noi misuriamo coi torrenti ec. che sono un nulla in questo globo ch'è un nulla nel mondo e risvegliato da una voce chiamantemi a cena onde allora mi parve un niente la vita nostra e il tempo e i nomi celebri e tutta la storia ec. (*PP* 1190, II)

Il «risveglio» a cui Leopardi allude equivale al passaggio brusco e inaspettato dal materiale all'immateriale, in direzione infinitiva. Egli cerca molteplici strategie testuali per mettere a fuoco questa sensazione, e nei *Canti* non fa altro che rappresentare, in certi passaggi cruciali del testo, il salto, ovvero il punto in cui qualcosa di inspiegabile accade e la coscienza sobbalza; qualcosa che non si può raccontare poiché del tutto inappropriato è il velo della logica narrativa da un lato e della finzione drammatica dall'altro:

Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella [...]
io nel pensier mi fingo; ove per poco
il cor non si spaura. (*L'infinito*, vv. 4-8)

Uno sperdimento improvviso della coscienza, una cancellazione fulminea delle coordinate spaziotemporali: la ragione fa naufragio, e a prendere il sopravvento è l'intuizione, la conoscenza geniale. Tornando a *La guazza*, in un abbozzo preparatorio ricordato da Nadia Ebani, Pascoli

¹¹⁵ Cfr. *Opere* 621. La parentela tra i due canti è ricordata anche dalla Latini in *Poesie*, p. 777.

¹¹⁶ Molto opportunamente, nel suo commento al *Fringuello cieco* (*Opere* 608-9), Perugi ricorda l'equivalenza simbolica tra sole e luna spiegata nella *Mirabile visione*.

scriveva: «Cadeva la guazza: Era un crepitio nell'ombra appena turbata dalle stille, un bisbiglio, un murmure. Qualcuna di esse rifletteva qualche stella lontanissima, Sirio, qualche altra dal ramo... Dal ramo cadeva dopo aver compreso il mondo inaccessibile». ¹¹⁷ Riflessione, visione, caduta: quello che c'è in mezzo è un tempo senza durata, un non detto, un'ellissi che deve restare tale, metaforizzata dai due punti:

In mezzo alle tenebre sole,
qualcuna riluce un minuto;
riflette il tuo Sole, o mio Sole;
poi cade: ha veduto. (*La guazza*, vv. 17-20)

È significativo che il poeta scelga di riecheggiare, al tempo stesso reinterpretandolo, il finale di *A Silvia* nel finale di un canto dove non c'è alcuna presenza umana, in questo modo sganciando dalla connotazione umana, e dunque universalizzando, le caratteristiche e le azioni che reggono quei versi leopardiani: riflessività, contemplazione, caduta. La goccia di rugiada, riflettendo l'astro, esprime la funzione speculare che in *A Silvia* è svolta dalla ragazza (anzi potremmo dire dal nome della fantomatica ragazza morta) rispetto all'io, e incarna anche la funzione contemplativa che è sia quella di Silvia che per un po' contempla la bellezza della vita con i suoi «occhi ridenti e fuggitivi», sia quella dell'io, che guarda infine la tomba e la morte. D'altronde il verso «qualcuna riluce un minuto» riecheggia e condensa il percorso astrale di Silvia (e della speranza): una vita in un minuto, il rispecchiamento tra io e tu (*tuo Sole / mio Sole*), e poi la caduta. Il verbo *cadere* al presente itera il processo che non è solo di quella goccia, ma può essere di tante altre gocce, mentre «ha veduto» potrebbe alludere al leopardiano «all'apparir del vero» con accezione meno traumatica e negativa, mentre i due punti dopo il verbo *cadere* isolano l'azione e ne accentuano la puntualità, come nel verso leopardiano.

Nei versi finali del canto *La guazza* sono dunque condensati i nuclei concettuali di tre canti leopardiani: *A Silvia*, *La ginestra*, *Odi, Melissa*. Tre canti che hanno in comune la parabola astrale e l'epilogo della caduta. Astri e caduta, caduta degli astri: chiodo fisso di Leopardi, e chiodo fisso anche di Pascoli che di quella caduta eredita tanto il senso di vuoto quanto la violenza e la puntualità, ma cerca, piuttosto che di tradurre in versi quella violenza e quel salto, di dilazionare e di sospendere il momento della caduta. Non per crogiolarsi in una illusoria atemporalità (non è così nemmeno nell'*Ora di Barga*), ma per investigare e rintracciare il senso di quella caduta nell'esistenza stessa: non in un prima e in un dopo, ma in quel punto preciso in cui è possibile intuire, leopardianamente, l'infinito.

¹¹⁷ EBANI, *Il «Gelsomino notturno»*, p. 455.

CAPITOLO QUINTO

**TRA BENJAMIN E JAKOBSON: TRADUZIONE E
MEDIAZIONE LINGUISTICA IN PIRANDELLO**

Nel saggio *Illustratori, attori e traduttori* (1908), pressoché coevo a *L'umorismo*, Pirandello descrive l'attività delle tre figure professionali che compaiono nel titolo:

Tutti e tre hanno davanti a sé un'opera d'arte già espressa, cioè già concepita ed eseguita da altri, che l'uno deve tradurre in un'altra arte; il secondo in azione materiale; il terzo in un'altra lingua. (*Ill.* 216)

Il ragionamento è condotto sulla base di una certezza: l'arte è libera e ha bisogno della sua libertà, dove 'libertà' non significa semplicemente libertà da dettami estetici e regolamenti di poetica, ma implica una sorta di astrazione, di semplificazione:

l'arte libera le cose, gli uomini e le loro azioni di queste contingenze senza valore, di questi particolari comuni, di questi volgari ostacoli o minute miserie; in un certo senso li astraie; cioè, rigetta, senza neppur badarvi, tutto ciò che contraria la concezione dell'artista e aggrappa invece tutto ciò che, in accordo con essa, le dà più forza e più ricchezza. Crea così un'opera che non è, come la natura, senz'ordine (almeno apparente) ed irta di contraddizioni, ma quasi un piccolo mondo in cui tutti gli elementi si tengono a vicenda e a vicenda cooperano. In questo senso l'artista idealizza, semplifica e concentra. [...] I particolari inutili spariscono, tutto ciò che è imposto dalla logica vivente del carattere è riunito, concentrato nell'unità d'un essere meno reale e tuttavia più vero. (*Ill.* 217)

Qui Pirandello, come fa del resto in tutti i saggi del volume *Arte e scienza*,¹¹⁸ mette a fuoco il proprio concetto di mimesi, che in sostanza coincide con la messa a fuoco di alcune cose e l'omissione di moltissime altre. Tutto il suo discorso si muove in direzione del riconoscimento di una mimesi non naturalistica, non volta alla riproduzione oggettiva del reale, ma piuttosto legata alla testualità, intesa come atto comunicativo (in accezione jakobsoniana). Il testo è un organismo autonomo, una macchina semovente il cui legame con la realtà è mediato attraverso una serie di filtri e di specchi (anche dissimulanti e deformanti) nel cui gioco di immagini bisogna immergersi e perdersi, in un processo soggettivo e riflessivo di tipo narcisistico. Nel saggio *Arte e scienza*, in polemica con Benedetto Croce, scrive:

Perché il fatto estetico avvenga, bisogna che si abbia non la *espressione*, la *forma* astratta, meccanica, oggettiva della intuizione, ma la *soggettivazione* di essa; perché il fatto estetico avvenga, bisogna, in altri termini, che l'intuizione non sia l'impressione formata astrattamente, meccanicamente, oggettivamente, ma la forma concreta, libera e soggettiva d'una impressione. (*AS* 175)

E poi, poco oltre:

L'arte, insomma, è creazione della forma, non intuizione del contenuto: e dunque è proprio, se vogliamo usare i termini del Croce, *l'intuizione di un'intuizione*. Essa non è tutta in *materia-forma*, come il Croce la vede, ma in *materia-forma-materia*. Tant'è vero che ridiventa *impressione*, in base a cui prima l'autore la *prova* e poi il critico

¹¹⁸ Il volume comprende i seguenti saggi: *Arte e scienza*; *Un critico fantastico*; *Illustratori, attori e traduttori*; *Per uno studio sul verso di Dante*; *Poscritta*; *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*; *Per l'ordinanza d'un sindaco*; *I sonetti di Cecco Angiolieri*; *Appendice: Per le ragioni estetiche della parola*. La finalità del volume è di sostenere un'estetica anti-crociana, dimostrando la debolezza della dottrina «intellettualistica senza intelletto» di Benedetto Croce.

la *giudica*. L'impressione, divenuta espressione (interna), bisogna che ridiventi impressione, materia elaborata. (AS 175)

Questa insistenza sull'*impressione* finale, declinata in varie forme e accezioni (non sempre, a dire il vero, perfettamente comprensibili) ma sostanzialmente coincidente con una sorta di meta-intuizione, è strettamente imparentata al concetto di naturalezza, che – come dicevamo – non ha nulla a che vedere con il naturalismo; come nella difesa della poesia leopardiana dall'accusa assurda di difetto di colore dovuta ad una presunta malattia degli occhi, col ricorso contestuale a pensieri zibaldoniani dello stesso Leopardi:

L'arte deve consistere tutta nella scelta degli oggetti, nel porli nel loro vero lume, nel prepararci a riceverne quella data impressione, «doveché in natura, e gli oggetti di qualunque specie sono fusi insieme e in vederli spessissimo non ci si bada». (AS 164)

Nel *Discorso alla Reale Accademia d'Italia* su Giovanni Verga, pronunciato il 3 dicembre 1931 nel cinquantesimo anniversario della pubblicazione dei *Malavoglia*, Pirandello contesterà apertamente il concetto di realtà alla base delle poetiche naturalistiche, o meglio l'idea che la realtà possa godere di uno statuto indipendente dalla percezione soggettiva:

Il mondo non è per se stesso in nessuna realtà se non gliela diamo noi; e dunque, poiché gliel'abbiamo data noi, è naturale che ci spieghiamo che non possa essere diverso. Bisognerebbe diffidare di noi stessi, della realtà del mondo posta da noi. Per sua fortuna il Verga non ne diffida; e perciò appunto non è né può essere, nel senso vero e proprio della parola, un umorista.¹¹⁹

Ma già molti anni prima, nel saggio *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, aveva espresso le sue perplessità sulla mimesi naturalistica, sulla descrizione oggettiva, contestando anche la pretesa riproduzione fedele delle lingue (o meglio, dei dialetti) da parte degli scrittori naturalisti, non per la difficoltà dell'impresa in sé ma per la contrarietà all'obiettivo dell'arte, al suo compito, alla sua essenza:

La quale non consiste, né può consistere nell'imitar senz'altro, tal quale, la natura, nel riprodurre la realtà materiale, dei suoni, dei gesti, come farebbe un fonografo o un cinematografo; ma ha una verità, una realtà superiore a tutte queste particolarità volgari, ovvie, comuni, a tutti questi segni esteriori. (SO 203)

La conseguenza di questo approccio estetico è, inevitabilmente, un rafforzamento decisivo della funzione ricettiva del lettore, il quale deve decifrare, decrittare, associare, i dati a disposizione, consapevole del fatto che il non detto è importante tanto quanto il detto e che un ruolo fondamentale nel processo di scrittura è assegnato alla dissimulazione. Prendo in prestito le parole di Nicola Gardini, che mi sembrano aderire perfettamente al caso pirandelliano:

Nel testo-realtà pezzi di *rovine* (parola proustiana), ovvero impressioni e pensieri scollegati, si ricompongono in totalità, in un ordine di corrispondenze e somiglianze che nessuno, nemmeno lo scrittore, avrebbe potuto riconoscere prima della scrittura. Quella totalità infatti non esiste fuori, non è ritrovabile in alcuno spazio preesistente.¹²⁰

La realtà coincide con il testo, e il realismo di un'opera deriva e dipende sia dalla capacità dell'autore di creare un mondo fantastico, autonomo e convincente, sia dall'interpretazione del fruitore; il quale fruitore si nutre delle parole dette ma anche di quelle non dette, del presente come dell'assente, della voce come del silenzio. Realismo, naturalismo, verismo: tutte interpretazioni del reale che dipendono dalle intenzioni degli autori e dalle attese dei lettori:

¹¹⁹ *Discorso alla Reale Accademia d'Italia*, in *Saggi* 389-406: 399.

¹²⁰ GARDINI, *Lacuna*, p. 31.

Di natura s'è fatto naturalismo; di reale, realismo; di vero, verismo; di ideale, idealismo, e via dicendo. Il Capuana ha pur combattuto e non poco contro tutti questi ismi contemporanei; e di uno, anzi, che gli s'era attaccato addosso, o meglio, che avevano voluto appiccicargli a dispetto, ha pur dovuto soffrire durante la lunga carriera letteraria.[...]

Natura, reale, vero, ideale, ecc. sono termini astratti, quasi vaselli elastici, che ciascuno può riempire del proprio sentimento e del proprio pensiero. Basta che questo sentimento e questo pensiero siano sinceri: sinceri nell'essenza, sinceri nell'espressione. (SO 184)

Qualche anno più tardi, Roman Jakobson, nell'ormai classico *Il realismo nell'arte*, spiegherà una volta per tutte come non sia possibile parlare di realismo, ma al limite di tanti diversi realismi, poiché il realismo, in quanto risultato esegetico, dipende dalle convenzioni in voga in un dato periodo e dunque è esso stesso una convenzione: l'impressione di verosimiglianza destata nel lettore può dipendere dal rispetto della tradizione o dalla sua violazione, a seconda del sentimento appartenente al periodo storico e soprattutto a seconda della lingua in uso e di come essa viene sentita, col suo bagaglio di sensi propri e figurati:

Se nelle arti figurative, nella pittura, si può ancora cadere nell'illusione di una fedeltà oggettiva ed assoluta alla realtà, la questione della verosimiglianza «naturale» (per seguire la terminologia platonica) di un'espressione verbale, di una descrizione letteraria è del tutto priva di senso. [...] non è possibile comprendere un discorso senza conoscerne la lingua.¹²¹

La coscienza di questa realtà linguistica che sovradetermina la realtà oggettuale è la forza dell'arte moderna, dal Romanticismo in poi. È stato Walter Benjamin a mettere a fuoco, dal punto di vista ermeneutico, l'importanza della funzione del fruitore / lettore per i teorici del Romanticismo, in particolare per Friedrich Schlegel, promotore di una sorta di poesia trascendentale, o di metapoesia. Il celebre frammento 116 dell'«Athenaeum» spiega ciò che accade alla riflessione in un testo poetico:

La poesia romantica è una poesia universale e progressiva. Il suo scopo non è solo quello di unificare nuovamente tutti i generi separati della poesia e di porre in contatto la poesia con la filosofia e la retorica... Solo essa può divenire come l'*epos* uno specchio di tutto il mondo circostante, un'immagine dell'epoca. E tuttavia essa può, meglio d'ogni altra, anche librarsi sulle ali della riflessione poetica a metà tra l'oggetto rappresentato e il soggetto rappresentante, scevra da ogni interesse reale e ideale, potenziare sempre e di nuovo tale riflessione e moltiplicarla come in una serie interminabile di specchi. Essa è capace della più alta e più varia cultura; non solo a partire dall'interno ma anche a partire dall'esterno organizzando in modo omogeneo tutte le parti di ciò che nei suoi prodotti deve essere un tutto, in modo tale che le si apra la prospettiva di una classicità che cresce senza limiti. (Frammenti 43)

La riflessione può essere potenziata e moltiplicata secondo un principio di rispecchiamento progressivo soltanto ponendosi in una condizione intermedia tra oggetto della rappresentazione e soggetto rappresentante, che è come dire tra voce dell'autore e referente esterno. Si noti che la metafora dello specchio è utilizzata due volte da Schlegel: a proposito della mimesi del mondo circostante e a proposito della riflessione che si potenzia moltiplicandosi. Ma a cosa si riferisce esattamente questa metà? E soprattutto: cosa può esserci a metà tra *rappresentato* e *rappresentante*, se non colui che fruisce il testo, ovvero il lettore? In questa sospensione si realizza lo spazio comunicativo del testo; ovviamente del testo che quello spazio lo prevede, lo porta insito nella propria struttura. Per questo testo mimeticamente attivo, o meglio finalmente attivato, il lettore crea la possibilità di una «classicità che cresce senza limiti»: è la revisione rivoluzionaria e definitiva dei concetti di canone e di classicità. Quest'ultima è riconsiderata alla luce di una temporalità caotica, che prevede sfumature, salti, ritorni, vuoti, mutamenti continui:

Il genere poetico romantico è ancora in divenire: anzi questa è la sua essenza peculiare, che può soltanto eternamente divenire e mai essere compiuto. (Frammenti 44)

¹²¹ JAKOBSON, *Il realismo nell'arte*, p. 10.

Il lettore, entrato definitivamente nella macchina testuale, si assume la funzione di vivificare il testo dall'interno impedendogli di diventare una forma vuota. Comprendere il ruolo del lettore, o più in generale del ricettore, ovvero la parte attiva che gli spetta nell'opera romantica, è stato – come dicevamo – uno dei grandi meriti di Walter Benjamin (pensiamo in particolare a *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco*): nei testi romantici il processo di creazione non è mai compiuto, e soprattutto non si esaurisce nella mente di chi lo espleta; ha invece costante ed inesauribile bisogno di rinnovarsi, perché è sostanzialmente un processo vitale. Come dirà Sartre, ogni scrittura, ricorrendo all'intervento del lettore, riconosce l'esistenza di una libertà: la libertà di interpretare, di portare a compimento l'opera.¹²² Pensiamo all'esperimento manzoniano del romanzo composto a partire dalla (presunta) traduzione di un anonimo manoscritto seicentesco: leggere un testo, farlo proprio e tradurlo significa trasferirlo ad un pubblico indefinito e indefinibile, nella piena consapevolezza che si tratta di un'operazione mediatica. Mettere in primo piano l'operazione traduttiva, sia pure soltanto nella *fictio*, significa prima di tutto accogliere la necessità della lettura interpretativa e la relazione individuale con il testo come condizioni per il passaggio alla propria lingua, che è un passaggio ermeneutico: la nuova retorica manzoniana punta tutto sulla struttura aperta del testo, e sulla complessità del messaggio. E sappiamo quante riflessioni critiche abbiano ispirato i *Promessi sposi* a Pirandello, soprattutto in merito al discorso umoristico, ma anche per quanto concerne il rapporto tra forma soggettiva e verità storica oggettiva.¹²³ Il caso di Manzoni appare subito all'autore de *L'umorismo* un caso speciale, emblematico, tanto per il suo indubbio valore artistico quanto per il suo particolare realismo lontano dall'illusoria oggettività naturalistica: un classico moderno con cui ogni scrittore contemporaneo deve confrontarsi, ma senza cadere nell'errore di allacciarsi alla sua forma come ad un modello narrativo a cui aggiungere o togliere qualcosa per ottenere l'oggettività assoluta:

I nostri scrittori d'arte narrativa contemporanea vollero la forma addentellata: s'accorsero che dopo il Manzoni c'era ancora qualche novità da tentare: che si poteva fare cioè un passo più là, nell'obiettivismo. Giacché il Manzoni – per quanto il suo romanzo sia profondamente realistico e la rappresentazione sia continua, minuta, spiccata, evidente – il Manzoni da un canto subordina l'arte a un principio d'utilità morale, la verità al sentimento cristiano, e dall'altro racconta ancora, fa ancora capolino di tratto in tratto con l'arguto e bonario sorriso umoristico. (SO 196)

Agganciarsi a Manzoni, come pure agganciarsi alle forme del romanzo o della novella francese sono errori gravi dal punto di vista poetico ed estetico, in quanto la forma (che poi nell'arte è tutto) non può che essere unica, originale, senza addentellati di sorta. Nel saggio su *L'umorismo* Pirandello parla appunto di quella specifica costruzione testuale corrispondente ad una particolare fisionomia psichica, che è l'opera d'arte umoristica: quella che contiene un passaggio in più rispetto all'opera comica o satirica, poiché, più che farsi beffe della realtà, la mette in discussione continuamente in tutte le sue forme, compresa quella che assume nell'immaginario dell'autore. Proprio riflettendo sul rapporto tra forma e contenuto – come vedremo anche in seguito – e tra forma e materia, sia ne *L'umorismo* sia negli altri saggi che abbiamo citato, Pirandello scrive pagine molto interessanti di estetica della ricezione, in un periodo delicato della nostra cultura letteraria, tra Romanticismo e Decadentismo da un lato, e nuove prospettive scientifiche dall'altro, soprattutto di ambito linguistico-filosofico (un nome per tutti: Saussure) e psicoanalitico (penso ovviamente alle teorie freudiane).

