

a cura di
Anna Dolfi

Biblioteche reali, biblioteche immaginarie

Tracce di libri, luoghi e letture



MODERNA/COMPARATA

— 10 —

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO
Marco Ariani – Università di Roma III
Enza Biagini – Università di Firenze
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII
Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin
Gianni Venturi – Università di Firenze

Biblioteche reali, biblioteche immaginarie

Tracce di libri, luoghi e letture

a cura di
Anna Dolfi

Firenze University Press
2015

Biblioteche reali, biblioteche immaginarie : tracce di libri, luoghi e letture / a cura di Anna Dolfi. – Firenze : Firenze University Press, 2015.
(Moderna/Comparata ; 10)

<http://digital.casalini.it/9788866558651>

ISBN 978-88-6655-864-4 (print)
ISBN 978-88-6655-865-1 (online PDF)
ISBN 978-88-6655-866-8 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

Volume pubblicato con il contributo di:

Associazione “Centro Internazionale di Studi Giuseppe Dessì”

Fondazione Dessì

Regione Sardegna

Fondazione Banco di Sardegna



REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA



Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M.C. Torricelli, M. Verga, A. Zorzi.

© 2015 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com>
Printed in Italy

INDICE

PREMESSA <i>di Anna Dolfi</i>	13
-------------------------------	----

LIBRI O BIBLIOTECHE? UN PERCORSO PER RIFRAZIONI

LEGGERE BIBLIOTECHE E LIBRI DI LIBRI	25
--------------------------------------	----

Enza Biagini

- | | |
|------------------------------------|----|
| 1. Effetto-biblioteca | 26 |
| 2. Metaluoghi ed «eterotopie» | 31 |
| 3. «Erano vivi e mi hanno parlato» | 38 |
| 4. «Metaforologia» | 44 |
| 5. Biblioteche da romanzo | 53 |

«IL TEATRO DELLE IDEE»: LA BIBLIOTECA	69
---------------------------------------	----

Attilio Mauro Caproni

OMBRE DI CARTA E CELLULOIDE	77
-----------------------------	----

Hans Tuzzi

ATTRAVERSANDO LE BIBLIOTECHE	81
------------------------------	----

Gianni Venturi

BIBLIOFILI, BIBLIOMANI, TRA «INCONTOURNABLES» E «MARGINALIA»

TRIMALCHIO, BIROTTEAU, GATSBY. QUELQUES REMARQUES SUR LA BIBLIOTHÈQUE DU PARVENU	97
-------------------------------------------------------------------------------------	----

Riccardo Donati

LA VOCE E LA BIBLIOTECA. BIBLIOFILIA, BIBLIOMANIA, MALINCONIA NELL'OTTOCENTO FRANCESE	109
------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Michela Landi

LA DINAMICA DEGLI OPPOSTI NELLA BIBLIOMANIA DI PONTIGGIA <i>Francesca Bartolini</i>	133
----------------------------------------------------------------------------------------	-----

«CERCHEZ LES LIVRES»
SULLE TRACCE DELLA BIBLIOTECA

DINO CAMPANA: PER UNA BIBLIOTECA GLOBALE <i>Christophe Mileschi</i>	151
------------------------------------------------------------------------	-----

PARALLELI IMPROBABILI: PAVESE, D. H. LAWRENCE, DRIEU <i>Anco Marzio Mutterle</i>	163
-------------------------------------------------------------------------------------	-----

«IL GALATEO IN BOSCO». PRESENZA DEGLI IPOTESTI EPONIMI <i>Francesco Vasarri</i>	
------------------------------------------------------------------------------------	--

- | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Della Casa, Zotti e gli altri. Situazione intertestuale del
«Galateo in Bosco» | 173 |
| 2. Il «Galateo» nel Bosco. Presenza testuale di una matrice negativa | 180 |
| 3. Quel che resta dell'«Oda» e del Montello: l'etica del cliché tra
salvaguardia e smantellamento | 192 |

«LIVRES DE CHEVET»: LIBRI DELLA STESSA MATERIA DI CUI SONO FATTI I SOGNI. RIFLESSIONI BIBLIOFILE SU «SOGNI DI SOGNI» DI TABUCCHI <i>Riccardo Greco</i>	207
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

DI BESTIA IN BESTIA, DI LIBRO IN LIBRO. IL MANIERO-BIBLIOTECA DI MICHELE MARI <i>Andrea Gialloredo</i>	
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

- | | |
|-------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Collezioni, cataloghi, reperti: tracce di una «biographia literaria» | 217 |
| 2. Gli «aoristi mostruosi»: l'archo-manierismo di Michele Mari | 226 |
| 3. «Meravigliosissimo tempio di morte»: un gotico da biblioteca | 232 |

BIBLIOTECA IMMAGINARIA O INDICE IPOTETICO? DA «CAOS CALMO» A «TERRE RARE», LE CITAZIONI NEI ROMANZI DI VERONESI <i>Nives Trentini</i>	243
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

BIBLIOTECHE RICOSTRUITE
BIBLIOTECHE RITROVATE

LIBRI, LETTURE E POSTILLE NELLA GENESI DI UN'OPERA IL CASO DELLA BIBLIOTECA DI VITTORIO ALFIERI <i>Christian Del Vento</i>	259
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

GLI SCAFFALI DI SVEVO <i>Cristina Benussi</i>	279
--------------------------------------------------	-----

LE BIBLIOTECHE DI FEDERIGO TOZZI	307
<i>Pietro Benzoni</i>	

GIUSEPPE DESSÌ, UNA BIBLIOTECA MURATA E LA GENESI DI UN IMMAGINARIO ROMANZESCO	325
<i>Anna Dolfi</i>	

LA BIBLIOTECA CULTURALE DI MARIO POMILIO	349
<i>Luisa Bianchi</i>	

TRA REALE E IMMAGINARIO

LA BIBLIOTECA AMBROSIANA NEI «PROMESSI SPOSI»	365
<i>Carlo Ghilli – Mauro Guerrini</i>	

EPIFANIE DI CARTA. PERCORSI NELLA BIBLIOTECA DI D'ANNUNZIO	377
<i>Manuele Marinoni</i>	

UN IMMENSO LIBRO PER LEGGERE IL MONDO LA BIBLIOTECA «PARTICULAR» DI PESSOA	
-------------------------------------------------------------------------------	--

<i>Luca Serando</i>	
1. «Tudo tem influênciã sobre mim»: le letture di Pessoa	397
2. Una babele di lingue e letterature	401
3. Il Leopardi di Pessoa: tracce di un dialogo ininterrotto	405

PRIMO LEVI, UN «LETTORE STRAMPALATO»	415
<i>Federico Piazola</i>	

1. Letteratura greca e latina	417
2. La cultura ebraica	420
3. Scienza e fantascienza	424

LA BIBLIOTECA DEL MONDO NARRATO DA ITALO CALVINO	429
<i>Alberto Cadioli</i>	

NELLE BIBLIOTECHE DI UMBERTO ECO «IL NOME DELLA ROSA», E OLTRE	443
-------------------------------------------------------------------	-----

<i>Ulla Musarra-Schröder</i>	
1. Alla ricerca di un manoscritto	444
2. La Biblioteca come cornice dell'indagine poliziesca	446
3. Tra l'Abbazia e «La biblioteca di Babele»	452
4. Curiosando tra i libri	459
5. Dalla biblioteca all'enciclopedia	464

«IL PONTE. UN CROLLO» DE VITALIANO TREVISAN	
LES BIBLIOTHÈQUES, SYMPTOMES D'UN EFFONDREMENT POLITIQUE	471
<i>Clelie Millner</i>	
1. La bibliothèque, arme contre le pays natal	472
2. Le pouvoir d'effondrement de la langue nationale	476

«DE' REMI FACEMMO ALI...». AIUTARSI A VIVERE

DA TOLSTOJ AI «TROPPO POCO PAZZI» SCRITTORI ELVETICI	
DI SCIASCIA	485
<i>Oleksandra Rekut-Liberatore</i>	
1. Aprire le porte di una biblioteca	486
2. Ivan Il'ič e Ivan Illich	488
3. A margine di una biblioteca sul cancro	496
4. Il metasaggismo	499
5. Sciascia contro Croce	504
6. Morire con Pirandello	508
7. Satana e il diavolo	511
8. Zio Pepe e «Gli zii di Sicilia»	516
9. A partire da un'effigie	519
10. Un'addenda per Frisch	524
11. Tra Fritz Zorn e Anders Zorn	526

NEI LAGER, LA BIBLIOTECA REALE	531
<i>Nicola Bultrini</i>	

ANGELA Y. DAVIS E LE BIBLIOTECHE	545
<i>Elisa Lo Monaco</i>	

OLTRE IL SIPARIO

TRA PRESUNTA CRONACA E VERA LETTERATURA	
I MODELLI LETTERARI NASCOSTI DI RUGGERO LEONCAVALLO	557
<i>Giovanni Antonio Murgia</i>	
1. Pagliacci	559
2. Tormenta	567