Mi sembra pertanto che un punto decisivo, tanto nella lettura dei saggi pirandelliani quanto nell'approccio generale all'estetica del periodo, sia la concezione dell'opera d'arte come espressione dell'ambiguità linguistica e comunicativa: concezione comune, appunto, ai differenti

¹²² SARTRE, *Che cos'è la letteratura?*, p. 53.

¹²³ Cfr. il mio volume *Aspetti della mimesi*, pp. 5-28.

ambiti scientifici a cui facevamo riferimento. Dal migliore Romanticismo tedesco parte un'onda speculativa in direzione della messa a punto di teorie che riguardano proprio le modalità di comunicazione, non solo letterarie, nel quadro di una lingua intesa come universo significante autonomo e autosufficiente, massima espressione dell'essere umano in quanto essere relazionale. Sia Pirandello che Benjamin analizzano l'articolazione e l'eterogeneità della produzione linguistica a partire dall'esperienza mediatica per eccellenza, ovvero la traduzione, intesa in senso proprio come traduzione da una lingua all'altra, ma anche in senso metaforico come traduzione da un sistema ad un altro, da un linguaggio all'altro, da una forma estetica all'altra.¹²⁴

Le consonanze apparentemente generiche con il concetto benjaminiano di traduzione (espresso nel saggio *Il compito del traduttore*) sulla base del medesimo concetto di mimesi, si rivelano ricche di spunti in varie direzioni. Così Benjamin scarta apertamente l'ipotesi di una possibile riproduzione oggettiva del reale, appellandosi inequivocabilmente ad un'intima segretezza relazionale tra le lingue che solo un lettore attento può cogliere e decifrare:

La traduzione tende ad esprimere il rapporto più intimo tra le lingue, che resta tuttavia segreto. (*Compito* 42)

Come si dimostra che nella conoscenza non si dà né si può pretendere obiettività, che consista in semplici riproduzioni del reale, così si può dimostrare che non sarebbe possibile alcuna traduzione che mirasse alla somiglianza all'originale come sua essenza ultima. Infatti nella sopravvivenza [Fortleben], che non si chiamerebbe così se non fosse mutamento e rinnovamento del vivente, muta anche l'originale. (*Compito* 43)

La lingua della traduzione – dice poco oltre Benjamin – avvolge il contenuto come un mantello regale dalle ampie pieghe: a sottolineare che il mutamento non è superficiale, ma riguarda la forma in cui il contenuto viene trasmesso e recepito, e dunque in certa misura riguarda il contenuto stesso. In questa concezione della traduzione, vi sono sintonie più essenziali tra i due autori, che riguardano specificamente tre punti: il concetto di 'forma', intesa come testualità, con tutto il suo bagaglio di non detto, di lacunoso, di inesprimibile; il concetto di 'immagine' come «somiglianza immateriale»; il concetto di lettore. Ma andiamo per ordine:

La traduzione è forma. Concepirla come tale significa tornare all'originale, perché lì, come intraducibilità, è rinchiusa la sua legge. (*Compito* 40)

È evidente che, per quanto buona sia, la traduzione non può mai significare qualcosa per l'originale. E tuttavia essa è in intimo rapporto con l'originale in forza della sua traducibilità. (*Compito* 41)

Il discorso che fa Pirandello in merito alla questione del rapporto tra forma e contenuto in Pascoli riguarda proprio questo snodo cruciale:

Potessero veramente separarsi il contenuto artistico dalla sua forma, corpo sarebbe il pensiero, anima la forma. Il pensiero d'uno scrittore, antico o nuovo, quel ch'egli ha voluto dire, il concetto della cosa, insomma, noi possiamo ben renderlo, tradurre in altra lingua, farlo intendere comunque: l'anima non possiamo rendere, la forma, che in arte è tutto. Mutando il corpo, cioè il pensiero, si muta anche l'anima, cioè la forma: questo è ovvio. Ma serbando il corpo, il pensiero, gli si può dare un'anima, un'espressione diversa? Questo tenta la traduzione. e tenta l'impossibile: come far rivivere un cadavere inalandogli un'altra anima. (*Ill.* 220)

Dunque, la parte difficile della traduzione consiste proprio nel riprodurre la forma, e dunque consiste in una impossibilità, in un tentativo disperato necessario per la sopravvivenza di

¹²⁴ Riflessioni in questo senso sono state recentemente proposte nel volume collettaneo *Pirandello e la traduzione*, dove Rössner scrive che Pirandello elabora una traduzione culturale nel senso di «un processo dinamico di negoziazioni e rinegoziazioni legate alla decontestualizzazione e ricontestualizzazione del messaggio, un processo situato in un «terzo spazio» virtuale, un *in-between* dei due contesti» (RÖSSNER, *Pirandello, la traduzione*, p. 31). E Dominique Budor pone l'accento sulla funzione del lettore nell'opera pirandelliana: una sorta di «lettore vuoto, pronto ad accogliere inalteratamente in sé l'opera originale» (BUDOR, *L'iter transmediale*, p. 153).

un'opera; secondo Benjamin, nella sua «intraducibilità». Tutto ciò, ribadiamo, in un rapporto tra le lingue che resta segreto, in riferimento ad un ideale di «lingua pura»:

Il nocciolo essenziale della traduzione si definirebbe come ciò che nella traduzione resta a sua volta intraducibile. Si tolga cioè per quanto possibile tutto ciò che attiene alla comunicazione e lo si traduca: rimarrà intangibile ciò a cui mirava il lavoro del vero traduttore. (*Compito 47*)

La traduzione non si trova come la poesia dentro alla foresta del linguaggio ma fuori e di fronte. [...] Quella del poeta è una intenzione ingenua, primitiva, intuitiva, quella del traduttore è derivata, ultima, tutta ideale. (*Compito 48*)

La fedeltà di traduzione della singola parola non restituisce quasi mai interamente il senso che essa ha nell'originale. Infatti il senso non si esaurisce in ciò che si intende nel significato poetico per l'originale, ma si acquisisce nel modo in cui in una determinata parola ciò che si intende si lega al modo di intendere[...] La letteralità sintattica getta del tutto alle ortiche ogni restituzione di senso e rischia di portare dritto dritto all'intelligibilità. (*Compito 48*)

E Pirandello:

Le parole di una lingua hanno per il popolo che la parla un valore che va oltre il senso, per dir così, materiale di esse, e che è dato da tante cose che sfuggono all'esame più sottile, poiché veramente sono, come l'anima, impalpabili: ogni lingua ispira un particolare sentimento di sé e valore ha finanche la forma grafica delle parole. Se traduciamo la parola tedesca *liebe* con l'italiana *amore* traduciamo il concetto della parola, nient'altro: ma il suono? quel particolar suono con quella tale eco che esso suscita nello spirito e su cui forse il poeta in quel dato punto faceva assegnamento. (*Ill. 218*)

Quello che Pirandello chiama «concetto», per Benjamin è l'«intenzione» (intention); e ciò che per Benjamin è «intangibile» (unberührbar) per Pirandello è «impalpabile». Così Benjamin propone un'argomentazione esemplificativa simile a quella pirandelliana:

In *Brot e pain* ciò che si intende è lo stesso, ma il modo di intenderlo è diverso. Nel modo di comprendere troviamo, infatti, che le due parole significano qualcosa di diverso in tedesco e in francese, che non sono intercambiabili per entrambi e che in ultima analisi tendono a escludersi. Ma a livello di ciò che si intende troviamo che esse, considerate in assoluto, significano la stessa identica cosa. Mentre i modi di intendere in queste due parole si contrappongono reciprocamente, essi si integrano nelle due lingue di origine e precisamente si integrano in ciò che si intende. (*Compito 44*)

«Ciò che si intende» risulta chiaro; ciò che invece non si riesce a rendere è la 'significazione', il senso, che deriva dall'accordo del corpo con l'anima, del concetto con la forma, di ciò che si intende con il modo di intenderlo.

Già Leopardi, in riferimento al volto dei bambini (considerato a tutti gli effetti una forma testuale, ovvero un insieme di segni), aveva parlato di «significazione» come aderenza di «significato» e di «significante», in termini pre-saussuriani:

Perché quando anche le fisionomie dei fanciulli sieno quanto all'apparente conformazione, significantissime; lo spettatore non applica a questo *segno*, veruna notevole *significazione*, sapendo che il carattere del fanciullo non è ancora formato [...]. Sicché la fisionomia del fanciullo lascia l'uomo quasi indifferente, com'è indifferente (almeno per allora) e di poco conto, ciò ch'ella può significare, e com'è *leggera la corrispondenza tra il significante e il significato*. (*Zib. 1905-06*)

e aveva utilizzato la metafora della «pasta molle» per esprimere la natura malleabile e conformabile sia del testo / volto sia delle lingue adatte alla traduzione, per esempio della lingua tedesca (ma non solo):

ell'è come una pasta molle suscettibile d'ogni figura, d'ogni impronta, e di cangiarla a piacere di chi la maneggia; simile appunto al fanciullo prima dell'educazione, il quale è suscettibile d'ogni sorta di caratteri e di facoltà, e non si può ancor dire qual sia precisamente la sua indole, a quali facoltà la natura l'abbia disposto,

perciocché la natura include in ciascun individuo delle disposizioni maggiori o minori bensì, ma per qualunque indole e facoltà possibile. (*Zib.* 2080)

La metafora della pasta molle vuole rappresentare, per Leopardi, la proprietà mimetica della lingua, la sua capacità di adattarsi ad un'altra lingua (nel caso della traduzione) ma anche di adattarsi alla rappresentazione della natura, alla resa o alla creazione dei concetti, ricchi di tante maggiori sottigliezze e sfumature quanto maggiore è la mollezza della pasta, la sua plasticità, la sua modellabilità. Il principale compito del traduttore, a parere di Leopardi, è proprio quello di riparare alla sparizione delle *nuances* semantiche delle parole, ripristinando (per quanto possibile) l'originaria risonanza polisemica e comunicativa. L'unica traduzione accettabile è dunque una traduzione aperta e desiderosa di entrare nell'opera accogliendone le difficoltà, e soprattutto mostrandone le contraddizioni come cicatrici, per evitare che il testo si trasformi in «un'imitazione sofisticata, una compilazione, un capo morto» (*Zib.* 320).¹²⁵ Anche Leopardi intende la traduzione come uno scavo nella potenza comunicativa dell'originale, un confronto con il suo spessore mediatico, in modo da produrre un diverso *medium* dotato di autonoma 'mappatura', che però si inserisca nel circuito comunicativo dell'altro, e oserei dire nel circuito comunicativo *tout court*, come organismo vivo e autonomo, visto che la lingua in ogni sua manifestazione (quindi anche in quella traduttoria) crea un suo proprio legame col mondo, un pensiero e una ricettività.

Non dimentichiamoci che Benjamin parla sempre di una lingua che dà voce alla natura, poiché il grande dolore della natura è proprio l'incapacità di parlare, e che di per sé non può essere divisa dal pensiero, anche e soprattutto nella sua forma scritta: «non esiste il contenuto della lingua. In quanto comunicazione la lingua comunica un'essenza spirituale, cioè essenzialmente la comunicabilità».¹²⁶ Nel saggio *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini* egli spiega come il rapporto tra linguaggio e segni sia originario e fondamentale. Il segno si inserisce in una sorta di «comunità magica con le cose»¹²⁷ che è immateriale e puramente spirituale; è la facoltà mimetica dell'intelletto che scorge le «somiglianze immateriali»¹²⁸, producendo quelle che potremmo dire (in termini non benjaminiani) *immagini*, che in misura decisamente maggiore si trovano nelle lingue mute per eccellenza: pittura, scultura, disegno, ovvero le lingue del materiale, lingue inacustiche e innominali. La lingua di parole, d'altro canto, si fonda su una sonorità segnica, su tracce sonore: il canto, il lamento, il grido, il balbettio, il rantolo e, naturalmente, il riso.

Tutte forme, queste ultime, che alludono a qualcosa di fondante, che sta prima della parola: fuori del testo, ma anche in esso nascosto; forme di intelligenza fulminea che trasformano il sentire del soggetto una volta per tutte. Esse mimano il salto che realizza all'improvviso, in un atto non mediato, la comunicazione del testo con il lettore in quanto «somiglianza immateriale» che si materializza per un attimo. La soppressione della parola, della spiegazione verbale, crea fascino e significazione, oltre che un'impressione di verità (poiché ciò che si omette è sempre vero). Facciamoci aiutare ancora da Leopardi:

Citerò un luogo delle *Notti romane*, non perché io creda che quel libro si possa prendere per modello di stile, ma per addurre un esempio che mi cade in acconcio. Ed è quello dove la Vestale dice che diede disperatamente del capo in una parete, e giacque. La soppressione del verbo intermedio tra il battere il capo e il giacere, che è il cadere, produce un effetto sensibilissimo, facendo sentire al lettore tutta la violenza e come la scossa di quella caduta, per la mancanza di quel verbo, che par che ti manchi sotto ai piedi, e che tu cada di piombo dalla prima idea nella seconda che non può esser collegata colla prima se non per quella di mezzo che ti manca. e queste sono le vere arti di dar virtù ed efficacia allo stile, e di far quasi provare quello che tu racconti. (*Zib.* 82)

¹²⁵ Cfr. il mio saggio «*Una lingua pieghevole*».

¹²⁶ BENJAMIN, *Sulla lingua*, p. 54.

¹²⁷ *Ivi*, p. 60.

¹²⁸ BENJAMIN, *Angelus novus*, p. 72.

Questo salto, questo passaggio istantaneo, questa mimesi dissimulativa improvvisa e imprevedibile che dà voce al non detto, è ben presente alla coscienza di Pirandello, il quale nella *Prefazione ai Sei personaggi*, laddove parla dell'apparizione improvvisa di Madama Pace, scrive di «spezzatura» e di «improvviso mutamento», per indicare un passaggio di dimensione temporale senza progressione, senza durata, e senza legame di causa-effetto:

È avvenuta perciò una spezzatura, un improvviso mutamento del piano di realtà della scena, perché un personaggio può nascere a quel modo soltanto nella fantasia del poeta, non certo sulle tavole d'un palcoscenico. Senza che nessuno se ne sia accorto, ho cambiato di colpo la scena: la ho riaccolta in quel momento nella mia fantasia pur non togliendola di sotto gli occhi agli spettatori; [...] nulla di questa commedia esiste di posto e di preconetto; tutto vi si fa, tutto vi si muove, tutto vi è tentativo improvviso. (*Spa* 17-18)

Il che significa che lo slittamento di livello ricettivo da parte del lettore avviene non nella continuità logica della verbalizzazione bensì all'improvviso, senza gradualità, in un punto esatto della rappresentazione, quando lo spettatore è chiamato ad entrare in essa per far rivivere l'atto creativo autoriale e far così materializzare il personaggio vivo sulla scena. Allo stesso tempo ciò vuol dire che il palcoscenico è metafora del caos esistenziale e lì i piani comunicativi sono confusi: è come se il palcoscenico offrisse la rappresentazione mimetica del testo stesso più che dell'azione che vi è raccontata. La cifra mimetica e ricettiva del testo diventa allora il salto, la discontinuità del pensiero, la capacità di fare astrazione dalla logica ordinaria della narrazione, e al tempo stesso di accettare la violenza del ritorno alla realtà, magari attraverso il riso liberatorio.

L'aderenza benjaminiana della scrittura al pensiero come dell'anima al corpo, questo essere azione viva da parte dell'immagine che ne deriva, c'è anche in Pirandello; che parla esplicitamente di «azione stessa parlata», «parola viva che muova», «espressione unica, che non può esser che quella», non intendendo banalmente riferirsi alla proprietà del dialogo drammatico che è azione in quanto parola (anche perché non parla solo del testo teatrale), ma promuovendo invece un'idea di creazione artistica come movimento, e dunque come sempre nuova incarnazione nel lettore:

Il fenomeno più elementare che si trova in fondo all'esecuzione d'ogni opera d'arte è questo: un'immagine (cioè quella *specie di essere immateriale e pur vivente*, che l'artista ha concepito e sviluppato con l'attività creatrice dello spirito) un'immagine, che tende a divenire – come abbiamo detto – il movimento che la effettui, la renda reale, all'esterno, fuori dell'artista. L'esecuzione bisogna che balzi viva dalla concezione e soltanto per virtù di essa, per un movimento non provocato industriosamente, ma libero, cioè promosso dall'immagine stessa, che vuol liberarsi, tradursi in realtà e vivere. (*III*. 214; corsivo mio)

L'immagine completa, complessa, immateriale, che appare viva in un attimo, e non la parola in sé, che ha dei limiti evidenti. Ricordiamo, una per tutte, la riflessione di Vitangelo Moscarda:

Ma il guaio è che voi, caro, non saprete mai, né io vi potrò mai comunicare come si traduca in me quello che voi mi dite. Non avete parlato turco, no. Abbiamo usato, io e voi, la stessa lingua, le stesse parole. Ma che colpa abbiamo, io e voi, se le parole, per sé, sono vuote? Vuote, caro mio. E voi le riempite del senso vostro, nel dirmele; e io nell'accoglierle, inevitabilmente, le riempio del senso mio. (*UNC* 769)

Da questo passo parte infatti Paola Casella per dimostrare che il linguaggio non verbale spesso in Pirandello assicura la comunicazione invece delle parole, come nel caso della novella *Lontano*¹²⁹:

Egli la guardava, la guardava, e gli veniva di domandarle: «Non mi ami più» – Venerina, sentendo che non si moveva, alzava gli occhi dal cucito, lo vedeva con quell'aria smarrita e rompeva in una gaja risata. (*NA* 967)

¹²⁹ Cfr. CASELLA, *Comunicare per cenni*.

In primo piano è lo sguardo, di attesa o di commiserazione; ma c'è anche la risata, peraltro molto frequente nei personaggi pirandelliani. Famosi, e fortemente connotati, i sorrisi e le risate di Laudisi in *Così è se vi pare*, che a volte si accompagnano a una mimica solitaria e autoreferenziale:

LAUDISI SOLO. (*andrà un po' in giro per lo studio, sogghignando tra sé e tentennando il capo; poi si fermerà davanti al grande specchio su la mensola del camino, guarderà la propria immagine e parlerà con essa*) Oh, eccoti qua! (*La saluterà con due dita strizzando furbescamente un occhio, e sghignerà.*) Eh caro! Chi è il pazzo di noi due? (*Alzerà una mano con l'indice appuntato contro la sua immagine che, a sua volta, appunterà l'indice contro di lui. Sghignerà ancora, poi:*) Eh, lo so: io dico: «tu» e col dito indichi me. (*Così è se vi pare II, 3*)

Tutte queste diverse forme comunicative, come il riso, invece di facilitare il compito dell'attore, del traduttore o dell'illustratore, lo complicano, poiché amplificano la parte di non detto, di non comunicabile appunto, del testo, quella parte dissimulata e dissimulante che è però essenziale all'opera d'arte. Di qui la difficoltà rappresentata nell'arte drammatica dalla mediazione dell'attore, come da quella della traduzione, o da quella dell'illustrazione, cioè quando la «somiglianza immateriale» benjaminiana deve tradursi nel materiale:

Sarà magari un'immagine approssimativa, più o meno somigliante; ma la stessa no. Quel dato personaggio sulla scena dirà le stesse parole del dramma scritto, ma non sarà mai quello del poeta, perché l'attore l'ha ricreato in sé, e sua è l'espressione quand'anche non siano sue le parole; sua la voce, suo il corpo, suo il gesto. È precisamente lo stesso caso del traduttore. (*Ill. 216*)

Ma illustratori, attori e traduttori sono prima di tutto fruitori del testo. E chiudiamo allora il cerchio laddove lo abbiamo aperto, ovvero sulla ricezione, solo per offrire uno spunto di riflessione da approfondire in altra sede. Nel *Compito del traduttore* Benjamin scrive provocatoriamente che occuparsi del fruitore non fa bene alla comprensione di un'opera o di una forma di arte:

Il riguardo per il fruitore non si dimostra mai fruttuoso alla comprensione di un'opera o di una forma d'arte. Non solo nel senso che il riferimento a un determinato pubblico o ai suoi rappresentanti porta fuori strada, ma addirittura nel senso che il concetto di fruitore ideale è dannoso per ogni dibattito sulla teoria dell'arte, che è tenuto a presupporre semplicemente l'essenza e l'esistenza dell'uomo in generale. [...] Infatti, nessuna poesia è per il lettore, nessun quadro per l'osservatore, nessuna sinfonia per l'ascoltatore. (*Compito 43*)

Ciò non vuol dire che la funzione del fruitore / lettore non sia quella che, a livello di ricezione del testo, non ne determini l'essenza stessa, il senso, proprio in virtù del fatto che è lui a determinare la realizzazione del testo; mentre è controproducente idealizzare un certo tipo di lettore all'interno del testo: ovvero il lettore ideale, che poi non corrisponde mai a quello reale.

Pirandello riconosce che il lettore fa una specie di traduzione dell'opera e ne riconosce anche i vantaggi; ma è come se allora, contestualmente, si sentisse in dovere di sminuire la validità dell'opera stessa:

Può avvenire, anzi avvenirne non di rado, che noi, man mano leggendo, ripensiamo meglio ciò che lo scrittore ha pensato, esprimiamo meglio in noi ciò che l'autore ha espresso male o non ha espresso affatto, che noi troviamo in un libro quel che in fondo non c'è: che realizziamo noi, insomma, ciò che l'autore non è riuscito a realizzare. E' lo stesso caso del comico che nella rappresentazione teatrale migliora e non guasta. [...] Ma in questo caso (che non è infrequente davvero) il merito è dell'attore: e il dramma è cattivo. (*Ill. 221*)

Se pensiamo alle notevoli potenzialità del discorso estetico pirandelliano che da più versanti costruisce di fatto, come abbiamo visto, una robusta teoria della ricezione del testo (e della sua traducibilità), questa osservazione appare eccessivamente drastica e perentoria. Ma questo è un altro discorso.

CAPITOLO SESTO

LA FINZIONE ONESTA NELLA DRAMMATURGIA 'OSPITALE' DI GOLDONI

La sacralità dell'ospite, tema strutturante dei poemi omerici (l'episodio di Ulisse nell'isola dei Feaci è un vero e proprio galateo dell'ospitalità) e del teatro greco classico, si trasmette e si consolida nel tempo come costituente essenziale della scrittura drammatica. Essa è strettamente legata, per forza di cose, alle pratiche di simulazione e dissimulazione: l'ospitalità sincera, amichevole, positiva, si accompagna a una saggia capacità dissimulatoria, come ci spiega Accetto nel suo trattato, e non certo all'abilità simulatoria. Il teatro nasce e si stabilizza come pratica aggregante, accogliente, ospitale e ospitante: il teatro è prima di tutto cura dell'ospite / spettatore, come il testo scritto lo è del lettore, il cui rispetto implica il saper calibrare e adeguare gli argomenti, saper misurare gesti e parole, saper tacere quando necessario per non offendere e / o prevaricare. Come ogni pratica ospitale, esso si basa sulla fiducia reciproca tra autore e fruitore, in un rapporto biunivoco in cui i due ruoli possono sovente invertirsi. Autore / regista e lettore / spettatore sono entrambi ospiti, nel senso attivo e passivo del termine, ovvero ospitano e sono ospitati, accolgono nel loro mondo e sono accolti a loro volta.

La rappresentazione teatrale mette a disposizione degli spettatori tutti gli strumenti necessari alla comprensione della messa in scena; un dramma oscuro, che non genera immedesimazione e quindi catarsi, è un insulto all'ospitalità, al codice comune e al senso di appartenenza. Comunicare vuol dire condividere, e condividere nella pratica teatrale vuol dire coinvolgere lo spettatore; pena l'insuccesso e l'isolamento.

Ecco che dunque la messa a tema dei principi di ospitalità e di accoglienza, fin dagli albori della storia del teatro, ha una valenza strutturale e metadrammatica: parlare di ospitalità significa anche, intrinsecamente e implicitamente, parlare della fattura del testo come sistema relazionale, del suo consolidarsi come organismo comunicativo e vitale, della sua fruibilità. Non è un caso che ogni volta che il tema compare in un testo teatrale, ciò accada in punti di forte spessore metateatrale, spesso in vere e proprie scene di teatro nel teatro; l'ospitalità è di per sé una messa in scena, una rappresentazione ad uso e consumo dell'ospite e degli astanti, con sue proprie regole più o meno rigorose, ma ineludibili: l'accoglienza prevede sempre, quando più quando meno, un apparato scenografico, una serie di convenzioni, di gesti, di parole a forte valenza simbolica, o, come dicevamo prima, metadrammatica. Lo vedremo anche in Goldoni, ad esempio nella *Locandiera*, e in senso più socialmente connotato nel *Campiello*.

L'attenzione alla dimensione spaziotemporale del testo, ovvero la strutturazione in senso realistico di quella che altrove ho chiamato la 'sintassi drammatica' (o drammatologia),¹³⁰ come pure la cura della scenografia, sono elementi che – nutrendo la riforma goldoniana – animano e danno un senso alla mimesi storica e socio-antropologica, nella quale rientrano anche i modi e i riti dell'ospitalità, nel quadro del rapporto tra classi sociali, e della costruzione dell'identità del personaggio in dimensione relazionale. I gesti, gli abiti, i dialoghi, anche dal punto di vista lessicale, non sono estemporanei, ma rispondono a un rigoroso ideale di verosimiglianza storica in senso manzoniano: non riprodotti in modo fotografico, al solo fine di coinvolgere lo spettatore, ma scelti ed elaborati con cura per offrire uno spaccato di vita reale ed emblematica; con la finalità artistica di accogliere lo spettatore in modo conveniente e rispettoso per la sua intelligenza sociale e storica, considerandolo un ospite gradito alla tavola della riflessione comune. Goldoni opera in pieno clima

¹³⁰ Per tutti i concetti relativi alla drammatologia (in conformità con la narratologia di matrice genettiana) – ovvero all'insieme delle regole di stilizzazione che presiedono all'organizzazione spaziotemporale del testo – a cui accenneremo nel corso del saggio, cfr. DEL GATTO - CAPPELLO - BREITENMOSER, *L'annodamento degl'intrighi*, con relativa bibliografia critica.

illuministico, quando si definisce e si cerca di nutrire di contenuti vivi ed operativi il processo di civilizzazione nella prospettiva di una crescita mentale e sentimentale dell'individuo:

L'idea che anima il presente contributo è che il realismo goldoniano, basato sul rifiuto del 'romanzesco',¹³¹ della spettacolarizzazione e dell'inversosimile, vada di pari passo con un sapiente uso della pratica dissimulatoria, e conseguentemente con la riflessione sul problema dell'integrazione, delle relazioni e degli scambi culturali. L'uomo si definisce in quanto tale nell'ambiente che abita e nelle relazioni che elabora e che coltiva: ma elaborare relazioni significa anche saper celare, per aggirare ostacoli e vincere resistenze, saper nascondere per poter comunicare, in quanto le due cose sono direttamente proporzionali, e addirittura interdipendenti, e, come abbiamo già detto, riguardano il livello metadrammatico della scrittura. Goldoni è uomo di teatro, vive nel teatro e del teatro, esponente di una vera e propria imprenditoria teatrale fino ad allora inedita per quanto concerne gli autori¹³²: del teatro respira il senso più profondo e più antico, il fondamento educativo e formativo adottato dai tragediografi della Grecia classica e da essi tramandato come presupposto universale di ogni dramma degno di questo nome.¹³³

L'azione si identifica con la costruzione di un mondo, il tempo della rappresentazione si fonde con il tempo rappresentato a formare un microcosmo compiuto, autonomo, ma perfettamente credibile e realisticamente reso vivo dagli attori sulla scena, dove spazio rappresentato e spazio della rappresentazione (il palcoscenico) diventano la stessa cosa non per mera convenzione teatrale ma per viva impressione mimetica. Fu merito di Giorgio Strehler aver capito questa profondità del teatro goldoniano, il suo spessore storico e la sua funzione antropologica, e averlo messo in scena considerandolo al tempo stesso documento storico, prodotto artigianale, e opera d'arte.¹³⁴

Evidentemente il regista triestino considera Goldoni un paradigma estremamente significativo del concetto di arte alle soglie della modernità: la serialità della scrittura goldoniana, comunque di fattura artigianale, e il suo realismo dissacrante e desacralizzante rispetto al concetto aristocratico di arte (di un Carlo Gozzi, ad esempio), non inficiano la possibilità della riuscita artistica delle opere (che non sono certo tutte dello stesso valore), anzi la rendono possibile:

Capire il reale, innalzarlo a fatto d'arte, per divertire, cioè per far amare, con sincerità, senza artifici, senza ricorrere ai vari meravigliosi, ma cercando la semplicità, la naturalezza del calore, della partecipazione affettuosa, del destino degli altri, che è il carattere fondamentale del latocreativo. E qual è dunque la filosofia, di cui mi sono servito: «Quella che abbiamo impressa nell'anima, quella che dalla ragione viene insegnata, quella che dalla lettura e dalle osservazioni si perfeziona, quella che infine dalla vera poesia deriva, non già bassa poesia che chiamasi versificazione, ma dalla poesia sublime che consiste nell'immaginare, nell'inventare, nel vestire le favole di allegria, di metafore e di mistero», dice Goldoni. Questo piccolo pezzo di confessione estetica di Goldoni è di una complessità tremenda, perché da una parte spiega che bisogna partire dal vero, ma il vero soltanto non basta, bisogna innalzarlo, ma innalzarlo con forza poetica per arrivare a immaginare, inventare, a vestire le favole. Le favole sono le trame, le storie di allegorie, di metafora e di mistero.¹³⁵

Parlare di mimesi (opposta alla diegesi) a proposito del teatro è fin troppo ovvio: il teatro è rappresentazione mimetica, ovvero ri-presentazione di ciò che è assente attraverso il gesto e la parola, come se l'accadimento avesse luogo direttamente sotto gli occhi dei destinatari; al contrario

¹³¹ Sia Goldoni che Manzoni fanno ricorso in diverse occasioni al concetto di 'romanzesco' inteso in senso spregiativo come insieme di intrecci inutilmente complicati e inverosimili, tendenti alla spettacolarizzazione fine a se stessa. Per Goldoni si veda la Prefazione alla commedia *L'incognita*, mentre per Manzoni indicativo è quanto sostenuto in *MC* 351. Per il rapporto Goldoni / Manzoni cfr. DEL GATTO, *Aspetti della mimesi*, pp. 29-60.

¹³² Come ci spiega, con dovizia di particolari, Vescovo, *Goldoni e il teatro comico del Settecento*, pp. 109-115.

¹³³ Nelle tragedie di Euripide, come già nei poemi omerici, la *xenia* è un'istituzione inviolabile. *Xénos* è l'ospite, in entrambi i sensi definiti sopra: l'ospite è sacro, anche perché nell'ospite può celarsi la divinità: ovvero l'ospite, in quanto sconosciuto, veicola un mistero sugli effetti e sul senso della sua storia; conviene comunque fidarsi di lui. Anche in Eschilo troviamo l'equazione ostile allo straniero = ostile agli dei. Cfr. CURI, *L'endiadi dello straniero*.

¹³⁴ Per il rapporto tra arte e artigianato, e in generale tra creatività e lavoro, nell'arte moderna cfr. IENGO, *Verso un'arte desacralizzata*.

¹³⁵ STREHLER, *Intorno a Goldoni*, p. 37 (da «Goldoni e il teatro», testo letto da Strehler in occasione del conferimento della laurea honoris causa presso l'Università Autonoma di Barcellona nel 1995).

della rievocazione diegetica, e dunque *in absentia*, del racconto o del romanzo. Ma ciò che non è affatto scontato è riflettere sulla natura di quella mimesi. Tutta la riflessione di Strehler sul teatro goldoniano fa perno sul progetto di studiare e mettere in luce i modi e le sfumature attraverso cui il commediografo veneziano offre al pubblico l'illusione della riproduzione fedele di scene di vita comuni, realissime, pur assurdo, come accade per tutte le opere d'arte, a significati universali e dunque metaforici, spesso dissimulati. D'altronde, lo stesso si può dire di Cechov:

È il Goldoni osservatore della vita degli uomini, è il Goldoni cantore delle piccole cose "vere" della vita, e in quanto vere, grandi, che mi ha sempre colpito e affascinato. Per esempio, questa sua capacità di farle lievitare in un'atmosfera poetica che non fosse quella di un grigio e semplice e puro realismo. Non c'è niente di meno realistico del *Campielo* e non c'è nulla di più realistico del *Campielo*, come non c'è niente di meno realistico di *Una delle ultime sere di Carnevale*, e nel medesimo tempo non c'è nulla di più vero e più esatto dal punto di vista psicologico. È come Cechov, o diciamo che Cechov è come Goldoni: sono quei grandi che si trovano nel cammino della storia del teatro e spiegano la verità dell'uomo attraverso le loro metafore, che non sono mai la copia esatta del mondo ma sono la metafora del mondo.¹³⁶

Il lettore-regista si spinge ad un'analisi minuta e capillare dell'organizzazione spaziotemporale delle commedie goldoniane, ovviamente in particolare di quelle di cui cura la regia – *Arlecchino servitore di due padroni*, *Il campielo*, *Le baruffe chiozzotte* – ma anche *Una delle ultime sere di Carnevale*, rilevando l'importanza dei singoli oggetti in scena, che non sono una semplice cornice estetica ma sono parte integrante della rappresentazione che su di essi poggia come su un'impalcatura che dà senso alla performance attoriale. Gli oggetti stessi, collocati in un certo modo in un certo spazio, hanno una funzione mimetica, nel senso che raccontano qualcosa che non è scritto e che non è espresso nei dialoghi dei personaggi:

Certo, un testo lo possiamo sempre leggere, ma leggere è un'altra cosa: leggere il teatro non è come leggere la poesia. Leggere il teatro non richiede l'incontro tra chi legge e la parola scritta; il teatro ha invece bisogno di un gruppo di intermediari, donne e uomini, di altre persone che non appaiono ma che lavorano per il teatro. Necessità di oggetti, di spazi. Noi abbiamo bisogno dei luoghi e delle misure spaziali, dei punti di appoggio; possono essere porte, sedie, cose dipinte, ma dobbiamo definire uno spazio nel quale gli attori, le attrici possano raccontarci non le loro storie, ma le storie di altri, in questo caso, le storie di Goldoni.¹³⁷

La rappresentazione degli spazi, degli oggetti, delle cose visibili, è una grande responsabilità morale per l'artista, e in seconda istanza per il regista, che, attraverso di essi, invita lo spettatore in un mondo possibile, lo accoglie col dialogo e accogliendolo partecipa al suo processo formativo. Nel momento in cui, nel teatro comico settecentesco (e non solo nelle commedie di Goldoni), iniziano ad essere rappresentati i luoghi chiusi, lo spettatore viene invitato ad entrare nello spazio privato dei personaggi, e dunque in una dimensione più intima, più soggettiva, dove il tema dell'ospitalità acquista un valore diverso, più individuale, più psicologicamente sfumato. Entrare in casa di qualcuno non è come trovarlo in strada o in piazza; ciò che si dice in casa è altra cosa da ciò che si dice per strada: l'accoglienza riservata all'ospite in casa si configura come una carta d'identità del padrone di casa, e come tale viene avvertita dallo spettatore. Ovviamente più si va verso la rappresentazione realistica, più acquista vigore la pratica dissimulativa, e soprattutto più quest'ultima si arricchisce di profondità, di sfumature, di ampiezza riflessiva e sociale.

Il secolo della sperimentazione teatrale e della riforma goldoniana offre in effetti una notevole varietà nei modi di rappresentazione spaziale: dalla scena stabile con rispetto dell'unità di luogo (ma con esperimenti di spazio organizzato in segmenti contigui, e con accentuazione significativa del gioco col fuori scena), alla scena variabile con presenza di più quadri, al teatro nel teatro inteso anche in senso materiale, come spazio scenico secondario compreso in quello principale. Gli autori del Settecento (in particolare quelli veneziani o che operano a Venezia) devono fare i conti con i teatri stabili, con compagnie di attori più o meno abili e disposti ad

¹³⁶ *Ivi*, pp. 42-43.