LA BIBLIOTECA «IMPOSSIBILE» DI CARMELO BENE	577
<i>Simone Giorgino</i>	

ATTRAVERSO I LIBRI E I FILM	
IL SAPERE MOLTIPLICATO E DISPERSO DEL NOVECENTO	
<i>Gianni Olla</i>	
1. Il sapere turbativo degli archivi. Identità e distopie nelle presenze librarie al cinema	593

2. L'idolatria del libro: il romanzo come palinsesto cinematografico generatore di altri archivi	599
3. L'Europa, le culture nazionali tra cinema e letteratura: una diversa idolatria	605
4. Il cinema come archivio di storia: un catalogo di immagini/documento	611
5. Impregnarsi di letteratura, di arte e architettura: il post-moderno come emblema della «palinsestualità» totale	612
 PROGETTARE, INVENTARE, RISCRIVERE 	
PSEUDOBIBLIA, RISCRIITTURE E PALINSESTI <i>Paolo Orvieto</i>	623
BIBLIOTECHE IMPOSSIBILI. LE BIBLIOTECHE IMMAGINARIE NEI «GRAPHIC NOVELS» <i>Mauro Boselli</i>	649
LE BIBLIOTECHE DIGITALI. TRA REALE E IMMAGINARIO, SULLO SCHERMO DI UN COMPUTER <i>Simone Rebora</i>	
1. Le biblioteche del futuro	663
2. Il dibattito teorico sulle biblioteche digitali	668
3. Il movimento «Open Access»	673
4. Le biblioteche digitali e il Web	677
5. La sfida dell'automazione: pericoli e opportunità per gli studi letterari	679
LA BIBLIOTECA DEI FRATELLI GRIMM COME LUOGO REALE E DELL'IMMAGINARIO <i>Alfredo Giovanni Broletti</i>	685
INDICE DEI NOMI <i>a cura di Francesco Vasarri</i>	693



“Luce nova” alla BNCF (foto di Laura Dolfi).

PREMESSA

La biblioteca en el palacio viejo
Da a sus libros un aura inteligente,
Que predispone a la lectura lenta,
A las sabrosas averiguaciones.
Raro quizá el lector de estos volúmenes.
Revestidos de bellas pieles, oros
En tejuelos, a gusto bien erguidos
Y por tamaños ordenados, velan,
Aguardan tiempo con memoria firme,
Pese a la destrucción innumerable.

Jorge Guillén, *Palacio, Biblioteca*

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinito, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas [...]. Yo afirmo que la Biblioteca es interminable [...]. *La biblioteca es illimitada y periódica* [...]. Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza¹.

Jorge Luis Borges, *La biblioteca de Babel*

Et si je n'avais pas lu Hegel, ni la *Princesse de Clèves*, ni *Les Chats* de Lévi-Strauss, ni *L'Anti-Cédipe*? – le livre que je n'ai pas lu et qui souvent *m'est dit* [...] ce livre existe au même titre que l'autre: il a son intelligibilité, sa mémorabilité, son mode d'action.

Roland Barthes par Roland Barthes

L'absence est absolue, mais la présence a ses degrés.

Gérard Genette, *Figure III*

¹ Quella che nel racconto è legata al nome di Letizia Álvarez de Toledo, a cui Borges attribuisce l'idea dell'inutilità di una grande biblioteca, visto che basterebbe un solo volume con un numero infinito di finissime pagine per contenere tutto lo scibile.

1. *Per continuare un percorso*

Può sembrare strano che da una riflessione sul non finito², su quanto è rimasto interrotto e quindi potenzialmente non ha trovato luogo in un luogo (meno che mai in una biblioteca, salvo che non si pensi a una specifica poetica – soprattutto poetica – della modernità che vede il non finito come scelta consapevole e programmatica) si passi³, con questo nuovo libro, a un lavoro sugli spazi che sembrano definire e sancire la permanenza nella tradizione e nella memoria quali le biblioteche. Come se anche su di queste (per giunta volte ormai con crescente attenzione a raccogliere l'incompiuto⁴) non potessimo formulare ipotesi legate all'impossibile esaustività e all'instabilità come rapporto nuovo, e post-adornianamente necessario, nei confronti della letteratura e dell'arte *tout court*. Il non finito insomma, al suo limite estremo (là dove la qualificazione al negativo sembrerebbe perdersi) come leopardiano *indefinito* o *infinito finito* in grado di moltiplicare borgesianamente, landolfianamente, le opere ma senza esaurirle, si incrocia allora con la foucaultiana archeologia del sapere di cui nell'omonimo libro e in *Les Mots et les Choses*, con il *mal du musée* e il *mal d'archive* di Blanchot e Derrida, con i limiti imposti, a dispetto dell'irrelevanza della committenza in letteratura, da ostacoli teorici, economici, politici, quando ad essere in gioco sono strutture architettoniche e la gestione di biblioteche, di archivi... Ai quali potremmo affiancare per similarità molti altri luoghi dove si conservano e/o collezionano film, suoni, musica, quadri⁵; già che ogni volta il principio (perfino il metodo) della raccolta è analogo, e a mutare è solo l'oggetto materiale in cui si cala l'idea. Se per i media più recenti il discorso può essere almeno in parte diverso, una certa somiglianza genetica (ove si trascuri il valore monetario dei singoli pezzi – certo incomparabile, se confrontato con quello dei libri, nel caso dei pro-

² Cfr. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2015.

³ Volendo ipotizzare un filo di continuità tra i volumi esplicitamente dedicati alle «Forme della soggettività» (pubblicati a cura di Anna Dolfi dall'editore Bulzoni di Roma: «*Journal intime*» e *letteratura moderna*, 1989; *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, 1991; «*Frammenti di un discorso amoroso*» nella *scrittura epistolare moderna*, 1992; *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, 1993; *Identità, alterità e doppio nella letteratura moderna*, 2001; *Letteratura & fotografia*, 2005-2007), e quelli, sempre curati da Anna Dolfi, schermatamente rivolti a seguire nella modernità letteraria le tracce di un pensiero «filosofico» (*La saggistica degli scrittori*, Roma, Bulzoni, 2012; *Il racconto, romanzo filosofico nella modernità*, Firenze, Firenze University Press, 2013; *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, Firenze, Firenze University Press, 2014), di cui ancora nel *Non finito, opera interrotta e modernità*, cui segue, all'interno di un piano complessivo, questo nostro libro.

⁴ Quando si declinano in archivi deputati a raccogliere, assieme ai materiali preparatori dell'opera (in grado di attestare la sua lenta genesi), gli epistolari, i diari (le scritture del privato ormai oggetto non solo di pubblicazione, ma di raccolta).

⁵ Non è un caso che già nel 1947 André Malraux parlasse del *Musée imaginaire*.

dotti delle arti figurative) consente di stabilire un qualche parallelismo almeno tra le biblioteche e i musei⁶, non solo per la ricchezza delle collezioni, ma per la quantità e causalità (talvolta) delle mancanze, i rischi di distruzione, i problemi di conservazione. Templi e luoghi di studio, le une come gli altri, minacciati dalla mancanza di locali, da un sempre crescente bisogno di sicurezza, dalla sovrabbondanza degli afflussi, dalle eccedenze del quotidiano, dalla necessità di progettazioni architettoniche nuove che restituiscano loro, oltre lo stoccaggio al quale troppo spesso sono stati destinati, l'originario compito di essere luoghi di *paideia* e cultura⁷.

In ogni caso parlare di biblioteche (l'ha bene insegnato Borges, tra gli altri) significa anche parlare di libri, e dell'incidenza che hanno avuto sugli autori e le opere; delle ombre che hanno proiettato, per carta od immagini, sull'esistenza; districarsi ogni volta sullo scivoloso crinale che distingue la biblioteca da un insieme raccolto di testi capaci di farsi «teatro di idee»; rintracciando la biblioteca là dove un'unità si è costituita per forza di assemblaggio, rinvenimento o insistenza di un fitto postillare. Fino a giungere – per distaccarsi dai terreni canonici – alle biblioteche digitali di oggi, che arrivano con facilità e con minimo dispendio dentro le case, sugli schermi del computer, sulle quali ironizza talvolta amabilmente la satira con le strisce dei *graphic novels*, senza scordare la funzione che le biblioteche ed i libri hanno avuto e continuano ad avere in molteplici (privati e collettivi) tentativi di sopravvivenza⁸. Leopardi letto negli anni della guerra civile da Luis Cernuda, per non fare che un raro esempio citando dalla sua *Historial de un libro (La realidad y el deseo)*:

La muerte de Lorca no se apartaba de mi mente. En las noches del invierno de 1936 a 1937, oyendo el cañoneo en la ciudad universitaria, en Madrid, leía a Leopardi⁹

o diversamente il nucleo più prezioso dei libri antichi situato realmente (con la King's Library), o per proiezione, nel cuore delle biblioteche di Londra o della Humboldt Universität di Berlino.

⁶ Pur nella consapevolezza della diversità.