¹³⁷ *Ivi*, p. 31 (da «Goldoni e il teatro»).

accettare le novità, e devono dunque adattare la rappresentazione spaziale alle necessità contingenti oltre che alle finalità artistiche. La necessità della riforma appare allora con solare evidenza agli uomini di teatro, come pure agli attori: occorre staccarsi dall'improvvisazione, dalle convenzioni di un teatro comico logoro e ormai caricaturale; ma difficile è capire i modi in cui riuscirci, non solo per quanto concerne gli argomenti affrontati e il linguaggio usato (ancora troppo distante da quello del pubblico che assiste alle rappresentazioni), ma anche in fatto di sintassi drammatica, di lavorazione del testo teatrale dal punto di vista delle strutture spaziotemporali che ne sorreggono la verosimiglianza.

Scipione Maffei, ad esempio – che pure si cimenta in un'operazione originale e fruttuosa in ambito tragico – in una commedia in versi endecasillabi in 5 atti come *Le cerimonie* (1727)¹³⁸ rivela una concezione dello spazio vecchia e scontata, e a risentirne è naturalmente la vivacità dell'azione. Ogni allusione spaziale è inserita, in forma di didascalia implicita, nelle battute dei personaggi. Si rappresenta uno spazio polivalente in esterno, «una piazzetta» (come nella commedia cinquecentesca); ma l'unica didascalia esplicita con funzione scenografica recita:

Si apre l'orizzonte e si vede una loggia della casa di Massimo. (*Le cerimonie*, III 6)

In un caso come questo non è solo lo spazio ad essere immutabile: lo è di fatto anche l'azione, che si inserisce nel quadro spaziale come in un contenitore che la ospita ma con cui non si fonde in nessun modo: in altre parole, lo spazio, pur strutturando come sempre il testo, risulta estraneo allo svolgimento del nodo drammatico principale come di quelli secondari. Qui il tema dell'ospitalità, che pure è centrale e dominante, resta astratto; la satira contro l'affettazione di gusto francese è ideologizzata, slegata rispetto alle azioni e alla psicologia dei personaggi.

La rivoluzione operata da Goldoni risulta consistente anche per quanto riguarda, nel rispetto dell'unità di luogo, l'adozione della scena stabile. Quest'ultima è in effetti preferita all'uso dei quadri proprio in quelle commedie in cui lo spazio acquista una funzione regolatrice nei confronti dei numerosi nodi drammatici, compreso quello dell'accoglienza e dell'ospitalità, per lo più sotteso agli altri; dunque una funzione fortemente strutturante, non solo dal punto di vista 'sintattico' bensì anche da quello tematico. È ciò che accade in modo esemplare nella *Bottega del caffè*, che mostra sicuramente una delle rappresentazioni spaziali più riuscite e significative per la storia del teatro, e che appartiene all'anno 1750: l'anno delle famose 16 commedie scritte per il teatro S. Angelo e inaugurate da quella sorta di manifesto della riforma che è *Il Teatro comico*.

Quando scrive *La bottega del caffè*, nel 1750, Goldoni ha già raggiunto una buona maturità artistica, che gli consente di proporre al pubblico la commedia riformata: una commedia interamente scritta, in cui i vecchi caratteri stereotipati delle maschere tradizionali si sono ormai trasformati in personaggi con una propria individualità sempre più sfumata e definita, pur se con qualche residuo di tipizzazione e qualche indulgenza alla commedia dell'arte, come ad esempio il personaggio del cameriere Trappola.¹³⁹ E d'altronde ai camerieri, che parlavano in dialetto anche nelle commedie in lingua, fu assegnato il compito, per lungo tempo, di mantenere vivo il ricordo di certi lazzi e, perché no?, anche l'abilità dei comici dell'arte.

Lo spazio rappresentato è quello fisso della piazzetta su cui si affacciano tre botteghe: uno spazio polivalente, e che possiamo definire per segmenti contigui, cioè per livelli scenici plurimi e compresenti, in quanto lo spazio si estende ai piani superiori della bottega e delle case (come capiterà anche nelle *Baruffe* e nel *Campiello*) che alludono peraltro ad altrettanti spazi interni abitati. La stabilità della scena, lungi dal rendere omaggio al vetusto precetto pseudo-aristotelico delle tre unità, ormai da Goldoni già ampiamente eluso, permette di richiamare costantemente l'attenzione sul dato socio-geografico: la vicenda ruota attorno ad un luogo ristretto, su cui si

¹³⁸ MAFFEI, *Opere*. Cfr. in proposito PULLINI (*Il teatro in Italia*, pp. 134-135) che ne mette in evidenza il legame con l'opera buffa e certi aspetti di commedia di carattere e di ambiente di stampo pregoldoniano.

¹³⁹ Nella prima versione in dialetto della commedia, oggi perduta, permanevano molte più tracce della commedia dell'arte sia in Brighella, poi sostituito da Ridolfo, e sia nel servitore Arlecchino, poi sostituito da Trappola.

concentrano e si confrontano le vicende dei personaggi, che agiscono in un microcosmo ben definito in cui risaltano proprio i problemi dell'interazione tra classi sociali e dell'inserimento del forestiero nella comunità.

Don Marzio è in effetti un forestiero, napoletano, nobile sfaccendato, ricco, gentiluomo di nome ma non di fatto: è un pettegolo, maldicente, che mira a dividere la comunità, dalla quale pure è stato accolto bene e nella quale vive agiatamente. Il suo atteggiamento è ipocrita, anche con se stesso, come si evince dalla prima parte del monologo finale della commedia:

DON MARZIO. Si lamentano della mia lingua, e a me pare di parlar bene. È vero che qualche volta dico di questo e di quello, ma credendo dire la verità, non me ne astengo. Dico facilmente quello che so; ma lo faccio, perchè son di buon cuore. (*La bottega* III, 16)

Già dalla terza scena del primo atto, alla sua prima apparizione, si mostra per quello che è, rivelando il segreto di Eugenio e indirettamente introducendo e presentando quest'ultimo come personaggio-chiave della commedia. Nella stessa scena Ridolfo, il proprietario della bottega, rivela invece la sua natura ospitale (ma non scevra da un certo opportunismo, per così dire, professionale),¹⁴⁰ proponendosi da subito come l'anti-don Marzio:

DON MARZIO. Si è veduto il signor Eugenio?

RIDOLFO. Illustrissimo signor no.

DON MARZIO. Sarà in casa a carezzare la moglie. Che uomo effeminato! Sempre moglie! Sempre moglie! Non si lascia più vedere, si fa ridicolo. È un uomo di stucco. Non sa quel che si faccia. Sempre moglie, sempre moglie. (*bevendo il caffè*)

RIDOLFO. Altro che moglie! È stato tutta la notte a giuocare qui da messer Pandolfo.

DON MARZIO. Se lo dico io. Sempre giuoco! Sempre giuoco! (*dà la chicchera, e s'alza*)

RIDOLFO. (Sempre giuoco; sempre moglie; sempre il diavolo che se lo porti). (*da sè*)

DON MARZIO. È venuto da me l'altro giorno, con tutta segretezza, a pregarmi che gli prestassi dieci zecchini sopra un paio d'orecchini di sua moglie.

RIDOLFO. Vede bene; tutti gli uomini sono soggetti ad avere qualche volta bisogno, ma non hanno piacere poi che si sappia; e per questo sarà venuto da lei, sicuro che non dirà niente a nessuno.

DON MARZIO. Oh, io non parlo. Fo volentieri servizio a tutti, e non me ne vanto. Eccoli qui; questi sono gli orecchini di sua moglie. Gli ho prestato dieci zecchini; vi pare che io sia al coperto? (*mostra gli orecchini in una custodia*) (*La bottega* I, 3)

Ridolfo, rappresentante di una piccola borghesia lavoratrice e di principi sani e concreti, apre la commedia e la chiude, risolvendo l'intreccio e ricompattando infine la comunità. Egli è l'esempio del perfetto gestore di bottega, attento e rispettoso delle esigenze della clientela, pronto ad aiutare tutti in nome del bene comune, della pace sociale ma anche del suo interesse personale. È un campione di 'dissimulazione onesta': non contraddice apertamente nessuno, nemmeno don Marzio; non parla male di nessuno, pur non esimendosi dal fare domande e mostrare curiosità per le vicende dei suoi avventori. Funge, dal punto di vista drammaturgico, da mediatore tra don Marzio ed Eugenio. Quest'ultimo è un personaggio fondamentalmente onesto ma vittima del vizio del gioco: Eugenio è un mercante di sani principi ma di carattere debole, la cui positività di animo («onesto, nobile e generoso») riemerge non casualmente proprio nei confronti degli ospiti. Di fronte alla pellegrina, Placida, di cui non sa nulla e che chiede assistenza, si mostra «uomo civile e onorato», benevolo e ben disposto al sostegno in nome del sacro principio dell'ospitalità:

PLACIDA. Caro signore, voi mi consolate colle vostre cortesissime esibizioni. Ma la carità d'un giovane, come voi, ad una donna che non è ancor vecchia, non vorrei che venisse sinistramente interpretata.

EUGENIO. Vi dirò, signora: se in tutti i casi si avesse questo riguardo, si verrebbe a levare agli uomini la libertà di fare delle opere di pietà. Se la mormorazione è fondata sopra un'apparenza di male, si minora la colpa del mormoratore; ma se la gente cattiva prende motivo di sospettare da un'azione buona o indifferente, tutta la colpa è sua, e non si leva il

¹⁴⁰ Non dimentichiamo che alla sua bottega è accolto senza problemi anche Pandolfo, il gestore della bisca, e che il legame tra la bisca e la bottega è praticamente indissolubile essendo la clientela in gran parte comune. Si veda, su questo aspetto ambiguo di Ridolfo, l'analisi di ALONGE, *Goldoni*, pp. 35-54.

merito a chi opera bene. Confesso d'esser anch'io uomo di mondo; ma mi picco insieme d'esser un uomo civile ed onorato.

PLACIDA. Sentimenti d'animo onesto, nobile e generoso.

DON MARZIO. Amico, chi è questa bella pellegrina? (*ad Eugenio*)

EUGENIO. (Eccolo qui: vuol dar di naso per tutto). (*da sè*) Andiamo in locanda. (*a Placida*) (*La bottega I, 15*)

Eugenio è carattere emblematico del tessuto sociale veneziano ma anche di una classe borghese europea benestante, che sta perdendo di vista i valori della morale tradizionale, che diventano sempre più fragili e discutibili; una classe che conserva alcune caratteristiche dell'ancien Régime, ma che fatica a mantenersi integra, pur non mettendo in discussione i capisaldi della vita sociale e civile. È il tramonto di un'epoca, riflesso nella difficoltà del rapporto interclasse, che il commediografo veneziano filtra attraverso lo sguardo umoristico (ma non per questo meno impietoso: Pirandello docet...) della commedia.

Don Marzio, con l'altro forestiero, il conte Leandro, mostra la caricatura ipocrita e parodistica del concetto di ospitalità, e cerca di esibire ipocritamente la sua benevolenza:

DON MARZIO. Venite qua; parlatemi da galantuomo, confidatevi con me; e state sicuro che i fatti vostri non si sapranno da chi che sia. Voi siete forestiere, come sono io, ma io ho più pratica del paese di voi. Se vi occorre protezione, assistenza consiglio e sopra tutto segretezza, son qua io. Fate capitale di me. Di cuore, con premura, da buon amico; senza che nessun sappia niente.

LEANDRO. Giacchè con tanta bontà vi esibite di favorirmi, aprirò a voi tutto il mio cuore, ma per amor del cielo, vi raccomando la segretezza.

DON MARZIO. Andiamo avanti. (*La bottega III, 2*)

Infine Don Marzio viene cacciato dalla comunità, che lo espelle come un veleno tossico: lo straniero che non solo ha rifiutato l'integrazione, ma addirittura ha fatto di tutto per portare divisione e scompiglio nella comunità dalla quale era stato accolto. Il finale suggella l'ipocrisia del personaggio («Io non ho mai commessa una mala azione»), ma anche la sua estraneità alla comunità che non può più accoglierlo:

PLACIDA. Indegno!

LISAURA. Impostore!

VITTORIA. Maldicente!

EUGENIO. Ciarlone!

DON MARZIO. A me questo? A me, che sono l'uomo il più onorato del mondo?

RIDOLFO. Per essere onorato non basta non rubare, ma bisogna anche trattar bene.

DON MARZIO. Io non ho mai commessa una mala azione. (*La bottega III, 23*)

E l'ultima battuta è riservata, come in *Una delle ultime sere di Carnevale*, a Venezia: al suo ideale comunitario ispirato alla libertà, al rispetto reciproco, all'ospitalità riservata a chi è prudente, cauto, onorato:

DON MARZIO. Sono stordito, sono avvilito, non so in qual mondo mi sia. Spione a me? A me spione? Per avere svelato accidentalmente il reo costume di Pandolfo, sarò imputato di spione? Io non conosceva il birro, non prevedeva l'inganno, non sono reo di questo infame delitto. Eppure tutti m'insultano, tutti mi vilipendono, niuno mi vuole, ognuno mi scaccia. Ah sì, hanno ragione, la mia lingua, o presto o tardi, mi doveva condurre a qualche gran precipizio. Ella mi ha acquistata l'infamia, che è il peggiore de' mali. Qui non serve il giustificarmi. Ho perduto il credito e non lo riacquisto mai più. Anderò via di questa città; partirò a mio dispetto, e per causa della mia trista lingua, mi priverò d'un paese in cui tutti vivono bene, tutti godono la libertà, la pace, il divertimento, quando sanno essere prudenti, cauti ed onorati. (*parte*) (*La bottega III, 24*)

È proprio questo il *Leitmotiv* di una commedia corale particolarmente attenta al dato socio-antropologico del popolo, *Il Campiello*, scritta nel 1766, quando Goldoni ha ormai portato a compimento tutti gli aspetti della riforma, ed è approdato ad una visione pienamente matura della psicologia umana, rappresentata con grande perizia e finezza di tratto. Se nella *Bottega* egli ritrae, pur attraverso storture e deviazioni, i valori di una borghesia benestante e di una piccola

imprenditoria locale, nel *Campiello* focalizza il popolo nella sua versione più autentica e genuina (come nelle *Baruffe chiozzotte*): ma è significativo che in entrambi i casi le qualità e i difetti dei personaggi e della collettività siano illustrati attraverso la specola del rapporto ospitale con lo straniero. Si tratta, da questo punto di vista, di una delle commedie d'ambiente più riuscite, dove, sfruttando l'esperienza della *Bottega*, Goldoni opta per la scena stabile:

La scena stabile rappresenta un Campiello con varie case, cioè da una parte la casa di Gasparina con poggiuolo, e quella di Lucietta con altana; dall'altra parte la casa di Orsola con terrazza, e quella di Gnese con altanella. In mezzo, nel fondo, una locanda con terrazzo lungo, coperto da un pergolato.
(*Camp.* Tavola dei personaggi)

Qui gli spazi rappresentati sono davvero posseduti dai personaggi, e a volte addirittura li possiedono accogliendoli e contenendone gli eccessi. Le ragazze, che non possono scendere in strada se non in compagnia delle madri, stanno spesso alla finestra, di modo che gli spazi sono sempre ben ripartiti tra i personaggi, ognuno dei quali vive nel e del suo spazio personale¹⁴¹. Scriveva giustamente Giorgio Strehler, al tempo del suo allestimento del *Campiello*, a undici anni di distanza dalle *Baruffe*:

Le giovani non possono stare in strada, devono stare su, alla finestra. La strada è la libertà, la permissività. Così, i due piani plastici della «scena-campiello» sono chiaramente definiti nello spazio: la piazzetta appare come il luogo «posseduto» dalle madri e dagli uomini, anche se giovani: luogo di incontri, di scontri e di giochi, vita socializzata, occasione di colloquio anche intimo. La casa in sé appare come il possesso personalizzato e privato delle singole famiglie. La finestra, e il balcone o l'altana, il luogo naturale di evasione relativa delle figlie, delle giovani.¹⁴²

È uno spazio, questo del *Campiello*, chiuso e aperto al tempo stesso, dove la scena stabile evidentemente regala forza e compattezza al clan unito e severo dei popolani, allontana le evasioni comiche, permette la matura e monocromatica analisi sociale goldoniana:

Proprio nella sua parsimonia, il mondo chiuso del campiello appare come un qualcosa di ancora compatto, con il quale si deve fare i conti. Altro che le belle baruffe degli allegri pescatori chioggiotti con il berretto folcloristico, che tanto fanno ridere con le loro liti e grida!¹⁴³

Nel *Campiello* il mondo, quella realtà storica a cui Goldoni è tanto devotamente fedele, è rappresentato metaforicamente, come del resto nelle *Baruffe*, dalle vicende burrascose degli abitanti di un piccolo borgo. Nel rapporto tra popolani e stranieri, vincono i popolani che restano a guardia del campiello-clan, organismo autosufficiente anche se estremamente precario: le classi sociali restano divise, il gioco si chiude tra la gente della stessa *razza*. C'è una relazione strettissima tra rappresentazione spaziale e mimesi: la realtà popolare è colta da Goldoni con partecipazione e con tenerezza, mai con accenti farseschi o sentimentali, e per questo riesce ad assurgere a metafora della «tenerezza su un mondo minore»¹⁴⁴ valida in ogni epoca e in ogni luogo. L'universalità dei temi trattati, primo fra tutti quello dell'ospitalità e dell'accoglienza, o più in generale, del rapporto difficile ma essenziale con il *forestiere*, con l'estraneo, in questa commedia guida la strutturazione stessa del testo: che sul tema costruisce la propria complessità, anche linguistica,¹⁴⁵ e organicità spaziotemporale delle scene, andandosi a chiudere – come accade nella *Bottega* – con l'allontanamento dello straniero, anzi degli stranieri, del Cavaliere e di Gasparina, cresciuta nel

¹⁴¹ Per un'interpretazione in termini sociologici del luogo scenico del *Campiello* cfr. JOLY, *Il luogo scenico del campiello*.

¹⁴² STREHLER, *Per un teatro umano*, p. 187.

¹⁴³ STREHLER, *Intorno a Goldoni*, p. 215 (dalle note di regia per l'allestimento del *Campiello* nella stagione 1992 / 93).

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 223 (dalle note di regia per l'allestimento del *Campiello*).

¹⁴⁵ Si pensi alla bizzarra e particolare pronuncia di Gasparina, a metà tra l'artificioso e l'eclettico (*Quando ch'io voggio, zo parlar tozcana, Che non par che zia gnanca veneziana*). Sull'uso del veneziano nel *Campiello* e nelle commedie goldoniane in generale si consideri, anche per una essenziale bibliografia di riferimento, D'ONGHIA, *Le lingue di Goldoni*.