⁷ Per quanto riguarda il mondo greco-romano (anche per la bibliografia relativa) si veda il recente e bel catalogo della mostra tenutasi a Roma, al Colosseo, dal marzo all'ottobre 1914: *La biblioteca in-fi nit a. I luoghi del sapere nel mondo antico*, a cura di Roberto Meneghini e Rossella Rea, Milano, Electa, 2014.

⁸ Per evitare il rimando fin troppo facile a *Se questo è un uomo* o ai racconti di prigionia, della prima come dell'ultima guerra, si potrebbe citare l'assai meno nota biblioteca costruita dai prigionieri di uno dei più duri gulag sovietici, collocata sul mar Bianco (a cinquecento chilometri a nord da San Pietroburgo) nelle isole Solovki (su cui un documentario dello scrittore Olivier Rolin, *Solovki-La Bibliothèque disparue*).

⁹ In «Papeles de Son Armadans». Revista mensual dirigida por Camilo José Cela, Madrid-Palma de Mallorca, febrero 1959, 35, [pp. 121-172], p. 146. Ma i rimandi di questo tipo, e per/su tanti autori, potrebbero essere numerosissimi.

Mentre a quelle particolari biblioteche della modernità letteraria che sono gli archivi (penso in particolare, in Italia, a quelli di Firenze, Pavia, Milano, Roma...), e al lavoro filologico, critico, storico che nasce intorno ai documenti inediti o rari che stanno *a latere* dei testi letterari (manoscritti, ma anche diari, corrispondenze, schizzi, progetti...), si possono accostare gli archivi ideali nati dall'invenzione degli artisti (si pensi alla schedatura/collezione dei battiti cardiaci avviata da Christian Boltanski per un contenitore situato sull'isola giapponese di Teshima; Boltanski, già collezionista e catalogatore delle tracce dell'umano tramite la raccolta di tutti gli elenchi telefonici del mondo), o paradossali *assemblages* costituiti dagli oggetti di un romanzo (il caso del *Museo dell'innocenza* predisposto dallo scrittore turco Orhan Pamuk a costituire un vero, maniacale museo ossessionato dalla paura dell'assenza), ove scrittura e immagine, realtà e invenzione si intrecciano¹⁰.

Alle biblioteche reali (immensi archivi dello scibile) si possono dunque affiancare le biblioteche ideali e tutte le altre forme e declinazioni dell'enumerazione catalogante (le stesse *Città invisibili* di Calvino non sono in definitiva che una sorta di archivio ideale e perennemente non finito della città e delle sue declinazioni). Ad interessarci sarà dunque oltre il contenitore il contenuto; nel caso degli inediti indipendentemente dalla loro stessa collocazione nel letterario: si pensi all'Archivio diaristico nazionale creato con un lavoro trentennale a Pieve Santo Stefano da Saverio Tutino; alle testimonianze audio-video della Survivors of the Shoah Visual History Foundation di Spielberg; alle immense riserve digitali, che solo dagli, negli, con gli archivi e le biblioteche reali (perfino con quelle ideali talvolta) nascono e si conservano, generando nuove collezioni.

2. *Intorno a quello che non c'è: opere incompiute, luoghi immaginari*

In uno degli scritti teorici meno citati di Calvino, *La letteratura come proiezione del desiderio*, troviamo una suggestiva e borgesiana proposta della biblioteca non solo come raccolta di opere, ovvero di libri singoli, ma come sistema incrociato di combinazioni. La stessa letteratura, quale luogo di testi ai quali si è riconosciuto valore, altro non sarebbe – se accettiamo la proposta di un organismo mobile, pronto a cambiare centro, dunque punto di vista, suggerita da Calvino – che una biblioteca continuamente soggetta ad aggiustamenti e mutamenti, tesi, a seconda delle epoche e dei diversi interessi, a scalzare autori «canonici» per fare emergere quelli «apocrif», assieme alla loro opera. Giacché, se la letteratura nasce e si nutre di desiderio, non può accontentarsi del dato, del costituito, ma proiettarsi nel luogo di quello che non c'è, o che, se anche c'è, è nascosto, ancora invisibile e lontano:

¹⁰ Di cui un catalogo specifico, di nuovo di Pamuk, sicuramente più interessante del libro che lo ha generato: *L'innocenza degli oggetti. Il museo dell'innocenza, Istanbul*, Torino, Einaudi, 2012.

La letteratura non è fatta solo di opere singole ma di biblioteche, sistemi in cui le varie epoche e tradizioni organizzano i testi «canonici» e quelli «apocrifi». All'interno di questi sistemi ogni opera è diversa da come sarebbe se fosse isolata o inserita in un'altra biblioteca. Una biblioteca può avere un catalogo chiuso oppure può tendere a diventare la biblioteca universale ma sempre espandendosi attorno a un nucleo di libri «canonici». Ed è il luogo dove risiede il centro di gravità che differenzia una biblioteca dall'altra, più ancora del catalogo. La biblioteca ideale a cui tendo è quella che gravita verso il fuori, verso i libri «apocrifi», nel senso etimologico della parola, cioè libri «nascosti». La letteratura è ricerca del libro nascosto lontano, che cambia il valore dei libri noti, è tensione verso il nuovo testo apocrifo da ritrovare o da inventare¹¹.

Le biblioteche allora – per proseguire con una qualche libertà il ragionamento del nostro scrittore – non solo cambiano il senso di un libro a partire dalla sua inclusione in un macro-contenitore deputato all'uso (rendendolo infinito, da finito che era, e allo stesso tempo incompiuto, bisognoso di nuovi aggiustamenti), ma ne mutano l'interpretazione a seconda della sezione in cui lo dispongono, della collocazione (che avvicina o allontana dagli altri a lui simili, per tema, per data...), potremmo inferire perfino delle modalità di consultazione e d'utilizzo. Si da rendere la copia esemplare (non volume ripetibile, come normalmente si sostiene, ma unico, a partire proprio dall'appartenenza, come avviene per i libri presenti negli archivi, pubblici o privati che siano¹²), anche quando sia inserita in una raccolta che secondo il mito/sogno del collezionismo librario tende a un'impossibile esauritività. Già che il centro di gravità fatalmente muta non solo con l'inserimento di nuovi testi, che aggiungendo tessere modificano il disegno globale, ma con i nuovi modi di giocare gli spazi, di aprire/chiudere alla luce, all'ombra (in grattacieli, in sotterranei), facendo della biblioteca non solo un «ripostiglio» di libri che si prolunga per decine e decine di chilometri, ma un luogo dove i libri e i lettori interagiscono in spazi talvolta mitici (e tanto più mitici in quanto specializzati: si pensi alla Biblioteca Vaticana, alla Biblioteca Medicea Laurenziana, alla Biblioteca del Cesi, a quella Corsiniana¹³, alla Biblioteca dell'Abbazia di San Gallo...), e si potrebbe continuare a lungo) sognando la scoperta di un'opera che rivoluzioni gli studi, e che cambi, assieme a quelli, e a parte quelli, la vita.

¹¹ Italo Calvino, *La letteratura come proiezione del desiderio (Per l'«Anatomia della critica» di Northrop Frye)*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 202-203.

¹² Relativamente recente, e non ancora diffuso come dovrebbe, lo studio delle biblioteche private. Per una nostra riflessione in proposito, e per una bibliografia mirata fino a quell'altezza, sia consentito il rimando a *I libri di Oreste Macrí. Struttura e storia di una biblioteca privata*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004.

¹³ Incluse nei fondi della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei (che non a caso porta il duplice nome di Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana) alla cui concessione dobbiamo l'autorizzazione a riprodurre sulla copertina del nostro libro la foto di una delle sale più belle della splendida Biblioteca.

Biblioteche piccole e grandi, specializzate e/o popolari, pubbliche e/o nazionali, dell'antichità, del presente, del futuro – dunque reali e immaginarie insieme – da gestire a seconda dei casi diversamente; da progettare anche in prospettiva virtuale, consultabili e leggibili come sono ormai i libri anche da lontano. E se il *Guinness* dei primati dello stampato riunito in un solo punto continua a vedere in testa alle classifiche, per quantità di presenze, le biblioteche del mondo anglo-americano (dall'imballabile British Library alla Biblioteca del Congresso), la biblioteca universale dell'esistente (non più tangibile, e che possiamo ipotizzare per il futuro potenzialmente infinita) è quella costituita dalla fusione di insieme bibliotecari dislocati, così come potrebbe darcene conto, a livello mondiale, un catalogo unico fatto dall'interazione inglobante degli OPAC¹⁴ delle singole biblioteche, dei singoli repertori¹⁵. Come dire che la biblioteca che non c'è e dalla quale niente manca di quanto è possibile reperire non può e non potrà che essere virtuale, accessibile sulla rete, sullo schermo, con varchi di passaggio divenuti stringhe di cataloghi comprensivi non solo dei libri compiuti e delle loro bibliografie, ma anche di quei singolari elenchi che parlano di libri di cui non si possiede che il titolo o una dispersa citazione. Raccolta come sono, le biblioteche, per interposto racconto, non solo dei libri sopravvissuti alle catastrofi della storia, ma di quelli bruciati, perduti, inventati, che per il solo fatto di essere stati almeno una volta scritti o pensati hanno lasciato traccia.