Campiello ma di origine napoletana; allontanamento che però in questo caso non è una cacciata, o una fuga, ma un distacco volontario, inevitabile, e tutto sommato pacifico:

GASPARINA. Cara la mia Venezia,
Me despizerà certo de lazzarla;
Ma prima de anddar via, vôi zaludarla.
Bondì Venezia cara,
Bondì Venezia mia,
Veneziani zioria,
Bondì, caro Campiello:
No dirò che tu zii brutto, né bello.
Ze brutto ti zé ztà, mi me despiaze;
No zé bel quel chè bel, ma quel che piaze. (*Camp.* V, 19)

Si declina, nel *Campiello*, la variante umoristica e positiva del rapporto interpersonale straniante e deludente della *Bottega*; ma con una finezza analitica sconosciuta alla commedia precedente. Ora il rapporto con l'ospite è letto e rappresentato in prospettiva multipla, dal punto di vista di chi ospita e da quello dell'ospitato. Tanto che l'addio finale di Gasparina è il complesso commiato di chi è allo stesso tempo dentro e fuori dal Campiello, che è la sua comunità ma non lo è fino in fondo.

Le regole dell'ospitalità sono tutte rispettate fino in fondo, ma ciò non elimina la diffidenza popolare verso l'elemento perturbante:

SANSUGA. Cossa mai se pol far? co sti foresti
No se pol dir de no.
Parlerò co la putta, el servirò.
Camerier anca mi son de locanda;
No se pol dir de no, co i ne comanda.
Patrona reverita. (*Camp.* I, 4)

Il Cavaliere, dal canto suo, si comporta correttamente e appare aperto e disposto all'integrazione:

CAVALIERE. Galantuomo,
Io sono un onest'uomo;
Non intendo sturbar la vostra pace.
Son buon amico, e l'allegria mi piace. (*Camp.* III, 8)

Egli conosce e rispetta il galateo dell'ospite, tanto che offre il pranzo a tutti, non prima di essersi informato sull'usanza locale del *garanghella*:

CAVALIERE. Aspettate, a bel bello.
Ditemi, che vuol dire un garanghella?
ANZOLETTO. Ghe lo spiegherò mi. Se fa un disnar:
Uno se tol l'insulto de pagar;
E el se rimborsa dopo delle spese,
A vinti soldi, o trenta soldi al mese.
[...]
CAVALIERE. Eh, che andate pensando?
Che state fra di voi garanghellando?
Il compare son io,
E a tutti il desinar lo vo' far io. (*Camp.* III, 8)

Ciò non vuol dire che il Cavaliere non riconosca la distanza che lo separa dagli abitanti del Campiello:

CAVALIERE. Schiavo di lor signori;
Or che ciascuno è sazio,
Non mi han detto nemmeno: vi ringrazio.
(entra in locanda) (Camp. IV, 8)

CAVALIERE. Che diavol di vergogna!
Sempre sempre gridar con questo e quello?
Maledetto campiello! (Camp. V, 16)

Al contrario del Cavaliere, che rappresenta l'ospite aperto e disposto ad imparare nuove usanze e consuetudini e a condividerle, Fabrizio è lo straniero refrattario all'integrazione, pronto a giudicare e a prendere le distanze da tradizioni e riti sociali che non gli appartengono:

CAVALIERE. La cena è preparata;
L'ho ordinata e pagata.
Lasciatemi godere,
Per cortesia, quest'ultimo piacere.
FABRIZIO. Pur che l'ultima sia, ve lo concedo.
Ma io non ci verrò con questa gente
Indiscreta, incivil, senza creanza. (Camp. V, 17)

Ma veniamo ai casi in cui invece la sintassi drammatica è più complessa, e Goldoni adotta l'alternanza dei quadri, ovvero il cambio di scena all'interno dell'atto e / o al cambio d'atto. Lo spazio movimentato in quadri, tendenzialmente fin dalle prime prove e sempre di più fino all'imponente affresco delle *Baruffe chiozzotte* in cui i personaggi sono tutt'uno con i luoghi rappresentati, non costituisce un semplice sfondo scenico, ma è strutturante della vicenda al pari del nodo drammatico che in esso prende vita. Se dunque la variazione del quadro nel corso della rappresentazione non è un'innovazione goldoniana, in Goldoni risulta decisamente originale il modo in cui essa viene utilizzata, la funzione razionalizzatrice che assume in rapporto alla sintassi drammatica: non essendo lo spazio goldoniano il fine della rappresentazione in quanto apparato scenografico, attrattiva occasionale, il cambio di quadro è soggetto alla scelta dei nodi drammatici da rappresentare, e vale come sfondo scenico armonizzato con i movimenti dei personaggi.

È per questo che non si può in alcun modo ravvisare nel teatro goldoniano una regola fissa nella pratica del cambio di scena. Quest'ultima può mutare da un esterno ad un interno, o tra diversi interni, o tra diversi esterni, numerose o rare volte: dai numerosi quadri della commedia di carattere, in cui si presenta un tipo dominante ed emblematico (negativo o positivo), come *Le femmine puntigliose*, *Il bugiardo*, *L'adulatore*, *La locandiera*, fino a *Una delle ultime sere di carnevale* (1762), che si svolge tutta nella casa di Zamaria, e in cui il quadro cambia solo due volte nella sequenza finale, precisamente in III 9 quando tutti si trovano a tavola per mangiare, e poi in III 13, cioè all'ultima scena con la «sala illuminata per il ballo». In questo caso è evidente che l'interesse dell'autore è tutto concentrato sul lento svolgimento dialogico dell'azione, che non necessita di cambio di quadro se non quando questo coincide con la risoluzione della commedia, assumendo così anche un valore simbolico: la storia stessa si conclude, d'altronde, proprio con un cambiamento di luogo, visto che alcuni personaggi decidono di partire per Mosca.

La Locandiera (1753) costituisce una svolta in direzione della commedia riformata, e nell'uso stesso del cambio di quadro. Essa compare come una gemma particolarmente preziosa incastonata in un anello tempestato di perline di medio valore. È in casi come questo che la commedia popolare, di buona fattura ma prodotta in serie, riproducibile un tanto al chilo come le moderne fiction televisive, lascia il posto a veri capolavori del teatro europeo, che – all'alba della rivoluzione francese – preparano lo sconvolgimento culturale romantico. E non è un caso che il rovesciamento della tradizione si concretizzi in un testo che tematizza tanto l'ospitalità (di una locanda) quanto la simulazione, come risolto negativo – negatività che Goldoni utilizza furbamente come monito moralistico allo spettatore – della vera essenza dissimulativa della *pièce*:

essa nasconde infatti la soddisfazione dell'autore di aver portato in scena un carattere innovativo, ricco, vivo, psicologicamente attrattivo, e dunque realistico, in grado di sollecitare il dialogo con lo spettatore a più livelli, compreso quello poetico ed estetico. E tanto bastava. La riforma era compiuta.

Quasi un miracolo il carattere esuberante e modernissimo della protagonista femminile; uno dei caratteri più riusciti nella storia del teatro comico, che aggrega intorno a sé il susseguirsi delle scene, fino al finale che vede ancora una volta l'allontanamento dell'ospite forestiero, punito per la sua presunzione. Questa commedia mette in scena uno spazio interno, essenziale come tutti gli spazi goldoniani, ma curatissimo e selezionato nei dettagli sostanziali, nell'organizzazione fondamentale, nell'adeguamento alla sintassi del testo: la locanda, coi suoi diversi ambienti che si alternano nel corso del testo, accoglie avventori di varia provenienza e di varia estrazione sociale. Il Conte d'Albafiorita, il Marchese di Forlimpopoli, il Cavaliere di Ripafratta, le commedianti, Ortensia e Dejanira, che irrompono farsescamente alla fine del secondo atto, sono altrettanti ospiti con cui Mirandolina si relaziona; e lo fa magistralmente, puntando sul suo senso degli affari, sul suo spirito intelligente e vivace, sul suo acume psicologico, e – perché no – sulla sua abilità recitativa, sulla sua capacità di simulare e dissimulare. Sì, perché il fil rouge della teatralità, del manifesto poetico e artistico, è talmente evidente da risultare a volte predominante. La locandiera, cioè proprio il personaggio e non la commedia in generale, esprime e incarna la riforma teatrale goldoniana: mimesi realistica contro la farsa fine a se stessa (rappresentata da Ortensia e Dejanira), e naturalmente, per estensione, mimesi 'ospitale', in cui lo spettatore è ospite d'onore e privilegiato rispetto ai ridicoli e inverosimili ospiti della locanda.

La perfetta orchestrazione spaziotemporale riflette il gioco dei rapporti tra personaggi e tra classi sociali, condotti sulla base di un'osservazione attenta e scupolosa della realtà, e resi tramite allusioni, singole battute, dettagli minimi non solo verbali ma anche gestuali, attimi in cui nella scena si produce una spaccatura inconsueta e inedita (come lo squarcio nel cielo di carta del teatrino di marionette, di cui Pirandello parla nel *Fu Mattia Pascal*), e l'azione ordinaria si illumina di un bagliore di universalità e di profondità storica proiettando la rappresentazione su livelli di arte con la a maiuscola.

Nella *Locandiera*, come dicevamo, la commedia dell'arte diventa un pezzo di teatro nel teatro, cioè acquista un valore antifrastico, metadrammatico e pedagogico, in cui Goldoni pare mettere a confronto le due pratiche contrapposte della simulazione e della dissimulazione. Le due attrici comiche, che si esibiscono in un numero da manuale, sono delle anti-Mirandolina; di fronte alla cui performance la protagonista funge da spettatrice compiaciuta e competente:

Mirandolina e dette.

DEJANIRA. Madama, voi mi adulate. (*ad Ortensia, con caricatura*)

ORTENSIA. Contessa, al vostro merito si converrebbe assai più. (*fa lo stesso*) (*La locandiera* I, 20)

La locandiera assiste allo spettacolo in disparte, e poi interviene:

MIRANDOLINA. (Oh che dame cerimoniose!) (*da sè, in disparte*)

DEJANIRA. (Oh quanto mi vien da ridere!)

ORTENSIA. Zitto: è qui la padrona. (*piano a Dejanira*)

MIRANDOLINA. M'inchino a queste dame.

ORTENSIA. Buon giorno, quella giovane.

DEJANIRA. Signora padrona, vi riverisco. (*a Mirandolina*)

ORTENSIA. Ehi! (*fa cenno a Dejanira, che si sostenga*)

MIRANDOLINA. Permetta ch'io le baci la mano. (*ad Ortensia*)

ORTENSIA. Siete obbligante. (le dà la mano Dejanira. (*Ride da sè.*))

MIRANDOLINA. Anche ella, illustrissima. (*chiede la mano a Dejanira*)

DEJANIRA. Eh, non importa ...

ORTENSIA. Via, gradite le finezze di questa giovane. Datele la mano.

MIRANDOLINA. La supplico.

DEJANIRA. Tenete. (*le dà la mano, si volta, e ride*)

MIRANDOLINA. Ride, illustrissima? Di che?

ORTENSIA. Che cara Contessa! Ride ancora di me. Ho detto uno sproposito, che l'ha fatta ridere.

MIRANDOLINA. (Io giuocherei che non sono dame. Se fossero dame, non sarebbero sole). (*da sè*) (*La locandiera* I, 20)

Mirandolina non si limita ad accogliere le due ospiti, ma mette in atto le regole dell'ospitalità che si applicherebbero a delle dame, pur avendo capito subito che non son tali: ella saggiamente dissimula, mentre le due finte dame simulano malamente. In altre parole, ella partecipa alla commedia, assecondando la recita, e rimarcando la sua superiorità mimetica rispetto a Dejanira che ammette di non saper recitare fuori dalla scena:

ORTENSIA. Che brava commediante! Non è buona da sostenere un carattere.

DEJANIRA. Fuori di scena io non so fingere.

MIRANDOLINA. Brava, signora Baronessa; mi piace il di lei spirito. Lodo la sua franchezza.

ORTENSIA. Qualche volta mi prendo un poco di spasso.

MIRANDOLINA. Ed io amo infinitamente le persone di spirito. Servitevi pure nella mia locanda, che siete padrone; ma vi prego bene, se mi capitassero persone di rango, cedermi quest'appartamento, ch'io vi darò dei camerini assai comodi. (*La locandiera* I, 20)

Diversa, ma non meno intenzionale e programmata, la recita di Mirandolina con il Cavaliere. Il forestiere, con superbia ed arroganza, chiede della biancheria meno ordinaria, come riferisce il servitore Fabrizio: («Quel forestiere che è alloggiato nella camera di mezzo, grida della biancheria; dice che è ordinaria, e che non la vuole»). Tanto basta per spingere la protagonista alla messa in scena dello spettacolo della seduzione, deciso e progettato nel momento stesso in cui il Cavaliere si mostra scortese. Egli deve essere punito non solo per la sua misoginia, ma anche per la sua scarsa educazione, per il suo venir meno alle regole dell'ospitalità: i soldi non devono servire per rinunciare al decoro, alla gentilezza, al garbo, alla cortesia. E così la lezione di Mirandolina è tesa all'insegnamento della grazia e della cordialità, utilizzando queste stesse armi contro la sgarbatezza e la villania dell'ospite, come si evince dall'appunto (pretestuoso) mosso a Fabrizio: «Voi con i forestieri siete un poco troppo ruvido».

È con la gentilezza, con la finezza e con l'amabilità che sarà possibile sedurre il Cavaliere: che sarà colpito da quelle qualità che egli fa mostra di ignorare volutamente, avendo ridotto il suo ruolo di ospite a quello di pretendente di un servizio commisurato al prezzo pagato. Il rapporto ospitale, sublimato metatestualmente in quello autore-lettore e attore-spettatore, libera la sua intrinseca carica erotica:

MIRANDOLINA. Questa biancheria l'ho fatta per personaggi di merito: per quelli che la sanno conoscere; e in verità, illustrissimo, la do per esser lei, ad un altro non la darei.

CAVALIERE. Per esser lei! Solito complimento.

MIRANDOLINA. Osservi il servizio di tavola.

CAVALIERE. Oh! Queste tele di Fiandra, quando si lavano, perdono assai. Non vi è bisogno che le insudiate per me.

MIRANDOLINA. Per un cavaliere della sua qualità, non guardo a queste piccole cose. Di queste salviette ne ho parecchie, e le serberò per V. S. illustrissima.

CAVALIERE. (Non si può però negare, che costei non sia una donna obbligante). (*da sè*) (*La locandiera* I, 15)

Ricondotto forzatamente alle regole civili della reciprocità accogliente, il Cavaliere non può in nessun modo evitare il contestuale recupero della dimensione umana, sentimentale e passionale.¹⁴⁶ «Una donna obbligante» significa dopotutto, per il Cavaliere, una donna che riconosce la prevalenza sociale (e di genere) dell'ospite, e lo gratifica senza eccessivo servilismo ma in modo conveniente al suo *status*. Quello che il Cavaliere non capisce è che il rito dell'ospitalità messo in scena da Mirandolina è una sorta di parodia, o di caricatura, dell'ospitalità di primo grado che ella riserva a tutti i clienti della locanda; ovvero non si rende conto che la prima regola di convenienza e gentilezza è, per una locandiera, di trattare gli ospiti senza preferenze e favoritismi, e non si accorge

¹⁴⁶ Si veda l'analisi di ALONGE, *Il sistema di Mirandolina*, in ID., *Goldoni*, pp. 55-93.

che la parzialità e la predilezione sono le armi che Mirandolina utilizza per far emergere la debolezza e le carenze comportamentali dell'ospite.

Accecato da un narcisistico senso di superiorità (in cui rientra anche la misoginia) egli non vede la scaltrezza della donna che, da ottima imprenditrice, è dotata non solo di senso pratico e di *savoir faire*, ma anche di fine abilità psicoanalitica. Abituata a relazionarsi con persone di ogni genere, recita la sua parte in modo affatto consapevole e disinvolto, e non ha alcuna difficoltà nell'adattare la propria performance al carattere di chi la ascolta. Per lei l'apparire e l'essere si incontrano sul terreno della mimesi funzionale all'obiettivo: gestire la sua locanda in modo sicuro tutelandola da minacce esterne, e guadagnare abbastanza per essere indipendente e libera.

CAPITOLO SETTIMO

NON DETTI E NON DICIBILI DA PIRANDELLO A EDUARDO

Nella *premessa seconda (filosofica) a mo' di scusa* del *Fu Mattia Pascal* il protagonista pronuncia queste parole:

Non mi par più tempo, questo, di scriver libri, neppure per ischerzo. In considerazione della letteratura, come per tutto il resto, io debbo ripetere il mio solito ritornello: Maledetto sia Copernico. [...]. (FM 322)

per poi concludere, appellandosi alla salutare «distrazione», per cui gli uomini dimenticano di essere atomi infinitesimali credendosi importanti:

In grazia di questa distrazione provvidenziale, oltre che per la stranezza del mio caso, io parlerò di me. (FM 326)

L'accettazione del proprio destino di scrittore coincide per Mattia-Pirandello con l'accettazione del ruolo di lettore-testimone del suo «caso particolare», che potrebbe incuriosire (ma non è detto) altri possibili isolati lettori, rigorosamente umoristi, e mostrare loro un caso eclatante di inverosimiglianza della vita reale: un progetto compositivo (con forti implicazioni leopardiane)¹⁴⁷ che è il contrario esatto dell'idea di gloria, legata a quella di immortalità dell'anima, che animava la letteratura classica; proprio quell'idea definitivamente archiviata dall'estetica romantica. Di quest'ultima Pirandello eredita, in modo controverso e problematico, l'aspetto più significativo: la forza della lettura che compie l'opera. Nel frammento 116 che abbiamo citato nel cap. 5,¹⁴⁸ Friedrich Schlegel si fonda sulla premessa di un ruolo forte e centrale assegnato al lettore, sospeso come in sogno tra soggetto rappresentante (l'autore) e oggetto della rappresentazione (la realtà). Il testo è diventato un *medium* comunicativo: esiste come organismo vivo soltanto grazie all'azione del lettore che lo rivitalizza ad ogni lettura, che se ne serve come strumento comunicativo. Pirandello eredita questa coscienza mediatica del testo,¹⁴⁹ e la trasferisce al personaggio; che diventa creatura viva nel momento in cui l'autore accetta di 'leggerne' il dramma e di riproporlo ad altre letture.

L'operazione critica compiuta sui *Promessi sposi* nel saggio su *L'umorismo* è in tal senso particolarmente significativa: essa consiste nell'isolare il personaggio, nella fattispecie don Abbondio, e nel vederlo come incarnazione autonoma e indipendente della disposizione umoristica dell'autore, come una sorta di umorismo oggettivato, anzi proprio il «sentimento del contrario» che si oggettiva. La riflessione su don Abbondio, condotta anche sulla base della critica desanctisiana,¹⁵⁰ costituisce, all'interno del saggio, un nucleo di particolare intensità poetica e forza propulsiva, contenente *in nuce* le successive elaborazioni teoriche

¹⁴⁷ Cfr. DEL GATTO, *Uno specchio d'acqua diaccia*, pp. 63-77.

¹⁴⁸ Cfr. [infra.....#](#)

¹⁴⁹ D'altronde, l'ascendenza romantica è evidente in più punti della trattazione pirandelliana dell'umorismo. Si rilegga ad esempio in quest'ottica la Prefazione ai *Sei personaggi in cerca d'autore*.

¹⁵⁰ Per rendersi conto del debito di Pirandello nei confronti del De Sanctis, è sufficiente sfogliare quasi a caso le pagine di critica manzoniana: «Così l'ideale religioso e morale che è la finalità del romanzo, l'ultimo suo risultato, va a profundarsi nella infinita varietà della esistenza particolare, attingendo in recessi inesplorati del mondo reale novità e originalità di forme e di movenze, di cui non era esempio nella nostra letteratura, ed esce di colà misurato e limitato in modo che vi perde la purità logica e la sua perfezione mentale, internatosi e mescolatosi nel gran mare dell'essere con tutte le imperfezioni e gli accidenti della storia» (DE SANCTIS, *Opere*, X, p. 87). Un'ottima ricognizione sul rapporto di Pirandello con la critica desanctisiana è offerta da CASELLA, *L'umorismo*, in particolare alle pp. 154-180.

sulla natura del personaggio, che andranno a confluire nella scrittura degli emblematici *Sei personaggi in cerca d'autore*. Analizzando la reazione di don Abbondio alla predica del Cardinal Federigo, Pirandello contesta il paragone manzoniano del pulcino sollevato dal falco:

L'errore, secondo me, non è tanto nella maggiore o minor convenienza del paragone, quanto nel paragone stesso, per amore del quale il Manzoni, volendo rifar la favoletta d'Esiodo, s'è forse lasciato andare a dir quello che non doveva. Si trovava don Abbondio veramente sollevato in una regione sconosciuta tra quegli argomenti del Cardinal Borromeo? Ma il paragone dell'agnello tra i lupi si legge nel Vangelo di Luca [...]. E chi sa quante volte don Abbondio lo aveva letto [...]. E diciamo di più: forse lo stesso don Abbondio, in astratto, parlando, predicando della missione del sacerdote, avrebbe detto su per giù le stesse cose. (*Um.* 145)

Qui Pirandello corregge Manzoni con Manzoni stesso che diventa lettore del suo romanzo, consentendo libero sfogo ad una delle possibili letture: don Abbondio, da lui progettato e realizzato perfettamente e dunque divenuto vivo e autonomo, può permettersi di saperla più lunga perfino del suo autore, pur sempre legato a regole e limiti letterari (: «...volendo rifar la favoletta d'Esiodo...»). L'autore-Manzoni pare interessare Pirandello come specchio del personaggio e non viceversa; mentre il personaggio, una volta allentate le maglie della narrazione onnisciente, assume su di sé il peso della lettura dell'autore e di tutti i possibili lettori.

Pirandello si pone evidentemente il problema del rapporto tanto con il lettore ideale (affetto da predisposizione umoristica) quanto con quello reale: è però un fatto che i due lettori, per loro stessa natura, non sono sullo stesso piano: cosicché, se verso il primo egli ripone una fiducia incondizionata, lo stesso non si può dire che faccia nei confronti del secondo. Il lettore reale a cui pensa Pirandello è ancora succube della maniera tradizionale di intendere il teatro; è educato a prendere alla lettera il messaggio veicolato dal testo, a considerare la rappresentazione come mimesi di una realtà in cui è possibile rintracciare il buono e il cattivo, il falso e il vero, il bene e il male: è il pubblico che fischia la prima dei *Sei personaggi*, che non capisce il gioco delle parti, che sente estranee tanto la visione quanto la struttura testuale umoristiche, e che va perciò educato, seguito, instradato, tramite le numerose annotazioni didascaliche, messe in bocca a taluni personaggi, che suggeriscono la prospettiva critica da cui leggere il testo. Al di là, e forse anche in virtù, delle più macroscopiche innovazioni spettacolari (rottura della quarta parete, livelli moltiplicati di teatro nel teatro, abbattimento di certe convenzioni come il calare del sipario a fine atto) l'autore si premunisce in tutti i modi perché sia chiarito al pubblico in che direzione debba andare la ricezione del dramma rappresentato: di qui la presenza di personaggi-maschera, più che dell'autore, proprio del lettore ideale, come Laudisi in *Così è (se vi pare)*, incarnazione scenica di una specie di coscienza critica *super partes*, che sta sostanzialmente fuori dal dramma e tenta continuamente di insinuare il dubbio nello spettatore in merito alla presunta ricerca della verità. Egli apre la commedia, passeggiando irritato nel salotto e dimostrando così già il suo disappunto rispetto alla scena che si sta per recitare:

LAUDISI. Mi sembrate impazziti tutti quanti!

E, in seguito all'invito della nipote Dina ad andar via, risponde:

LAUDISI. No, perché? Mi diverto a sentirvi parlare. Me ne starò zitto, non dubitate. Tutt'al più farò tra me e me qualche risata; e se me ne scapperà qualcuna forte, mi scuserete. (*Così è se vi pare* II, 2)

Il suo è il riso distaccato e beffardo di chi sa che non si può sfuggire al «meraviglioso supplizio di aver davanti, accanto, qua il fantasma e qua la realtà, e di non distinguerli l'uno dall'altra» (II, 1); di chi osserva lo svolgersi di un copione già scritto, che conduce ineluttabilmente alla scoperta dell'assenza di ogni certezza e di ogni verità. Le vicende si

svolgono secondo i dettami dello spirito borghese, avvolgendosi in una spirale di insensatezza, che agli occhi di Laudisi appare inevitabile e connaturata agli eventi: la struttura umoristica del testo, fatta da lui oggetto di costanti riflessioni critiche, è rilevata continuamente e teorizzata ad un livello metadrammatico, apparendo a tratti quasi una sovrastruttura imposta dall'esterno.

Quel riso, trasferito sulla bocca dei personaggi eduardiani, si fa, oltre che amaro, indulgente e commosso: i personaggi eduardiani non sono mai fuori dalla storia rappresentata; l'umorismo è totalmente incarnato in essi, nella loro vita, nelle loro scelte, nelle loro perplessità. Eduardo ha alle spalle tutto il lavoro rivoluzionario già svolto da Pirandello, può contare su un pubblico abituato ai meccanismi umoristici della doppia faccia della medaglia, anzi su un pubblico che ha talmente introiettato quei meccanismi, che tende spontaneamente alla doppia lettura del testo, alla moltiplicazione dei punti di vista. In altre parole, il processo umoristico è capovolto: si dà per scontata quella competenza dello spettatore che in Pirandello non è scontata: autore attore e spettatore sono completamente fusi con la dimensione mimetica e mediatica della scena. Lo sdoppiamento del reale, ovvero il pirandelliano sentimento del contrario, non è più un punto d'arrivo ma di partenza: si parte da una mimesi complessa e duplicata, talvolta anatomizzata con quella crudezza tipica dell'umorismo, e si arriva alla realtà ricostituita in una visione di parte ma sempre molto umana e partecipata. Consideriamo la commedia più metadrammatica di De Filippo, *L'arte della commedia*, rappresentata per la prima volta nel 1965 al San Ferdinando di Napoli, una specie di manifesto poetico ispirato al nucleo compositivo dei *Sei personaggi*. Qui tutto è giocato sull'impossibilità di distinguere il vero dal falso: ma non in merito al dramma di cui sono portatori i personaggi, come accade nella commedia di Pirandello, bensì proprio sull'aspetto che Pirandello mette più in discussione, cioè l'identità delle persone (i personaggi del dramma rappresentato) rispetto agli attori che li interpretano in sequenze di teatro nel teatro che si sostituiscono alla rappresentazione di primo grado. I personaggi interpretati dagli attori sono reali nel momento in cui agiscono in scena, la loro realtà dipende da quello che chiedono e non da altro, non sono «personaggi in cerca d'autore» ma «attori in cerca di autorità»:

DE CARO. Li mandi pure questi "Personaggi in cerca di autore", troveranno buona accoglienza.

CAMPESE. No, Eccellenza. pirandello non c'entra niente: noi non abbiamo trattato il problema dell'essere o del parere. Se mi deciderò a mandare i miei attori qua sopra, lo farò allo scopo di stabilire se il teatro svolge una funzione utile al proprio paese o no. Non saranno personaggi in cerca di autore ma attori in cerca di autorità. La salute, Eccellenza, buona giornata e stia attento. (*Esce*). (AC I, p. 267)

La scrittura scenica di Eduardo, come la sua recitazione, si basa sull'idea incrollabile che una vera intimità possa esistere solo tra attore e personaggio (e si pensi invece alle riserve di Pirandello verso il ruolo dell'attore). Lo spazio relazionale tra spettatore e personaggio è sempre uno spazio intermedio, dove fortissima è la coscienza della mediazione dell'attore: tutta la macchina teatrale vive della forza della rappresentazione, molto più di quanto non avvenga in Pirandello: «puoi far teatro solo se tu sei teatro perché il teatro nasce dal teatro». ¹⁵¹

Consideriamo il primo livello della rappresentazione, quello spaziale e scenografico. La scena perfora il palcoscenico con piccoli spazi, che suggeriscono visivamente e metaforicamente allo spettatore fin dall'alzata del sipario la presenza di un altro punto di vista, o di altri punti di vista, all'interno della rappresentazione. Ad esempio: il protagonista di *Napoli milionaria!* (rappresentata per la prima volta al San Carlo di Napoli nel 1945), Gennaro Jovine, dorme in una specie di cameretta isolata con un tramezzo dal resto della casa:

¹⁵¹ Cfr. *Eduardo*, p. 146. Questo è il motivo per cui i suoi personaggi non aggrediscono l'autore, e non vivono nel dualismo novecentesco tra maschera e volto; maschera e volto coincidono grazie alla forza della recitazione: cfr. in proposito il commento di Anna Barsotti in *Cantata dei giorni dispari*, p. 231.

O vascio 'e donn' Amalia Jovine. Enorme stanzone lercio e affumicato. [...] In fondo a destra un tramezzo costruito con materiali di fortuna che, guadagnando l'angolo, forma una specie di cameretta rettangolare angusta: nell'interno di essa vi sarà, oltre a uno strapuntino per una sola persona, tutto quanto serve al conforto di una minuscola e ridicola camera da letto. (NM I, p. 17)

Stessa funzione di alternativa spaziale e psicologica e di evasione dal contesto svolge il balcone di Pasquale Lojacono in *Questi fantasmi*, o quello di Antonio Piscopo in *Sabato, domenica e lunedì*.

Gennaro è spettatore nella rappresentazione, come Laudisi, ma interviene con brevi e timidi contrappunti, sostanzialmente ignorati dagli altri personaggi. Proprio all'inizio della commedia, quando si discute animatamente del caffè che Amalia prepara in casa per gli avventori in competizione con la vicina, una battuta emblematica del figlio Amedeo sancisce la sostanziale estraneità di Gennaro rispetto alla realtà che si stanno costruendo (illusoriamente) i suoi familiari e che degenererà vieppiù nel corso del dramma: «Papà, vuie cierti ccose nun 'e capite... Site 'e n'ata època» (I, p. 19). Gennaro è fin dall'inizio spettatore amareggiato di quella realtà, ne prende le distanze, marcate addirittura temporalmente dal figlio (*Appartenete ad un'altra epoca*), ma con poche parole, senza spiegare le motivazioni: la comunicazione è veicolata soprattutto dai gesti, che accompagnano le omissioni e le sospensioni verbali. Ma soprattutto nel personaggio eduardiano non viene mai meno la partecipazione umana a quella realtà di cui fa parte e rispetto a cui pure si sente estraneo. Il fatto è che quella realtà non viene mai messa in discussione nel suo statuto di realtà, seppure ingannevole e fallace: la guerra, la sofferenza, l'imbroglio, il pentimento, la propria coscienza, sono tutte cose molto reali, con le quali bisogna che i protagonisti ad un certo punto facciano i conti. D'altronde, come dicevamo, il contraltare alle tirate riflessive che restano pur sempre centrali nei personaggi di Pirandello è, nelle commedie di Eduardo, la potente gestualità, tutta affidata all'attore, e dunque poco sottolineata ed impartita in didascalia, e che spesso sostituisce le parole. Ad esempio, quando nel terzo atto il vicino di casa (ingannato e ridotto alla fame da Amalia durante il periodo in cui Gennaro era stato in guerra) porta la medicina per la bambina malata:

Gennaro lentamente raggiunge il fondo e volge le spalle ai due, come per sottrarsi alla scena. Il dottore segue il dialogo, dando un'occhiata ora ad Amalia, ora a Riccardo. 'O Miezò Prèvete non s'impegna; ha sempre qualche cosa da cercare o nel panciotto o nella tasca dei pantaloni, perché lo si possa ritenere assente. (NM II, p. 93)

I personaggi presenti in scena prendono le distanze dall'azione in corso; come dice la didascalia, qualcuno si fa addirittura «assente», il che vuol dire che si annulla come personaggio ma anche come lettore / spettatore del dramma che si sta rappresentando, si trasferisce quasi fuori dal teatro. Il protagonista, dal canto suo, prende sì le distanze dalla scena: troppo dolorosa, troppo cruda da sopportare dall'interno dell'azione; ma si fa spettatore non distante e critico come Laudisi, bensì amareggiato e partecipe, muto e visibilmente commosso, di fronte ad una sequenza drammatica che esplose in molteplici livelli comunicativi (anche metaforici) diventando teatro nel teatro. Gennaro resta dentro la scatola magica del palcoscenico pur se in disparte, 'legge' l'azione degli altri, la segue e la fa sua, pensando a quelle che saranno le conseguenze drammatiche: lo spettatore in sala si proietta sulla sua figura, soffre con lui e vive il suo dramma. La morale è affidata alle poche battute di Riccardo che offre la medicina: gli altri restano senza parole:

RICCARDO. [...] Donn' Ama', ma se io per esempio me vulesse levà o' sfizio 'e ve vedé 'e correre pe' tutta Napule comme currevo io, pe' truvà nu poco 'e semolino, quanno tenevo 'o cchiù piccerillo malato... (*Amalia all'idea trasale*). Se io ve dicesse: «Girate, donn' Amà, divertiteve purtune per purtune, casa per casa...». Ma io chesto nun 'o ffaccio! Ho voluto solamente farvi capire che, ad un certo punto, se non ci stendiamo una

mano l'uno con l'altro... (*Porgendo la scatola al dottore*). A voi, dottò. E speriamo che donn'Amalia abbia capito. Auguri per la bambina. Buonanotte. (*Ed esce per il fondo*). (NM III, p. 93)

A questo punto il silenzio prende il posto della spiegazione: le due dimensioni, di Gennaro e di Amalia, sono contrapposte, ma entrambe mostrano il loro dramma: ci si commuove, laddove all'inizio si rideva, per entrambi. Qualunque comunicazione sarebbe superflua e inopportuna: Gennaro cambia argomento, evita, e si rivolge al compagno ('O Miezò Prèvete) in tono amaramente sarcastico: «E tu? Affare nun n'he fatte, tu? Quanta meliune tiene?». Il riso iniziale e la commozione recente lasciano il posto al sorriso amaro: le emozioni dello spettatore reale si sovrappongono a quelle di Gennaro, finché le due funzioni, quella di attore e quella di spettatore, si incontrano definitivamente sul finale quando si ristabilisce l'asse comunicativo, restituendo al protagonista la sua integra fisionomia di personaggio a tutto tondo:

GENNARO. (*che a qualunque costo avrebbe voluto evitare la spiegazione*) Aggia parlà? Me vuò séntere proprio 'e parlà? E io parlo. (A 'O Miezò Prèvete) Miezò Pre', aggie pacienza, vatténne, ce vedimmo dimane mmattina. (NM III, p. 95)

Malgrado la resistenza alla comunicazione (*a qualunque costo avrebbe voluto evitare la spiegazione*), Gennaro finisce per parlare, e il suo discorso non ha nulla di moralistico e nessuna valenza pedagogica: è un discorso di semplice apertura alla parola condivisa, alla comprensione dell'altro, alla solidarietà, concetti in relazione ai quali la rappresentazione carica la scenografia e i gesti di sensi metaforici:

Cchiù 'a famiglia se sta perdenno e cchiù 'o pate 'e famiglia ha da piglià 'a responsabilità. (*Ora il suo pensiero corre alla piccola inferma*) E se ognuno ptesse guardà 'a dint' 'a chella porta... (*mostra la prima a sinistra*) ogneduno se passaria 'a mano p' 'a cuscienza... Mo avimm'aspèttà, Ama'... S'ha da aspèttà. Comme ha ditto 'o dottore? Deve passare la nottata. (*E lentamente si avvia verso il fondo per riaprire i telaio a vetri come per rinnovare l'aria*). (NM III, p. 96)

La commedia, che è stata giustamente definita un'opera neorealista,¹⁵² si chiude su una sorta di ellissi annunciata, che lascia aperte tutte le possibilità. Come accade di solito nell'intervallo tra due atti, deve passare la nottata; ma dopo non c'è un altro atto. La storia non si chiude, né amaramente né felicemente: tranne Gennaro, tutti i personaggi restano con i loro non detti, prigionieri delle loro dissimulazioni, come vittime di un sortilegio che costringe anche l'autore a stravolgere le regole del gioco drammatico. Cosa è successo di tanto eclatante, per costringere Eduardo a questo cambio di registro, a questo rinnovamento dalle fondamenta della forma teatrale? La risposta è amara e semplice al tempo stesso: la guerra. Niente può essere più come prima, le parole non bastano e niente è finito: a questo punto non è più sufficiente l'umorismo, la riflessione sulla molteplicità delle maschere esistenziali e la macabra danza della follia pirandelliana. La scrittura e la pratica teatrali hanno bisogno di tornare alle origini della civiltà occidentale, di riscoprire il fondamento del rapporto tra arte e vita. La seconda guerra mondiale è stata per ogni artista come la sordità per Beethoven: tutte le certezze di prima sono rase al suolo; l'arte può fermarsi arrendendosi al silenzio, o può rinascere oltre il silenzio. Ed eccoci al punto cruciale: il silenzio, il non detto, la reticenza, e in conseguenza la dissimulazione, modi dell'espressione dettati da una *wethanschauung*, che diventano anche figure retoriche nel discorso, in antichità erano alla base della scrittura poetica, caratterizzanti di un approccio enigmatico ad una comunicazione complessa che non può dire tutto. E così il recupero di questa modalità comunicativa da parte di Eduardo si configura come un ritorno alle origini, un'attualizzazione di forme antiche in vesti moderne; il che, intendiamoci, non ha nulla a che vedere con un'operazione di tipo nostalgico o di ispirazione classicista, ma è piuttosto un tentativo di recuperare le radici di un'identità culturale occidentale spezzata e violentata dalla

¹⁵² Cfr. DE BLASI, *Eduardo*, pp. 120-136.

guerra. L'opera che rappresenta meglio di tutte questo intimo e necessario disegno è *Filumena Marturano*, per la quale non si può non invocare il modello euripideo. Se leggiamo in quest'ottica la tragedia *Medea*, che metteva in scena un carattere femminile rivoluzionario e fondativo, ci accorgiamo che la protagonista comunica spesso per enigmi, menzogne, allusioni, tanto che il re Creonte, che vuole cacciarla da Corinto, dichiara di temere più il suo saper tacere che la sua rabbia.