Nessun dubbio che, *a latere* di quelle comunque più asettiche, ognuno abbia o costruisca nella propria mente una biblioteca nella quale si mescolano i libri dell'infanzia con quelli di studio, quelli del lavoro con quelli delle vacanze; quelli che si dimenticano con quelli che non si scordano mai. Perfino con quelli che si possiedono in doppia, tripla o quadrupla copia, a seconda delle edizioni, delle traduzioni, dei curatori, delle copertine, delle pagine intonse o di quelle fin troppo segnate, visto che una sola copia non basta, se il desiderio è per definizione infinito. E poi; non solo gli umani – che vi riversano talvolta le loro nevrosi –, ma anche i personaggi dei romanzi hanno le loro biblioteche¹⁶, che coincidono o divergono da quelle degli autori¹⁷: ogni libro – generatore anche al suo interno di molteplici unità biblioteconomiche – è di fatto, per la sua stessa genesi, risultato del loro inevitabile incontro. Prodotto com'è della mescolanza di strani sottoinsiemi che accostano gli *incontornables* (i libri di cui non si può fare a

¹⁴ Noto acronimo dell'On-line Public Access Catalogue.

¹⁵ Quanto sta facendo, a stare a una recente notizia data dalla nuova versione di Gallica (Bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France [BnF]), la biblioteca nazionale di Israele (*La Bibliothèque nationale d'Israël cache bien des secrets*, in «Actualité. Les univers du livre»: <https://www.actualitte.com/>), che si è proposta di mettersi alla testa di un progetto di scala mondiale per creare copie *dématérialisées* di tutti i manoscritti ebrei esistenti sul pianeta.

¹⁶ Si veda, tra i libri più recenti in proposito, Daniel Ménager, *Le Roman de la bibliothèque*, Paris, Les belles lettres, 2015.

¹⁷ Cfr., tra i primi e più interessanti, almeno sulla nostra letteratura moderna, Giovanni Palmieri, *Schmitz, Svevo, Zeno. Storia di due biblioteche*, Milano, Bompiani, 1994.

meno) ai libri incontrati per caso, su sentieri tortuosi lungo i quali può capitare di imbattersi indifferentemente in Angelica o Alcina¹⁸. Visto che le biblioteche (quando non sono confessionali) accettano ogni sfida, da quella del recupero dei libri un tempo proibiti, a quelle, recentissime, che le inglobano, su modello francese, in complessi e polifunzionali progetti culturali (la Greek National Library inserita nello Stavros Niarchos Cultural Center disegnato da Renzo Piano) o le lanciano in amaca per strada¹⁹; visto che, quale che sia la loro forma, possono raccontare, accanto alla loro, la storia delle biblioteche perdute²⁰ e del sogno/incubo che ha accompagnato nei secoli (dall'antichità ai nostri giorni²¹) conservatori, catalogatori, custodi, guardiani, lettori. Mentre nel tempo tutto vichianamente ritorna, se a oltre cinque secoli dall'invenzione di Gutenberg sta riaffacciandosi il gusto settecentesco e primo-ottocentesco dei *cabinets de lecture*²², anche se i lettori smaliziati del nuovo secolo/millennio, nonostante la *suspension of disbelief*, dinanzi ai romanzi e alle conclusioni ormai aperte rischiano meno di un tempo il boravismo o mortifere forme di identificazione.

A dispetto del gioco di specchi costitutivo della letteratura, che geneticamente moltiplica il mondo con la moltiplicazione dei libri che ci moltiplicano il mondo²³, il lettore di oggi sa che niente è circoscritto in se stesso, che i libri nascono e si aprono su altri libri²⁴, a costituire un colossale repertorio di secondo grado, una mappa dell'immaginario alla quale autori e fruitori si abbandonano²⁵,

¹⁸ Per accogliere una provocazione contenuta in un saggio di Giovanni Pozzi, *Quando sono in biblioteca (Una lezione inedita del 1991)*. Nota al testo di Fabio Soldini, Lugano, Tipografia Veladini, 2012, p. 33.

¹⁹ Il caso della *Bibliambule*, una biblioteca ambulante nata nel 2014 in Francia (*Réenchanger le quotidien: la Bibliambule, fantastique bibliothèque mobile*, in «Actualité. Les univers du livre», <https://www.actualitte.com/>).

²⁰ Anche per effetto del fanatismo, antico e moderno. A proposito dei libri bruciati dai nazisti nel giorno dell'Anschluss cfr. il recente Walter Mehering, *La Bibliothèque perdue. Autobiographie d'une culture*. Traduit de l'allemand par Gilberte Marchegay. Préface de Robert Minder, Paris, Les belles lettres, 2015.

²¹ Cfr. James W. P. Campbell, *La Biblioteca. Una storia mondiale*. Fotografie di Will Pryce, Torino, Einaudi, 2014.

²² Tra questi un posto di assoluto rilievo al Gabinetto G. P. Vieusseux di Firenze, anche per le illustri frequentazioni di cui i registri degli abbonati e visitatori conservano memoria (assieme alla registrazione dei libri consultati e/o presi in prestito).

²³ E questa è anche una delle ragioni per cui si legge. Si veda in questa direzione, tra le più recenti, la testimonianza non di un solo testo specifico (dove è questione del perché si scrive), ma dell'intero libro postumo di Antonio Tabucchi (*Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2013).

²⁴ Anche propriamente, con libri immaginari che esistono solo per forza di carta. Cfr. al proposito, per limitarmi, qui come altrove, solo a segnalazioni recenti (visto che molta della bibliografia pertinente e canonica la si può ricavare facilmente dai singoli saggi che compongono il nostro volume) Stéphane Mahieu, *La Bibliothèque invisible. Catalogue des livres imaginaires*, Paris, Les Éditions du Sandre, 2014.

²⁵ Cfr. *La bibliothèque des textes fantômes* [numero monografico di] «Fabula LhT» 13, novembre 1914.

muovendosi tra realtà e invenzione, al limite del sogno e della trasgressione (una trasgressione che, in qualche caso, può arrivare al delitto²⁶). Consapevoli in ogni caso come sono che la biblioteca inventata nei libri potrà avere ripercussioni non solo sugli eroi di carta (a partire da Don Quijote), ma sulla speranza umana di proiettarsi in un mondo diverso e migliore. Ove le rovine della guerra si possono anche combattere con lettere che arrivano in quelle singolari e appassionanti micro-biblioteche dell'attuale che sono le librerie (penso a *84 Charing Cross Road*) e il tentativo di distruggere la cultura si argina facendo del proprio corpo l'unico luogo non perquisibile dove depositare la memoria del passato scritto²⁷ (facile in questa direzione il rimando a *Fahrenheit 451* di Bradbury, da cui il famoso film di François Truffaut).

Insomma, come ogni volta, le riflessioni, i casi e gli esempi possibili, a voler tracciare un percorso anche solo di minima esaustività all'interno del tema indicato, potrebbero dare luogo a una biblioteca. Inutile, con un solo libro, con pagine di grammatura regolare, tentare di avvicinarvisi. Per problemi di spazio, oltre che per ragioni di competenza dei collaboratori²⁸, non si poteva che procedere per scelte. Quanto contava era salvaguardare una certa articolazione, individuare dei casi esemplari che consentissero di riflettere comunque sul rapporto tra libri e biblioteche, tra ombre di carta e di celluloidi, tra *incontornables* e *marginalia*, andando alla ricerca dei libri dentro le biblioteche e delle biblioteche dentro i libri. Affidando al lavoro critico la ricostruzione delle biblioteche nascoste, occultate nelle pagine dei romanzi o nei fogli dispersi della vita. Non senza scordare quanto si può progettare, inventare, riscrivere oggi nel tentativo immaginario (ormai reale) di rendere reale l'immaginario.

Quanto ai nomi, nella micro-biblioteca esibita da questo libro (complementare all'altra, più ampia e sofisticata, suggerita nelle note e nel corpo dei testi) si incontreranno non solo Alfieri, Manzoni, Tolstoj, Svevo, Tozzi, Lawrence, Campana, Pessoa, Pavese, Primo Levi, Pomilio, Zanzotto, Sciascia, Calvino, Eco, Pontiggia, la Davis, Tabucchi, Mari, Veronesi, Trevisan, ma Nerval, Baudelaire,

²⁶ Si pensi, per romanzi che evocano l'universo inquietante e metamorfico della biblioteca, non solo all'ormai fin troppo noto e citato Umberto Eco del *Nome della rosa*, ma ai pure assai conosciuti *La sombra del viento* di Carlos Luis Zafón o *Nachtzug nach Lissabon* di Pascal Mercier.