I famosi silenzi eduardiani, che di solito si attribuiscono più alla tecnica recitativa che ad una configurazione comunicativa, sono in realtà impliciti anche nel testo scritto, accompagnano e guidano l'azione, rallentandola fino alla pausa, quando lo spettatore è chiamato a compensare col suo pensiero il vuoto, e richiamando così direttamente la struttura drammatica euripidea, dove le pause sono riempite dall'intervento del coro, che in *Medea* rappresenta il popolo ateniese e funge da interlocutore della protagonista che si rivolge alle donne di Corinto parlando loro da donna a donne. Filumena ad esempio, dopo l'inganno del matrimonio, davanti all'avvocato che le spiega che il matrimonio non è valido, cede, si piega, e dice:

FILUMENA. (*rimane per un attimo assorta. D'un tratto risponde all'ultima frase che le aveva rivolto Nocella. Il suo tono è altero, ma va crescendo di fervore fino allo scatto*). E io manco! Io nemmeno te voglio! Avvocà, procedete. Nun 'o voglio nemmeno io. Nun è overo ca stevo npunt' 'e morte. Vulevo fa' na truffa! Me vulevo arrubbà nu cugnome! ma cunuscevo sulo 'a legge mia: chella legge ca fa ridere, no chella ca fa chiagnere! (*FM II, p. 231*)

La battuta della protagonista è dunque preceduta da una di queste pause, indicata dalla didascalia esplicita tra parentesi. Nel testo euripideo – come dicevamo – le pause sono riempite dall'intervento del coro, che perde la funzione giudicante e attiva che aveva nelle tragedie precedenti specializzandosi nel riempire o, forse meglio, nel dar voce ai silenzi, in un certo senso sottolinenadoli come tali: come quando, rivolgendosi ai figli, Medea mentendo dice: «La lunga contesa con vostro padre è finita, ma i miei occhi si riempiono di lacrime», ma, prima che Giasone le chieda conto del suo eccessivo pianto, il coro chiosa: «Anche i miei son gonfi di pianto; temo che accadano sciagure ancor più gravi» (*Medea* 48), marcando la pausa necessaria alla fine della simulazione teatrale di Medea che ha ordito l'inganno e però si dispera: le parole tacciono, al loro posto il pianto.

Medea piange, come Amalia alla fine di *Napoli milionaria!* e come Filumena alla fine del dramma che la vede protagonista: ma il pianto di Filumena è un pianto liberatorio, mentre quello di Medea al contrario è un pianto disperato. Per raggiungere il suo scopo di vendetta, abilmente dissimulato, Medea simula, come fa Filumena (che si finge moribonda), e come aveva fatto anche la goldoniana *Mirandolina* (che si finge innamorata del Cavaliere), sebbene in modi molto diversi, per aggirare una consistente e irrisolvibile frattura comunicativa. Ma l'aspetto interessante del legame tra questi drammi è proprio nell'individuazione di un filo strutturante della tessitura del testo che fa appello alla strategia dissimulativa come motore del dialogo.

Avere «perz'a chiave» della comunicazione è il leit motiv della commedia *Questi fantasmi*, rappresentata trionfalmente per la prima volta al teatro Eliseo di Roma nel 1946, in cui il protagonista prende per fantasma l'amante della moglie. L'impianto è squisitamente umoristico, di un umorismo che potrebbe benissimo essere esemplificato dalla parabola pirandelliana della vecchia signora tutta imbellettata che scatena dapprima il riso (sintomo di un *avvertimento* del contrario) e poi la compassione (sintomo di un *sentimento* del contrario) quando si pensi che forse vuole trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei.¹⁵³ Pasquale Lojacono, il protagonista della commedia, incarna proprio questa doppia azione / reazione: da un lato è squisitamente comico per la sua ingenuità grottesca, per la sua testardaggine che lo rende superbo, cieco e sordo; dall'altro è profondamente ed integralmente umoristico per la sua sincera enfasi emotiva, quando cerca di parlare con la moglie (molto più giovane di lui) struggendosi per un suo saluto, per un suo bacio, per una sua parola. La

¹⁵³ Cfr. *Um*. 127.

distanza della donna da lui è causa di profondo e sincero dolore, cosicché diventa impossibile ridere apertamente di quella (vera o finta) convinzione circa i fantasmi:

PASQUALE. Statte buona Mari...(Maria siede vicino al tavolo)... come ci riduciamo...Che tristezza...Come finisce tutto l'entusiasmo, tutto l'amore. Mesi e mesi senza scambiare una prola, un pensiero...[...]...E invece no, s'ha da mantene 'o punto. E, forse, ci portiamo un cuore gonfio di amarezza, di tristezze, di tenerezze, che, se solamente per un attimo riuscissimo ad aprire l'uno con l'altro...Ma niente...Ha da sta' chiuso, rebazzato...A nu certo punto se perde 'a chiave e va t' 'a pesca! Avimmo perza 'a chiave, Mari'!...(Si avvia triste). (QF III, p. 178)

La particolarità dell'umorismo eduardiano rispetto a quello prandelliano sta però nella posizione critica del personaggio, il quale, sebbene protagonista di una vicenda che lo spettatore vede e giudica dall'esterno nel suo impianto generale, offre egli stesso gli strumenti sentimentali per la decodifica umoristica del testo, con una certa consapevolezza e con una indiretta coscienza critica. In altre parole, Pasquale assume a tratti – ma senza mai staccarsi dalla parte – la funzione di spettatore e rivelatore dei suoi stessi tratti umoristici. Nella scena famosa del caffè preparato sul balcone dialogando con il professor Santanna (all'inizio del II atto), il protagonista praticamente parla a se stesso in una sorta di monologo dialogico; le risposte del professore, non ascoltate dal pubblico e sussunte nelle parole di Pasquale, scatenano le risate, ma non creano distacco, o contrasto, rispetto al dramma umano del protagonista, come nel caso dell'equivoco, classicamente comico e anche un po' grossolano, sulla parola «becco» che vuol dire anche «tradito»:

Chi mai potrebbe prepararmi un caffè come me lo preparo io, con lo stesso zelo...con la stessa cura?...Capirete che, dovendo servire me stesso, seguo le vere esperienze e non trascurò niente...Sul becco...lo vedete il becco? Qua, professore, dove guardate? Questo... (Ascolta) Vi piace sempre di scherzare...No, no...scherzate pure...Sul becco io ci metto questo coppitello di carta (QF II, p. 153)

Il prof. Santanna è una sorta di *Laudisi in absentia*, spettatore fuori scena, rappresentante di tutto il pubblico come insieme di potenziali lettori. Ma pensiamo che la sua funzione, proprio perchè evocata *in absentia*, si riflette sul personaggio in scena che la assume su di sé: e non solo il personaggio, ma l'attore stesso è uno fra i lettori possibili. Si sa che Eduardo sul finale, per esempio – che non a caso si svolge nello spazio riservato e quasi extra-scenico del balcone alla presenza (assente) del professor Santanna – pronunciava la battuta con ingenuità e semplicità, ma intanto contava il pacco dei biglietti, come a suggerire che in fondo la messa in scena 'fantasmatica' gli aveva fatto e gli faceva comodo:

Professo', professo', avevate ragione voi...I fantasmi esistono... (ascolta). Come mi avevate consigliato voi. Vi ricordate quando stamattina ci siamo incontrati? Ho fatto finta di partire, sono tornato e mi sono nascosto llà fuori...Anzi pensavo di restare tutta la notte, invece si è mostrato subito. Ci ho parlato...Mi ha lasciato una somma di danaro... (mostra i biglietti) Guardate...Però dice che ha sciolto la sua condanna, che non comparirà mai più... (ascolta) Come? ...Sotto altre sembianze? E' probabile...E speriamo...(QF III, p. 182)

La fiducia nell'atto della lettura è dunque totale, come pure la fiducia nell'attore, che incarna una lettura fattuale, in scena. L'umorismo è vissuto dall'interno, è in un certo senso scontato, tanto nei personaggi quanto negli spettatori, e mai osservato dal di fuori; il fulcro della rappresentazione, più che l'umorismo e le sue conseguenze, è la difficoltà comunicativa con le sue innumerevoli sfaccettature.

Anche una commedia che fu tacciata di 'pirandellismo' come *La grande magia*, rappresentata per la prima volta nel 1948, appare rovesciata rispetto alla prospettiva di Pirandello. Il finale in cui Calogero, di fronte al ritorno della moglie che era fuggita con l'amante, rifiuta la realtà e vuole continuare il gioco dell'illusione per cui il mago gli aveva

fatto credere di aver fatto sparire la moglie con un incantesimo, racconta un dramma profondamente umano, senza la cerebralità dei drammi pirandelliani:

CALOGERO. [...] Il giocoliere più importante sono io, ora! Continuiamo il gioco, professore! Il tempo è in noi stessi, non gli facciamo i conti addosso, giorno per giorno, come dei bottegai. Guarda con il mio terzo occhio. *(indica il fondo della camera)* Lì c'è il pubblico che aspetta!... *(mostrando la platea)* Quello è mare!...Ci sembrerà un secolo, ma poi ci accorgeremo che il giuoco è durato un attimo! *(chiamando)* Gennarino!

GENNARINO. Comandi!

CALOGERO. Queste immagini devono sparire. *(GM III, p. 377)*

Il dramma del personaggio è il dramma di tutti gli spettatori, che restano impotenti di fronte ad un tempo alternativo tanto a quello della finzione quanto a quello della realtà: ovvero il tempo della mente folle, che suscita partecipazione e commozione, cioè attira ed ingloba lo spettatore in una dinamica umoristica invertita rispetto a quella pirandelliana. L'altra faccia della medaglia (l'illusione, l'immagine finta) non prende il posto di quella vera, in una incertezza interpretativa, ma scopre tutta la drammaticità del reale, che non viene intaccato nella sua esistenza ma solo nella sua dignità, nel suo decoro umano. Se in *Napoli milionaria!* doveva 'passare la nottata' per superare il pericolo realissimo di morte della bambina e ritornare ad una realtà quanto meno accettabile, qui si è immersi nella notte oscura della disperazione che rappresenta un tempo soggettivo, senza uscita ma ugualmente molto reale.

EDIZIONI DI RIFERIMENTO

ACCETTO, *Diss* = TORQUATO ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, prefazione di Giorgio Manganelli, Milano, Otto / Novecento - La vita felice, 2022.

BALZAC, *Les illusions* = HONORE DE BALZAC, *Les illusions perdues*, in ID., *Oeuvres complètes*, VIII, t. IV (*Scènes de la vie de province*), Paris, Houssiaux 1874.

BENJAMIN, *Angelus novus* = WALTER BENJAMIN, *Angelus novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1981².

— *Sulla lingua* = WALTER BENJAMIN, *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini*, in ID., *Angelus novus*, pp. 54-65 (trad. it. di *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* [1916]).

— *Compito* = WALTER BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, in ID., *Angelus novus*, pp. 39-52 (trad. it. di *Die Aufgabe des Übersetzers* [1921]).

DANTE, *Inf./ Purg./ Par.* = DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, edizione critica a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 2003.

— *Convivio* = DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere (Società Dantesca italiana. Edizione Nazionale), 1995, 3 tomi.

DE FILIPPO, *Cantata dei giorni dispari* = EDUARDO DE FILIPPO, *Cantata dei giorni dispari*, 3 voll., a cura di Anna Barsotti, Torino, Einaudi, 1995.

— *AC* = EDUARDO DE FILIPPO, *L'arte della commedia*, in *Cantata dei giorni dispari*, vol. III.

— *FM* = EDUARDO DE FILIPPO, *Filumena Marturano*, in *Cantata dei giorni dispari*, vol. I.

— *GM* = EDUARDO DE FILIPPO, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari*, vol. I.

— *NM* = EDUARDO DE FILIPPO, *Napoli milionaria*, in *Cantata dei giorni dispari*, vol. I.

— *QF* = EDUARDO DE FILIPPO, *Questi fantasmi*, in *Cantata dei giorni dispari*, vol. I.

DE STAËL, *Corinne* = M.ME DE STAËL, *Corinne o l'Italia*, tr. it. di Luigi Pompilj, Firenze, Casini, 1967.

EURIPIDE, *Medea* = EURIPIDE - SENECA - GRILLPARZER - ALVARO, *Medea. Variazioni sul mito*, a cura di Maria Grazia Ciani, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 23-64.

FOSCOLO, *SOS* = UGO FOSCOLO, *Sepolcri, Odi, Sonetti*, a cura di Donatella Martinelli, Milano, Mondadori, 2015.

GOLDONI, *Camp.* = CARLO GOLDONI, *Il campiello*, a cura di Luigi Lunari, nota di regia di Giorgio Strehler, Milano, BUR, 2000.

— *La bottega* = CARLO GOLDONI, *La bottega del caffè*, ed. critica a cura di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, 2001.

— *La locandiera* = CARLO GOLDONI, ed. critica a cura di Teresa Megale e Sara Mamone, Venezia, Marsilio, 2007.

— *Trilogia* = CARLO GOLDONI, *Trilogia della villeggiatura*, Introduzione di Luigi Lunari e con un saggio di Giorgio Strehler, Milano, BUR, 2000.

LEOPARDI, *Canti (1925)* = GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, a cura di Alfredo Straccali, III ed. corretta e accresciuta da Oreste Antognoni, Firenze, Sansoni, 1925.

— *Canti (1927)* = GIACOMO LEOPARDI, *Canti di Giacomo Leopardi*, edizione critica di Francesco Moroncini, Bologna, Licinio Cappelli, 1927 (ivi 1978).

— *Canti (1998)* = GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, a cura di Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi, Milano, Rizzoli, 1998.

— *Canti (2006)* = GIACOMO LEOPARDI, edizione critica diretta da Franco Gavazzeni, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 2006.

— *Canti (2019)* = GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, vol. I, a cura di Luigi Blasucci, Varese, Guanda 2019.

— *DiCI* = GIACOMO LEOPARDI, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, a cura di Mario Andrea Rigoni, Milano Rizzoli, 2006.

— *DiPR* = GIACOMO LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, edizione critica a cura di Ottavio Besomi *et alii*, Bellinzona, Casagrande, 1988.

— *Ep.* = GIACOMO LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

— *OM* = GIACOMO LEOPARDI, *Operette morali*, a cura di Laura Melosi, Milano, BUR, 2008.

— *PeP* = GIACOMO LEOPARDI, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio Felici e Emanuele Trevi, Milano, Newton & Compton, 1997.

— *PP* = GIACOMO LEOPARDI, *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni, Milano, Mondadori, 1987-1988.

— *Zib.* = GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1994.

LORENZO DE' MEDICI, *Comento* = LORENZO DE' MEDICI, *Comento de' miei sonetti*, in *Opere*, a cura di Tiziano Zanato, Torino, Einaudi 1992.

MAFFEI, *Opere* = SCIPIONE MAFFEI, *Opere. Teatro*, a cura di Antonio Avena, Laterza, Bari, 1928.

MANZONI, *MC* = ALESSANDRO MANZONI, *Lettre à M. Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, in *OV*, pp. 313-371.

— *OV* = ALESSANDRO MANZONI, *Opere varie*, a cura di Mihele Barbi e Fausto Ghisalberti, Milano, Casa del Manzoni, 1943, pp. 313-371.

— *PS* = ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi (1840)*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, in *I romanzi*, progetto editoriale di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2002, II.2, pp. 1-864.

PASCAL, *Pensées* = BLAISE PASCAL, *Pensées*, in ID., *Oeuvres complètes*, texte établi et annoté par Jacques Chevalier, Paris, Gallimard, 1964.

PASCOLI, *CC (2001)* = GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, edizione critica a cura di Nadia Ebani (ed. naz. delle opere di G. Pascoli), Firenze, La Nuova Italia, 2001.

— *CC (2013)* = GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, a cura di Giuseppe Nava, Milano, BUR, 2013.

— *Fanciullino* = GIOVANNI PASCOLI, *Il fanciullino*, a cura di Giorgio Agamben, Milano, Feltrinelli, 1982.

— *Il sabato* = GIOVANNI PASCOLI, *Il sabato*, in ID., *Saggi e lez. leopardiane*, pp. 11-49.

— *La ginestra* = GIOVANNI PASCOLI, *La ginestra*, in ID., *Saggi e lez. leopardiane*, pp. 63-90.

— *Opere (1970)* = GIOVANNI PASCOLI, *Opere*, a cura di Cesare Federico Goffis, Milano, Rizzoli, 1970.

— *Opere* = GIOVANNI PASCOLI, *Opere*, a cura di Maurizio Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.

— *Poesie* = GIOVANNI PASCOLI, *Poesie*, a cura di Ivanos Ciani e Francesca Latini, con introd. di Giorgio Barberi Squarotti, Torino, UTET, 2002.

— *Pp* = GIOVANNI PASCOLI, *Primi poemetti*, a cura di Nadia Ebani, Fondazione Pietro Bembo, Parma, Guanda, 1997.

— *Saggi e lez.* = GIOVANNI PASCOLI, *Saggi e lezioni leopardiane*, edizione critica a cura di Massimo Castoldi, La Spezia, Agora` , 1999.

— *Saggi* = GIOVANNI PASCOLI, *Saggi di critica e di estetica*, a cura di Pier Luigi Cerisola, Milano, Vita e Pensiero, 1980.

— *Tropi* = GIOVANNI PASCOLI, *Lezione settima. Tropi di bambini e tropi di poeti*, in ID., *Saggi e lez. leopardiane*, pp. 175-182.

PETRARCA, *Rvf* = FRANCESCO PETRARCA, «*Canzoniere*» — *Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005.

— *Trionfi* = FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996.

PIGNOTTI, *Favole e Novelle* = LORENZO PIGNOTTI, *Favole e novelle di Lorenzo Pignotti aretino*, Firenze, Al Gabinetto Letterario / All'Insegna di Pallade, 1817.

PIRANDELLO, *AS* = LUIGI PIRANDELLO, *Arte e scienza*, Roma, W. Modes Libraio-Editore, 1908.

— *FM* = LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in ID., *Romanzi*.

— *Ill.* = LUIGI PIRANDELLO, *Illustratori, attori e traduttori*, in ID., *Saggi*, pp. 208-224.

— *NA* = LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1985.

— *RNT* = LUIGI PIRANDELLO, *I romanzi, le novelle e il teatro*, a cura di Sergio Campailla, Roma, Newton Compton, 2009.

— *Romanzi* = LUIGI PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1993.

— *Saggi* = LUIGI PIRANDELLO, *Saggi. Poesie. Scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1935.

— *SO* = LUIGI PIRANDELLO, *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, in *Saggi*, pp. 181-206.

— *Spa* = LUIGI PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di Corrado Simioni, Milano, Arnoldo Mondadori, 1986.