²⁷ Diversamente, a salvare dalla disperazione conseguente a una apocalittica deflagrazione, e dalla tentazione del suicidio, sarà, in un corno della serie *Twilight Zone (Time Enough at Last)* basato su un racconto del 1953, la scoperta di un frammento di colonna che reca l'insegna in marmo di una Public Library, guidando così il protagonista alla scoperta di libri che avrà infine il tempo di leggere.

²⁸ Ogni assenza creatasi *in itinere* sull'indice originario ha privato, come era inevitabile, l'insieme di contributi preziosi. Per limitarmi a citarne uno solo, mi piace ricordare un saggio di cui si era parlato a lungo con l'amica e collega Giuditta Rosowsky che, in «*Galeotto fu il libro e chi lo scrisse*», avrebbe dovuto trattare delle *Biblioteche, luogo (o forse luoghi) di perdizione*, prendendo in considerazione una serie di autori, da Svevo (*Una vita*) al modello Flaubert (*Madame Bovary; Bouvard et Pécuchet*), da Sciascia (*Il consiglio d'Egitto*) a Christopher Morley (*La libreria stregata*), passando da Pirandello (*Il Fu Mattia Pascal*) ma soprattutto dalla manganeliana *Centuria*.

Mallarmé, Proust, Sartre, Barthes... Sullo sfondo la musica di Leoncavallo, la geniale recitazione di Carmelo Bene, le strisce dei *graphic*, gli schermi dei computer, i progetti architettonici, e grossi rotoli di pellicola di film che di libri e biblioteche hanno parlato. Al centro ideale del libro la riproduzione di alcune pagine del dattiloscritto dell'ultimo romanzo di Giuseppe Dessì, *La scelta*, nel quale un giovane protagonista – e un anziano scrittore, che tramite lui si racconta – parlano del ritrovamento di una biblioteca murata. E di una cascata di libri da cui sarebbe nata, dopo una giovanile follia, una passione letteraria destinata a trasformare la realtà in mito, il mito in scrittura... Atomi nati dalla fantasia razziocinante di Leibniz, dalla *sustantia expansa* spinoziana, in movimento nella fantasia al fioco lume di una candela, di notte, in una rimessa dalle parti di San Silvano, di Villacidro.

Ma, vista la citazione di Dessì (presente in questo, come negli altri volumi della serie, con un suo spazio privilegiato), è il caso di concludere il nostro sintetico elenco con un ringraziamento per tutti quelli – colleghi, amici, allievi – che hanno accettato di partecipare con il loro lavoro a questo libro, e all'Associazione «Centro Internazionale di Studi Giuseppe Dessì»²⁹ che ha sostenuto la proposta di ricordare con un nuovo oggetto da biblioteca lo scrittore che intorno a una biblioteca murata ha costruito *incipit* ed *explicit* di un immaginario romanzesco.

Anna Dolfi

²⁹ Nell'ambito delle attività della Fondazione Giuseppe Dessì, che ha sede a Villacidro, in Sardegna, e che molto deve, oltre che ai suoi presidenti e agli enti finanziatori, al prezioso e generoso lavoro del suo amministratore-tesoriere (Mauro Pittau) e alla competenza giuridica di Goffredo Zuddas.



Cervantes alla BNE (foto di Laura Dolfi).

LIBRI O BIBLIOTECHE?
UN PERCORSO PER RIFRAZIONI

LEGGERE BIBLIOTECHE E LIBRI DI LIBRI

Enza Biagini

La prima immagine (reale o irreal) del *concetto biblioteca* è strettamente legata al significato di verità. Invero il giorno in cui gli uomini restassero per paradosso muti, penso che allora, forse, attraverso libri conservati nelle biblioteche, ciascuno di questi uomini sarebbe in grado di conoscere quelle verità che i metafisici cercano e che la mancanza (irreale) della parola negli uomini non consentirebbe di raggiungere (e che invece si potrebbe assolutamente recuperare attraverso i testi presenti nelle singole collezioni bibliotecarie) [...]. La biblioteca nelle sue componenti intellettuali e in quelle materiali, è, da sempre, uno degli idoli più adorati e una delle più grandi ossessioni dell'uomo nel corso di tutti i secoli della storia¹.

Immémoriales, les bibliothèques, minuscules ou immenses, privées ou publiques, patrimoniales ou contemporaines, flambant neuves ou archéologiques, détruites, existantes ou imaginaires, ou plutôt toujours à mi-chemin entre la réalité (fût-elle celle de l'œuvre fictionnelle qui en accueille la description et l'évocation) et le rêve, utopique ou dystopique, voire sacrée, satanique ou libertine... La bibliothèque d'Alexandrie évoquée (en même temps que sa destruction) par Borges en est peut-être le plus riche emblème².

Ogni biblioteca [...] risponde a una duplice esigenza, che spesso è una duplice mania: quella di conservare alcune cose (dei libri) e quella di sistamarle in un certo modo³.

¹ Attilio Mauro Caproni, *La Biblioteca*, introduzione a *La biblioteca*, a cura di Carla Di Carlo, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2001, pp. 5-6.

² Claudine Nédelec (a cura di), *Introduction a Les Bibliothèques entre imaginaires et réalités*, Arras, Artois Presses Université, 2009, p. 9. L'intero volume raccoglie contributi di notevolissimo interesse storico e teorico in tema di biblioteche.

³ Georges Perec, *Brevi note sull'arte e il modo di sistemare i propri libri*, in *Pensare/Classificare [Penser/Classer]*, 1985], trad. a cura di Sergio Pautasso, Milano, Feltrinelli, p. 27 (si tratta di una sorta di prontuario dove si elencano in modo tutt'altro che compunto le problematiche di sistemazione bibliotecaria: spazio, disposizione, collocazione, ordine dei libri – ad esempio: ordine alfabetico, per colore, per formati, per generi letterari...).

Credo che in qualche epoca, forse già tra Augusto e Costantino, la funzione di una biblioteca fosse anche quella di far leggere, e quindi, più o meno, di attenersi al deliberato dell'Unesco [...] in cui si dice che uno dei fini della biblioteca è di permettere al pubblico di leggere i libri. Ma in seguito credo siano nate delle biblioteche la cui funzione era quella di *non* far leggere, di nascondere, di celare il libro [...]. Di fronte a questa pluralità di fini di una biblioteca mi permetto adesso di elaborare un modello negativo in 21 punti di cattiva biblioteca [...]. Per una buona biblioteca nel senso di una cattiva biblioteca [...] dev'essere anzitutto un immenso *cauchemar*, deve essere totalmente incubatica e, in questo senso, la descrizione di Borges già va bene⁴.

1. *Effetto-biblioteca*

«Infinite volte mi è stata posta la domanda “Cosa preferisce leggere?”. Una domanda cui è difficile rispondere per un amico della letteratura universale»⁵. A porsi una simile domanda è Hermann Hesse ma è facile pensare che siano numerosi gli scrittori costretti alla stessa situazione d'imbarazzo e altrettanto vari i modi con cui a ciascuno di loro è capitato di rispondere a un simile quesito. In ogni caso – specie se l'interlocutore che si accinge a rispondere non è un «lettore ingenuo» e confessa, come fa Hermann Hesse, di essere un appassionato cultore di letteratura mondiale (e di aver letto «circa diecimila libri, parecchi più volte, alcuni molte volte») – la lista delle opere ricordate diventa incredibilmente lunga per l'accumulo di nomi e di libri. Un accumulo che fa supporre che da solo potrebbe occupare interi scaffali di quel progetto di biblioteca annunciato nel titolo perentorio, *Una biblioteca della letteratura universale* (e quindi, perfetto esemplare di «libro cornice»⁶), quale luogo di consacrazione del sapere e della cultura.

Di fatto, la confessione contenuta in quella risposta fa capire che il progetto di Hesse, uno scrittore più che degnamente consacrato dalle muse e dichiarato

⁴ Umberto Eco, *De Bibliotheca*, I quaderni di Palazzo Sormani, n. 6, Milano, Arti Grafiche Fiorin, 1982, pp. 12-13. Nella riflessione di Eco – causticamente giocata su un piglio tra serio e parodico – quel suo modello incubativo di biblioteca prospetta un quadro del tutto «distopico» (le antiregole proposte – sulla modalità di accesso ai cataloghi, distribuzione dei libri... – mirano, infatti, tutte ad ostacolare la consultazione dei libri e ad allontanare i lettori). Le antiregole si leggono, diminuite, leggermente variate e con altro titolo (*Come organizzare una biblioteca pubblica*) in *Il secondo diario minimo*, Milano, Bompiani, 1992, pp. 69-70.

⁵ Herman Hesse, *La mia lettura preferita* (1945), in *Una biblioteca della letteratura universale* [*Lieblingslektüre in Eine Bibliothek der Weltliteratur...*, 1957], trad. di Italo Alighiero Chiusano, Milano, Adelphi, 1979, p. 125.

⁶ Trovo particolarmente indovinata la definizione che propone Renato Nisticò, quando parla, in ambito narrativo, di «libro-cornice» («che racchiude al suo interno una descrizione di raccolta di libri o biblioteca letteraria») e «libro icona» («che si trova citato all'interno del libro cornice») (Renato Nisticò, *Biblioteca universale e biblioteca parziale*, in *La biblioteca*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 15).