— *Teatro* = LUIGI PIRANDELLO, *Teatro*, con un saggio di Giovanni Macchia, Milano, BUR, 2007.

— *Um.* = LUIGI PIRANDELLO, *L'Umorismo*, in *Saggi*, pp. 15-170.

— *UNC* = LUIGI PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, in ID., *Romanzi*.

ROUSSEAU, *NH* = JEAN JACQUES ROUSSEAU, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, Paris, Firmin-Didot Frères, 1843.

SCHLEGEL, *Frammenti* = FRIEDRICH SCHLEGEL, *Frammenti critici e poetici*, a cura di Michele Cometa, Torino, Einaudi, 1998.

STUDI E COMMENTI

AGAMBEN, *Pascoli* = GIORGIO AGAMBEN, *Pascoli e il pensiero della voce*, Introduzione a Giovanni Pascoli, *Il fanciullino*, a cura di Giorgio Agamben, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 7-21.

ALOISI, *Desiderio e assuefazione* = ALESSANDRA ALOISI, *Desiderio e assuefazione. Studio sul pensiero di Leopardi*, Pisa, ETS, 2014.

ALONGE, *Goldoni* = ROBERTO ALONGE, *Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Milano, Garzanti, 2004.

AUERBACH, *Mimesis* = ERICH AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956.

— *Scopo e metodo* = ERICH AUERBACH, *Introduzione. Sullo scopo e il metodo*, in ID., *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano, 1983.

BARBERI SQUAROTTI, *Reticenza* = GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *La figura della reticenza*, in *La retorica del silenzio*, pp. 243-283.

BARTHES, *Frammenti* = ROLAND BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso* (1977), Torino, Einaudi 2001.

BENVENISTE, *Problemi di linguistica* = ÉMILE BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, trad. it. di Maria Vittoria Giuliani, Milano, Il Saggiatore, 2010.

BIGONGIARI, *Leopardi* = PIERO BIGONGIARI, *Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1976.

BLUMENBERG, *Paradigmi* = HANS BLUMENBERG, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, «Archiv für Begriffsgeschichte», 6 (1960), pp. 7-142 (trad. it.: *Paradigmi per una metaforologia*, a cura di Maria Vittoria Serra Hansberg, intr. di Enzo Melandri, Bologna, Il Mulino, 1969).

BODEI, *Paesaggi* = REMO BODEI, *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Milano, Bompiani, 2008.

BOITANI, *Dieci lezioni* = PIERO BOITANI, *Dieci lezioni sui classici*, Bologna, Il Mulino, 2017.

BUDOR, *L'iter transmediale dei «Sei personaggi»* = DOMINIQUE BUDOR, *L'iter transmediale dei «Sei personaggi» in Pirandello, ovvero le difficoltà dell'autotraduzione*, in *Pirandello e la traduzione*, pp. 149-157.

CALVINO, *Lezioni americane* = ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993.

CAMPANA, *Leopardi e le metafore scientifiche* = ANDREA CAMPANA, *Leopardi e le metafore scientifiche*, Bologna, Bononia University Press, 2008.

CANTARELLA - COPPOLA, *Letteratura greca classica* = RAFFAELE CANTARELLA - CARMINE COPPOLA, *Le più belle pagine della letteratura greca classica*, Milano, Nuova Accademia, 1962.

CASELLA, *L'umorismo* = PAOLA CASELLA, *L'umorismo. Ragioni intra- e intertestuali*, Fiesole, Cadmo, 2002.

— *Comunicare per cenni* = PAOLA CASELLA, *Comunicare per cenni e per parole: una tipologia delle difficoltà nella comunicazione (interculturale)*, in *Pirandello e la traduzione culturale*, pp. 17-26.

CASTOLDI, *Silvia, la tessitrice* = MASSIMO CASTOLDI, *Silvia, la tessitrice di Leopardi*, in «Rivista pascoliana», 6 (1994), pp. 161-185.

COLAIACOMO, *Camera obscura* = CLAUDIO COLAIACOMO, *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*, Napoli, Liguori 1992.

— *Il poeta della vita moderna* = CLAUDIO COLAIACOMO, *Il poeta della vita moderna. Leopardi e il Romanticismo*, Roma, Luca Sossella, 2013.

— *Post-etica rivoluzionaria* = CLAUDIO COLAIACOMO, *Post-etica rivoluzionaria. La conquista dell'insensibilità nel discorso leopardiano*, in ID., *Il poeta della vita moderna*, pp. 83-131.

Convegno Internazionale = *Convegno Internazionale di studi pascoliani*, Barga, Gasperetti, 1983.

CONSOLI, *Leopardi e Dante* = DOMENICO CONSOLI, *Leopardi e Dante*, in *Leopardi '200 - '600*, pp. 39-90.

CURI, *L'endiadi dello straniero* = UMBERTO CURI, *L'endiadi dello straniero* in *Hospes*, pp. 279-308.

D'INTINO, *La caduta e il ritorno* = FRANCO D'INTINO, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet Studio, 2019.

— *L'amore indicibile* = FRANCO D'INTINO, *L'amore indicibile. Eros e morte sacrificale nei «Canti» di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2021.

D'ONGHIA, *Le lingue di Goldoni* = LUCA D'ONGHIA, *Le lingue di Goldoni*, in *Goldoni*, pp. 233-255.

DE BLASI, *Eduardo* = NICOLA DE BLASI, *Eduardo*, Roma, Salerno Ed., 2016.

DE ROBERTIS, *Sull'autografo del canto «A Silvia»* = GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Sull'autografo del canto «A Silvia»*, in ID., *Primi studi manzoniani e altre cose*, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 150-168.

DE SANCTIS, *Opere X* = FRANCESCO DE SANCTIS, *Opere*, vol. X (*La letteratura italiana nel secolo decimonono. Manzoni*), a cura di Carlo Muscetta e Dario Puccini, Torino, Einaudi, 1965.

DEL GATTO, *Uno specchio d'acqua diaccia* = ANTONELLA DEL GATTO, *Uno specchio d'acqua diaccia. Sulla struttura dialogico-umoristica del testo leopardiano*. Firenze, Cesati, 2001.

— *Intertestualità lunari* = ANTONELLA DEL GATTO, *Intertestualità lunari: «La poesia» di Giovanni Pascoli*, in «Rivista pascoliana», 15 (2003), pp. 45-56.

— *Quel punto acerbo* = ANTONELLA DEL GATTO, *Quel punto acerbo. Temporalità e conoscenza metaforica in Leopardi*, Firenze, Olschki, 2012.

— *Una lingua pieghevole* = ANTONELLA DEL GATTO, «*Una lingua pieghevole, duttile, elastica*»: *metafora e traduzione in Leopardi*, in «*Studi medievali e moderni*», 1 (2014), pp. 21-45.

— *Aspetti della mimesi* = ANTONELLA DEL GATTO, *Aspetti della mimesi nella modernità letteraria. Premesse petrarchesche e realizzazione romantica*, Firenze, apice libri, 2016.

DEL GATTO - BREITENMOSER - CAPPELLO, *L'annodamento degl'intrighi* = ANTONELLA DEL GATTO - WALTER BREITENMOSER - GIOVANNI CAPPELLO, *L'annodamento degl'intrighi. Studi di sintassi drammatica*, Napoli, Liguori, 2007.

DI PINO, *Dissonanze* = GUIDO DI PINO, *Dissonanze nel Leopardi lettore di Dante*, in *Leopardi '200 - '600*, Firenze, Olschki, 1978.

DI RUZZA, *Onomastica leopardiana* = FLORIANA DI RUZZA, *Onomastica leopardiana. Studio sui nomi propri nei Canti e nelle Operette*, Roma, Nuova Cultura, 2010.

EBANI, *Il «Gelsomino notturno»* = NADIA EBANI, *Il «Gelsomino notturno» nelle carte pascoliane*, in *Studi di filologia*, pp. 453-501.

Eduardo = *Eduardo, polemiche, pensieri, pagine inedite*, a cura di Isabella Quarantotti De Filippo, Milano, Bompiani, 1985.

Filologia ed ermeneutica = *Filologia ed ermeneutica. Studi di letteratura italiana offerti dagli allievi a Pietro Gibellini*, a cura di Marialuigia Sipione e Matteo Vercesi, Brescia, Morcelliana, 2015.

GARDINI, *Lacuna* = NICOLA GARDINI, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014.

GEDDES DA FILICAIA, *La presenza di Dante* = COSTANZA GEDDES DA FILICAIA, *La presenza di Dante nell'opera di Leopardi. Osservazioni e suggestioni*, «*La modernità letteraria*», 6 (2013), pp. 91-100.

GENETELLI, *Incursioni leopardiane* = CHRISTIAN GENETELLI, *Incursioni leopardiane. Nei dintorni della «conversione letteraria»*, Roma-Padova, Antenore, 2003.

GENSINI, *Linguistica leopardiana* = STEFANO GENSINI, *Linguistica leopardiana. Fondamenti teorici e prospettive politico-culturali*, Bologna, Il Mulino, 1984.

Goldoni e il teatro comico del Settecento, a cura di Piermario Vescovo, Roma, Carocci, 2019, pp. 109-115.

GOFFIS, *L'antimito di Caino* = CESARE FEDERICO GOFFIS, *L'antimito di Caino nel «Canto notturno»*, in *Leopardi '200 - '600*, pp. 633-638.

HIRDT, *La tessitrice* = WILLI HIRDT, *La tessitrice*, in *Convegno Internazionale di studi pascoliani*, Gasperetti, Barga, 1983, pp. 143-163.

Hospes = Hospes. Il volto dello straniero da Leopardi a Jabès, a cura di Alberto Folini, Marsilio, Venezia, 2003.

IENGO, *La grande città dei letterati* = FRANCESCO IENGO, *La grande città dei letterati. Testi esemplari da Cartesio a Leopardi*, Milano, Unicopli, 1988.

— *La città dei Romantici* = FRANCESCO IENGO, *La città dei Romantici: Leopardi*, in ID., *Scrittori e gusto urbano fra Settecento e Ottocento*, a cura di Aldo Marroni e Ugo Di Toro, Introduzione di Eide Spedicato Iengo, Verona, Ombre corte, 2015, pp. 97-107.

— *Arte desacralizzata* = FRANCESCO IENGO, *Verso un'arte desacralizzata*, a cura di Aldo Marroni, Mimesis, Milano, 2019.

Illuministi = Illuministi settentrionali, a cura di Sergio Romagnoli, Rizzoli, Milano 1962.

JAKOBSON, *Il realismo nell'arte* = ROMAN JAKOBSON, *Il realismo nell'arte* (traduzione italiana di *O chudožestvennom realizme* [1921]), in ID., *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Introduzione di Riccardo Picchio, Torino, Einaudi, 1985, pp. 8-17.

JOLY, *Il luogo scenico del campiello* = JACQUES JOLY, *Il luogo scenico del campiello nelle commedie di Goldoni*, in «Problemi», 40 (1974), pp. 132-137.

La metafora = La metafora da Leopardi ai contemporanei, a cura di Antonella Del Gatto, «Studi medievali e moderni», n.s., 1-2 (2016).

La retorica del silenzio = La retorica del silenzio, a cura di Carlo A. Augieri, Lecce, Milella, 1994.

La prospettiva antropologica = La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani, a cura di Chiara Gaiardoni, prefazione di Fabio Corvatta, Firenze, Olschki, 2010.

LANDI, *Gli infiniti silenzi* = PATRIZIA LANDI, *Gli infiniti silenzi di Giacomo Leopardi*, Milano, Mimesis, 2019.

Latenza = Latenza. Preterizioni, reticenze e silenzi del testo, a cura di Alvaro Barbieri e Elisa Gregori, Padova, Esedra, 2016.

Leopardi '200 - '600 = Leopardi e la letteratura italiana dal '200 al '600, Atti del IV Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, Firenze, Olschki, 1978.

LONARDI, *L'Achille dei «Canti»* = GILBERTO LONARDI, *L'Achille dei «Canti». Leopardi, «L'infinito», il poema del ritorno a casa*, Firenze, Le Lettere, 2017.

LUNARI, *Introduzione* = LUIGI LUNARI, *Dall'abate Chiari a Giorgio Strehler*, in *Il campiello*, pp. 13-37.

LUZI, *Vicissitudine e forma* = MARIO LUZI, *Vicissitudine e forma*, in ID., *Un'illusione platonica e altri saggi*, Bologna, Massimiliano Boni, 1972, pp. 51-60.

MALAGAMBA, *Seconda natura* = ANDREA MALAGAMBA, 'Seconda natura', 'seconda nascita'. *La teoria leopardiana dell'assuefazione*, in *La prospettiva antropologica*, pp. 313-321.

— *Il gusto* = ANDREA MALAGAMBA, *Il gusto. Bellezza, sapori, mondanità nello Zibaldone*, Roma, Edizioni Estemporanee, 2015.

MANOTTA, *La cognizione* = MARCO MANOTTA, *La cognizione degli effetti. Studi sul lessico estetico di Leopardi*, Pisa, ETS, 2012.

MARTELLI, *Il mondo in briciole* = MARIO MARTELLI, *Il mondo in briciole. Il mondo ricomposto*, in *Nel centenario*, pp. 179-210.

MENGALDO, *Io e Noi nei Canti* = PIER VINCENZO MENGALDO, *Io e Noi nei Canti*, in ID., *Leopardi antiromantico*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 55-74.

— *Antologia pascoliana* = PIER VINCENZO MENGALDO, *Antologia pascoliana*, Roma, Carocci, 2015.

Metropoli = *Metropoli. Estetica, Arte, Letteratura*, DEL GATTO ANTONELLA - DI TORO UGO (a cura di), Verona, Ombre corte, 2016.

MORTARA GARAVELLI, *Preliminari* = BICE MORTARA GARAVELLI, *Preliminari per una retorica del silenzio*, in *Latenza*, pp. 1-10.

NAVA, *Pascoli e Leopardi* = GIUSEPPE NAVA, *Pascoli e Leopardi*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLX (1983), pp. 506-523.

Nel centenario = *Nel centenario dei «Canti di Castelvecchio»*, a cura di Mario Pazzaglia, Bologna, Pàtron, 2005.

OLIVA, *Pascoli* = GIANNI OLIVA, *Pascoli. La mimesi della dissolvenza*, Lanciano, Carabba, 2015.

Patriarca, *Leopardi e la moda* = Fabrizio Patriarca, *Leopardi e l'invenzione della moda*, Roma, Gaffi, 2008.

PAZZAGLIA, *Simbolismo* = MARIO PAZZAGLIA, *Simbolismo nei «Canti di Castelvecchio»*, «Rivista pascoliana», XV (2003), pp. 159-177.

PETRILLI, *Convenzionalità* = SUSAN PETRILLI, *Convenzionalità, indicabilità, iconicità nei segni del silenzio*, in *La retorica del silenzio*, pp. 419-427.

Pirandello e la traduzione culturale = *Pirandello e la traduzione culturale*, a cura di Michael Rössner e Alessandra Sorrentino, Roma, Carocci, 2012.

POLIZZI - MUSSARDO, *L'infinita scienza di Leopardi* = GASPARE POLIZZI - GIUSEPPE MUSSARDO, *L'infinita scienza di Leopardi*, Trieste, Scienza Express, 2019.

POLIZZI, *Galileo in Leopardi* = GASPARE POLIZZI, *Galileo in Leopardi*, Firenze, Le Lettere, 2007.

PONZIO, *Il silenzio e il tacere* = AUGUSTO PONZIO, *Il silenzio e il tacere fra segni e non segni*, in *La retorica del silenzio*, pp. 22-44.

PRETE, *Notturmo leopardiano* = ANTONIO PRETE, *Notturmo leopardiano*, in *La retorica del silenzio*, pp. 234-242.

— *Moda e Morte* = ANTONIO PRETE, *Sul dialogo della Moda e della Morte*, in ID., *Sulle Operette morali. Sette studi*, Lecce, Manni, 2008, pp. 89-105.

PULLINI, *Il teatro in Italia* = GIORGIO PULLINI, *Il teatro in Italia. Settecento e Ottocento*, Roma, Studium, 1995.

QUASIMODO, *Lirici greci* = SALVATORE QUASIMODO, *Lirici greci. Testo greco a fronte*, Milano, Mondadori, 2018.

RAIMONDI, *La dissimulazione romanzesca* = EZIO RAIMONDI, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, Il Mulino, 1990.

RAVAZZOLI, *Il silenzio come atto retorico* = FLAVIA RAVAZZOLI, *Il silenzio come atto retorico e scatola nera del tempo*, in EAD., *Il testo perpetuo. Studi sui movimenti retorici del linguaggio*, Milano, Bompiani, 1991, pp. 215-227.

RÖSSNER, *Pirandello, la traduzione* = MICHAEL RÖSSNER, *Pirandello, la traduzione e la comprensione. Da «Illustratori, attori e traduttori» alla villa La Scalogna*, in *Pirandello e la traduzione*, pp. 27-36.

RUSSO, *Ridere del mondo* = EMILIO RUSSO, *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 2017.

SARTRE, *Che cos'è la letteratura?* = JEAN PAUL SARTRE, *Che cos'è la letteratura?*, a cura di Luisa Arano Cogliati, Milano, Il Saggiatore, 1966 (trad. it. di *Qu'est-ce que la littérature?* [1948]).

SCARPA, *Un «vecchierel» esopiano* = EMANUELA SCARPA, *Un «vecchierel» esopiano*, «Studi di filologia italiana», LXVI (2008), pp. 285-291.

SOLDANI, *Narrazione e dialogo* = SERGIO SOLDANI, *Narrazione e dialogo: la messa in scena dei Canti di Castelvechio*, in *Nel centenario*, pp. 239-269.

STREHLER, *Per un teatro umano* = GIORGIO STREHLER, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati, attuati*, a cura di Sinah Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974.

— *La Trilogia* = GIORGIO STREHLER, *La 'Trilogia della villeggiatura' di Goldoni*, in *Trilogia*, pp. 343-347.

— *Intorno a Goldoni* = GIORGIO STREHLER, *Intorno a Goldoni. Spettacoli e scritti*, a cura di Flavia Foradini, Milano, Mursia, 2004.

Studi di filologia = *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973.

SUPPA, *Vicenda umana* = FRANCESCA SUPPA, *Vicenda umana e vertigine cosmica. «La guazza» nelle carte pascoliane*, in *Filologia ed ermeneutica.*, pp. 105-119.

TELLINI, *La tessitrice* = GINO TELLINI, *Appunti su La tessitrice*, in *Nel centenario*, pp. 271-282.

TERRUSI, *Silenzi, nomi, asterischi* = LEONARDO TERRUSI, *Silenzi, nomi, asterischi. Gli 'asteronimi' manzoniani*, in «Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», XII (2010), pp. 269-276.

URSINI, *Poetica della dissimulazione* = FRANCESCO URSINI, *Per una poetica della dissimulazione. Verità e finzione nelle Metamorfosi e nelle altre opere ovidiane*, Firenze, Fabrizio Serra, 2021.

VICENTINI, *Pirandello* = CLAUDIO VICENTINI, *Pirandello. Il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993.