«amico della letteratura universale», appare come un tentativo di trasferimento nella realtà di una sorta di biblioteca mentale e personale: l'intento esplicito dell'autore, infatti, è proprio quello di accampare uno scenario predisposto ad illustrare il florilegio di opere e scrittori insostituibili per *meubler* quel modello ideale di biblioteca che gli sembra congeniale⁷. Da qui l'indugio sui lunghi elenchi di nomi considerati immancabili: scrittori classici e moderni (Omero, Erodoto – preferito a Tucidide –, Dante, Lutero, Carlyle, Hebbel, Schiller, Stefan George, Goethe, Balzac, Dostoevskij), europei, cinesi, giapponesi, indiani (quell'«India antica che ha influito fortemente, per alcuni anni, sulla mia vita e il mio modo di pensare»⁸, scrive Hesse)...; tutti autori (e ne ho rammentati solo alcuni, per esemplificare) più o meno amati ma coscienziosamente chiamati all'appello, in quanto esemplari di ogni letteratura (di eccezione) senza eccezione di frontiere. Il tono descrittivo e talvolta prescrittivo di Hesse (sull'uso dei libri, sull'acquisto di «buone edizioni», opere complete, collane, le rilegature..., e ovviamente sugli autori) sembra relegare al grado minimo quel «potere fascinatore degli oggetti che [la biblioteca] racchiude»⁹ di cui parla Nisticò, innalzando invece al massimo i risvolti fattuali, concreti. E tra i consigli spuntano confessioni sulle letture preferite (le *Affinità elettive* di Goethe «lette forse per la quinta volta»¹⁰), tipologie di lettori che, in fatto di lettura, si comportano da ingenui, immaginifici o deroganti (non sorprende che al tipo ingenuo, pedissequo, obbediente Hesse anteponga il tipo di lettore creativo, «immaginifico» o addirittura irriverente che non si limiti a seguire l'autore «come il cavallo il cocchiere»¹¹ – al quale viene attribuita la capacità di misurarsi con pratiche interpretative più libere rispetto alla «sovradeterminazione dei simboli»¹² e al carattere finzionale delle opere).

Eppure, malgrado il minimo coinvolgimento finzionale, la biblioteca-modello di Hesse, come nel pensiero espresso da Claudine Nèdelec, «resta a metà strada fra la realtà (non fosse che per l'opera finzionale che ne accoglie la descrizione e l'evocazione) e il sogno». Per inciso mi pare che la breve nota della Nèdelec scompagini in modo abbastanza chiaro l'opposizione che si sarebbe potuto ipotizzare tra 1) biblioteche «reali» (descritte o raccontate in libri storicizzanti e teorici¹³); 2) biblioteche immaginarie (di natura affabulatoria e sag-

⁷ Michel David, non senza qualche fondata ragione, rimprovera al progetto di Hesse di proporre una «semplice storia letteraria come catalogo di una “biblioteca ideale” troppo “ordinata” e simile a un portagioie, troppo impersonale; forse interessano il *topos* evocativo della prima biblioteca – del nonno – come “tetro mare di perle”» (Michel David, *L'immaginario della biblioteca. Scritti letterari*, a cura di Tonino Tornitore, Roma, Aracne, 2012, p. 166).

⁸ Ivi, p. 51.

⁹ R. Nisticò, *Il tema della biblioteca in letteratura*, in *La biblioteca* cit., p. 6.

¹⁰ H. Hesse, *Magia del libro*, 1930, in *Una biblioteca della letteratura universale* cit. p. 124.

¹¹ Ivi [*Del leggere libri*, 1920], p. 100.

¹² Ivi, p. 105. Si noti l'esplicito riferimento a Freud, per questo terzo stadio di lettura (o terzo tipo di lettore).

¹³ Il catalogo dei rinvii bibliografici qui sarebbe davvero lungo. Mi limiterei a segnalare

gistica). Il che equivale a dire che le descrizioni scientifiche, pur essendo riferibili a tempi e spazi oggettivi, non sfuggono alla patina di una mitizzazione letteraria, per effetto dell'oggetto stesso (è questo il caso della *Biblioteca scomparsa* di Luciano Canfora, ad esempio¹⁴) e che, per converso, le biblioteche immaginarie esistono solo nella forma-libro¹⁵. Questa seconda categoria, in realtà, è la più complessa, perché intrattiene «relazioni pericolose» con le cosiddette biblioteche di finzione, un sotto-tipo che abbraccia quel «curioso genere letterario», inaugurato nei cosiddetti *pseudobiblia* alla Borges, definito da Paolo Albani un «genere letterario su cui si sono esercitati numerosi scrittori; si pensi in primo luogo a François Rabelais che, con il suo catalogo della biblioteca di San Vittore, è un po' l'inventore di queste fantasie bibliografiche o, più recentemente, alle "finzioni da bibliofilo" di Jorge Luis Borges»¹⁶. Questi tipi di biblioteche vanno oltre la finzionalità e richiedono di prestarsi ad un gioco più spinto: quello della cosiddetta *fiction fictive*¹⁷. Qui la descrizione dei cataloghi, delle materie, le date precise (indicate: 1508, 1518...), i titoli di libri supposti come esistenti concorrono comunque a creare un effetto-biblioteca ma ne costituiscono la parodia. Basta scorrerne il soggetto, totalmente infondato e umoristico (che, in Rabelais, inizia da: «1. *Biga salutis*, tradotto: *La bige du salut*; 3. *Pantofola Decretorum*, tradotto: *La pantoufle des Décrets*» fino a «141. *Merlin Coccaius, De Patria diabolorum*, tradotto: *Merlin Coccaie, De la patrie des diables*»¹⁸). E l'intento parodico si coglie anche nella *Notice sur la*

alcune voci: il glossario descrittivo, curato da Carla Di Carlo nel volume *La biblioteca*, cit. e la relativa nota di chiusura della *Bibliografia di riferimento* (pp. 173-180); i rinvii di R. Nisticò, *ad vocem Biblioteca*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano, Torino, Utet, 2007; le indicazioni che chiudono il saggio di M. David, *L'immaginario della biblioteca. Scritti letterari*, cit., pp. 173-180; Andrew Piper, *Il libro era lì. La lettura nell'era digitale* [Book was there. Reading in electronic Times, 2012] trad. Stefano Ballerio, Milano, Franco Angeli, 2013 e, infine, l'apparato finale di una singolare opera di Luca Ferrieri, che intreccia racconto e commento sulla lettura (Luca Ferrieri, *Fra l'ultimo libro letto e il primo nuovo da aprire*. *Letture e passioni che abitiamo*, Firenze, Olschki, 2013, pp. 283-324).

¹⁴ Luciano Canfora, *La Biblioteca scomparsa*, Palermo, Sellerio, 1998, 2009.

¹⁵ Questo abbozzo di tipologia andrebbe completato almeno con il rinvio al quadro proposto da Nisticò, sempre per il romanzo (in *Tipologia delle biblioteche letterarie*, in *La biblioteca* cit., pp. 24-25), dove si parla di «biblioteca oggetto» (esemplificato nella biblioteca-sfondo del capitolo XXVII – dedicato a Don Ferrante – dei *Promessi Sposi*) e di «biblioteca soggetto», in cui l'autore e il protagonista sono coinvolti emotivamente (come nella biblioteca di Des Esseintes in *À rebours* di Huysmans).

¹⁶ Paolo Albani, *Un curioso genere letterario*, in Giuseppe Fumagalli e Leo Samuele Olschki, *Biblioteche immaginarie e roghi di libri*, Campobasso, Palladino Editore, 2007, pp. 9-10 (Paolo Albani, come è noto, è un artista e uno scrittore in proprio di «finzioni bibliofile», molto affini a quelle segnalate in Fumagalli, Olschki, Borges...).

¹⁷ L'immagine, *fiction fictive*, è stata usata da Mario Tessier, nel suo contributo intitolato *Les bibliothèques imaginaires*, in «Solaris», été 2001, 138, p. 85. Consultazione elettronica maggio 2014 (Nox Oculis [http://pages.infinet.net/noxoculi/sol-article 03.html](http://pages.infinet.net/noxoculi/sol-article%2003.html)).

¹⁸ [François Rabelais], *Catalogue de la Bibliothèque de l'Abbaye de Saint-Victor*, in *Catalogue de la Bibliothèque de Saint-Victor au seizième siècle rédigé par François Rabelais commenté par Jacob*

Bibliothèque de Saint-Victor dove si accenna, con tono riparatore, consacrante (e di *humour*), alla disattenzione colpevole degli storici nei confronti della «celebre biblioteca», – ovviamente mai esistita:

Cette bibliothèque, une des plus anciennes et des plus célèbres qui existassent à Paris avant le révolution de '89, n'a pas été complètement dispersée et anéantie à cette dernière époque si désastreuse pour les collectionneurs de livres appartenant aux communautés religieuses [...]. Mais on n'a lieu d'être surpris que les historiens de cette Abbaye [San Vittore] n'aient pas consacré une notice de quelque étendue à la bibliothèque qui en faisait partie. Le P. Jean de Thoulouse [...] a constaté que les éléments de cette bibliothèque existaient déjà dans les livres qui, depuis la fondation de l'Abbaye se trouvaient employés au service de l'église [...] il paraît même que la bibliothèque avait, dès 1181, un local particulier attenant au cloître, entre l'église et le dortoir [...]. La construction de la bibliothèque ne fut achevée qu'en 1508: les livres, du moins les manuscrits étaient rangés sur des pupitres et attachés avec des chaînes de fer [...]. Il n'y avait pas encore de catalogues¹⁹.

Tuttavia, l'aggiunta della parodia provoca solo un ulteriore scarto di gradazione, irrealistica (è impossibile credere al carattere referenziale di una biblioteca «comica»), che non annulla però l'«effetto-biblioteca», vale a dire che lo spazio di un immaginario culturale condiviso da lettori usi al rituale dei libri tende comunque a provocare quei «meccanismi consci e inconsci di elaborazione fantastica»²⁰ richiamati da Renato Nisticò; per cui l'ingresso in biblioteca diventa l'operazione (apparentemente) meno pericolosa che ci sia, dove è facile, ad esempio, lasciarsi coinvolgere da quel *vous* rivolto al lettore dal «geloso bibliotecario» che è M. Sariette, l'eroe dell'inquietante biblioteca privata descritta (con piglio serio) nella *Révolte des anges* di Anatole France:

La bibliothèque d'Esparvieu est encore aujourd'hui, en théologie, et jurisprudence et en histoire une des plus belles bibliothèques privées de toute l'Europe. Vous y pouvez étudier la physique ou, pour mieux dire, les physiques de toutes les branches et, pour peu qu'il vous en chaille, la métaphysique ou les métaphysiques, c'est-à-dire qui est joint aux physiques et qui n'a pas d'autre nom, tant il est impossible de désigner par un substantif ce qui n'a point de substance et n'est que rêve et illusion. Vous pouvez y admirer les philosophes procédant à la solution, dissolution et résolution de l'absolu, à la détermination de l'indéter-

et suivi d'un Essai sur les bibliothèques imaginaires de Gustave Brunet, Paris, J. Techener Libraire MDCCCLXII, pp. 51-52; 293. Il saggio di Brunet (ivi, pp. 297-360) rintraccia tutti gli imitatori del modello creato da Rabelais fino al XIX secolo.

¹⁹ [François Rabelais], *Notice sur la Bibliothèque de l'Abbaye de Saint-Victor, Catalogue de la Bibliothèque de Saint-Victor au seizième siècle rédigé par François Rabelais commenté par Jacob et suivi d'un Essai sur les bibliothèques imaginaires de Gustave Brunet* cit., pp. 3, 5, 6.

²⁰ R. Nisticò, *Il tema della biblioteca in letteratura*, in *La biblioteca* cit., p. 6.

miné et à la définition de l'infini[...]. D'autres bibliothèques contiennent plus abondamment ces reliures vénérables par l'ancienneté, illustres par la provenance [...] précieuses par l'art du doreur [...]; d'autres peuvent renfermer en plus grand nombre des manuscrits ornés, par un pinceau vénitien. [...] Aucune ne surpasse celle-ci en belles et bonnes éditions des auteurs anciens et modernes, sacrés et profanes²¹.

Per avvalorare tale fenomeno di cooptazione spontanea dal virtuale al reale (che vale anche per Rabelais come nell'esempio appena letto e in altri casi, meno lontani²²) si potrebbe, insieme a Michel David, invocare l'aiuto di una storia «psicobibliografica» dell'immaginario della biblioteca e valutare la consistenza degli effetti e riflessi «bibliopsicologici»²³ che si scatenano alla semplice evocazione dei luoghi sacri dedicati alla memoria e conservazione dei libri. Questo permetterebbe di constatare che le opere che hanno per tema la biblioteca entrano nei repertori di quegli spazi deputati ma vi si accampano, esistono, solo perché (mallarmente) «sono finite in un libro».

Di conseguenza, il particolare fruitore che è il lettore di biblioteche – e quello di Rabelais non fa la differenza – non può sfuggirvi. Come in un qualsiasi racconto avvincente che si rispetti, a questo speciale «lettore modello» Umberto Eco riconoscerebbe in ogni caso la prerogativa di stare al gioco e di assumere su di sé un ruolo non secondario nella costruzione della biblioteca (ideale o meno) di cui si sta scrivendo, prestandosi a un coinvolgimento e a una cooperazione tra fiduciari. In buona sostanza, per la realizzazione dell'impresa è sufficiente che il «cooperante» sia in grado di diventare, come nel caso di Hesse, qualcosa di più di un lettore (Hesse dice: un «non più lettore»), capace non solo di leggere bensì di anti-vedere, tra i mille piani della biblioteca fantasticata, un'allegoria della mente universale dell'uomo «riunita in un punto»: «Da innumerevoli lingue e libri di tanti millenni, da questo mostro mitologico dalle mille teste, quella di cui il lettore, nei suoi momenti di gra-

²¹ Anatole France, *La révolte des anges*, Paris, Calman-Lévy, 1914, pp. 12-13.

²² L'artificio consiste nel far finta di assumere un tono di autenticità. Anche Bolaño, autore non di una biblioteca libresa bensì di una curiosa storia letteraria fittizia, per il catalogo delle sue genealogie di scrittori e scrittrici (mai esistiti) adotta il piglio descrittivo di uno storico della letteratura informato, autorevole e attendibile (il finto profilo letterario è accompagnato, in chiusura, da un curioso *Epilogo per mostri*, tre elenchi di nomi di personaggi, di libri, case editrici e riviste, e titoli di libri – inventati) (ivi, pp. 211-238). Nelle sue note, ad esempio in quella relativa alla biografia della «scrittrice» immaginaria – e quasi centenaria – Edelmira Thompson Mendiluce (Buenos Ayres, 1894 – Buenos Ayres, 1993), ogni dettaglio appare verosimile: «A quindici anni pubblicò il primo libro di poesie, *A papà*, che le permise di conquistare una discreta posizione nell'immensa galleria di poetesse dell'alta società bonaerense. A partire da quel momento fu un'assidua frequentatrice dei salotti di Ximena San Diego e di Susanna Lezcano Lafinur [...]. Nel 1917 conosce l'industriale e allevatore di bestiame Sebastiano Mendiluce, di vent'anni più anziano di lei [...]» (Roberto Bolaño, *La letteratura nazista in America [La literatura nazi en America]*, 1996, trad. Angelo Morino e Enza Sanfilippo, Palermo, Sellerio, 1998, p. 13).

²³ M. David, *L'immaginario della biblioteca. Scritti letterari* cit., p. 119.

zia, avverte su di sé lo sguardo di una chimera strana, sublime, più che reale: è il sembiante dell'uomo, dai mille tratti contraddittori magicamente ricomposto in unità»²⁴.

In tal senso, il «mostro mitologico dalle mille teste» appare come una sorta di mitizzazione allegorica della biblioteca della letteratura universale, destinato a prefigurare il carattere finzionale. Inoltre, se è vero che la particolare dote richiesta al lettore di libri, intessuti di mondi libreschi e di opere e di autori, consiste nel prestarsi al gioco della seduzione e della «piacevole follia»²⁵ – che Alberto Manguel attribuisce alle biblioteche –, fino al segno di sconvolgere il discrimine tra reale e immaginario, la sua fisionomia non può apparentarsi con quella del lettore ingenuo, chiamato a praticare le due entità e a scambiarsele, incessantemente e senza soluzione di continuità. Tale prerogativa di scambio permette, ad esempio, a quella biblioteca della letteratura universale fantasticata nelle riflessioni di Hermann Hesse, di diventare tale: riconoscibile, identica e diversa da tutte le altre, fittizia, ma, al contempo, intrinsecamente reale, come reali sono i libri e i nomi messi a catalogo (al pari di quelle che si trovano descritte da Manguel, David, Nisticò, Eco, Perec, Queneau, Bloom, Miller, Melon, Canfora, Šalamov...).

2. *Metaluoghi ed «eterotopie»*

M.G., il lui fut assez difficile d'obtenir une carte d'entrée à la Bibliothèque Nationale, aucun titre n'appuyait sa demande, aucune recherche ne légitimait sa requête, et cependant c'était bien là le seul endroit où il pût arriver à ses fins [...]. Le premier jour qu'il vint là, il s'assit un peu au hasard [...]. Puis il regarda autour de lui, s'orienta, apprit le fonctionnement de cette grande machine. Il y avait notamment les catalogues, dont il fallait connaître le maniement. Des catalogues nombreux, les uns imprimés, d'autres manuscrits [...] par ordre alphabétique ou par ordre de matière: bref, tout un apprentissage à faire. Lorsqu'il eut un peu compris, le premier soin de M. G. fut de chercher son nom au catalogue général; il l'y trouva; ce fut pour lui une bien grande émotion, une joie très vive²⁶.

²⁴ H. Hesse, *Magia del libro*, 1930, in *Una biblioteca della letteratura universale* cit., p. 124.

²⁵ Alberto Manguel, *La biblioteca di notte* [*The Library at night*, 2006], trad. Giovanna Baglieri, Milano, Archinto, 2007, p. 10. Come Luciano Canfora, anche lo scrittore argentino ha fatto del tema della biblioteca un vero e proprio *leitmotiv*. Vale la pena ricordare alcune delle sue opere: *Una Storia della lettura* [*A history of Reading*, 1996], trad. Gianni Guadalupi, Milano, Mondadori, 1997; *Il computer di Sant'Agostino* [*Saint Augustine's Computer*, 1997], trad. Giovanna Baglieri, Milano, Archinto, 2005; *Diario di un lettore* [*A Reading Diary*, 2004], trad. Giovanna Baglieri, Milano, Archinto, 2006.

²⁶ Raymond Queneau, *La petite gloire* [1930, 1979], in *Contes et propos*, Paris, Gallimard, 1981, pp. 31-32.

Questo è l'incipit – un quadro del tutto realistico, ma da un certo punto di vista estraniante – di una prova di ingresso in biblioteca che si legge in una folgorante novella di Queneau, intitolata *La petite gloire*. Un titolo antifrastico (lo si capirà nel finale) che non rivela la propria natura di racconto fantastico, dove, fino alle ultime righe, il lettore seguirà il misterioso autore dimenticato, mentre vaga nella biblioteca in cerca di gloria e di riscatto dall'oblio, e lo seguirà fino all'epilogo della vendetta finale: quando si trasformerà in assassino, uccidendo il lettore, aspirante bibliografo e biografo inattendibile, colpevole di non aver mantenuto la promessa di interessarsi alla sua opera:

M.G. voyant disparaître toute possibilité de survivre dans l'esprit des hommes se sentit peu à peu faiblir et se désagréger. Dans la rage suprême de sa mort totale proche, il concentra les quelques forces qui lui restaient pour étouffer l'éru-
dit. Qui mourut. Quant à lui [...], il se dissipa, rien de lui ne resta, les fantômes n'ont point de fantômes. (Est-ce bien sûr?)²⁷.

Si dirà, anche grazie allo scrittore-*revenant* di Queneau, che si sta girando intorno a un'ennesima riprova dell'effetto-letteratura. Tuttavia, rispetto al coinvolgimento della lettura di una storia o di una poesia, il noto «effetto di realtà», teorizzato da Barthes e, in questo frangente, anche da Renato Nisticò²⁸, risulta per lo meno potenziato: in sostanza il lettore di biblioteche è chiamato a rivestire i panni di un infaticabile «lettore di lettori di libri», sempre messo alla prova della realtà sia come presupposto frequentatore di biblioteche reali – e quindi in grado di rinominarle, collocarle mentalmente insieme all'autore –, sia come cooperante intrinseco alla loro costruzione finzionale. Per questa ragione, molto spesso, l'effetto di reale, appena evocato, finisce per imporsi come fenomeno di specularità che, in modo opportuno, Nisticò trasferisce dal piano finzionale (il modello inventato da Borges nella sua *Biblioteca di Babele*, per intendersi²⁹) a quello ermeneutico, evocando, a proposito dei «libri nei libri», l'«artificio retorico detto della *mise en abîme* o messa all'infinito» (immagine comunque implicita nel concetto di Biblioteca come ubiquitaria e infinita nello scrittore argentino³⁰).

²⁷ Ivi, p. 36.

²⁸ R. Nisticò, *Libri nei libri: un 'effetto di reale'*, in *La biblioteca* cit., p. 8.

²⁹ Jorge Luis Borges, *La biblioteca di Babele* [*La biblioteca de Babel*, 1941], in *Finzioni* [*Ficciones*, 1944], in *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, Milano, Mondadori, 1984, I, pp. 680-689.

³⁰ Ivi, p. 10. Indicando i suoi riferimenti, l'autore cita sia Lucien Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla «Mise en abîme»* [*Le récit spéculaire. Essai sur la «mise en abîme»*, 1977], trad. Bianca Concolino Mancini, Parma, Pratiche, 1994 che Roland Barthes, *L'effetto di reale*, in *Il brusio della lingua* [*L'effet de réel* – 1968 – in *Le bruissement de la langue*, 1984], trad. Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988. Nisticò, nel '99 citava come repertorio di «biblioteche nei libri» il lavoro di regesto di Anne-Marie Chaintreau e Renée Lemaître, *Drôles de bibliothèques. Le thème de la Bibliothèque dans la littérature et le cinéma*, Paris, éditions du Cercle de la librairie, 1993 (ivi, pp. 89 ss.). Esiste ora un sito ricchissimo, *AIB WEB / Il mondo delle biblioteche in rete / Librariana* che comporta vari links: *Biblioteche e bibliotecari nella letteratura italiana; Biblioteche e bibliotecari nelle altre letterature straniere;*

Una «messa all'infinito» che coincide perfettamente con quella indicata sempre dallo studioso come funzione *matrioska*: libri che contengono libri in modo reduplicato e speculare (da qui gli esempi, da lui citati, di autori di varie biblioteche libresche narrative o storico-teoriche: Borges, Eco, Elias Canetti, ma anche Cervantes, Swift, Manzoni, Huysmans, Pirandello, Musil, Jarry, Sartre, Calvino...³¹). In tal senso, e, per converso, leggere biblioteche significa avere a che fare con libri, saggi, che (in modo virtuale) «diventano» biblioteche dove si vedono i libri «moltiplicarsi senza fine»³², rendendo possibile la magia non solo di evocarli ma di farli parlare tra di loro nel buio, toccarli, come accade a Manguel, in un tratto della sua passeggiata notturna tra i libri:

Scorro le scaffalature dando un'occhiata alle opere di Voltaire e ascolto nell'oscurità la favola orientale di Zadig; da qualche parte in lontananza, il Warek di William Bercford afferra il filo della narrazione e lo passa ai clown di Salman Rushdie chiusi tra le copertine azzurre dei Versetti satanici; un altro oriente è riecheggiato nel villaggio magico di Zahiri di Sarmacanda del XII secolo, e da qui la narrazione passa ai dolenti sopravvissuti dell'odierno Egitto di Nagib Mahfuz. Il Cesare di Lucano camminava con prudenza nel paesaggio troiano per tema di calpestare fantasmi. Di notte, qui in biblioteca, i fantasmi hanno voce³³.

Una scena, questa, che si lascia immaginare, alla stregua di un autoritratto alla Velázquez in cui il lettore-autore si rappresenta *en abîme*, come in un diario³⁴. E, sulla scia di quanto ha osservato Philippe Hamon, nel descrivere i particolari effetti metafinzionali della forma tematizzata della «biblioteca nel libro» (e del libro in quanto «*métaterme*» linguistico e narrativo³⁵), non sarebbe

Biblioteche e bibliotecari nella letteratura americana, Biblioteche e bibliotecari nella letteratura straniera: letteratura europea. L'iniziativa è notevole anche perché comporta *abstract* e riferimenti aggiornati.

³¹ R. Nisticò, *Libri nei libri: un 'effetto di reale'*, in *La biblioteca* cit., pp. 24 ss.; ed *Esempi di biblioteche letterarie, dal prototipo don Chisciotte ai nostri giorni* (ivi, pp. 27 ss.)

³² A. Manguel, *La biblioteca di notte* cit., p. 184: «I libri si moltiplicano senza fine»: questa la frase esatta attribuita da Manguel all'*Ecclesiaste*.

³³ Ivi, p. 20.

³⁴ Questa autoproiezione diaristica dell'io, diventato un personaggio-lettore, Manguel l'ha realizzata nel suo libro *Diario di un lettore*. Un resoconto immaginario di letture di un anno di libri – annotato da giugno 2002 a maggio 2003 e da lunedì a domenica senza soste –, viaggiando tra Americhe e Europa. I libri che intersecano la vita del viaggiatore costituiscono il microcosmo di una biblioteca universale, di libri di libri, dove l'avventura mentale della lettura si intreccia con quella della vita concreta: affetti, incontri, lavoro e altre infinite occasioni di leggere. (Queste le biblio-opere: *L'invenzione di Morel* di Adolfo Bioy Casares; *L'isola del Dottor Moreau* di Herbert George Wells; *Kim*; *Memorie di oltretomba*; *Il segno dei quattro* di Conan Doyle; *Le affinità elettive*; *Il vento nei salici* di Kenneth Grahame; *Don Quisiotte*, *Il Deserto dei Tartari*; *Note del guanciale* di Sei Shōnagon; *Tornare a Galla* di Margaret Atwood; *Memorie postume di Brás Cubas*).

³⁵ Philippe Hamon, *La Bibliothèque dans le livre*, in «*Interférences*», janvier-juin, 1980, 11, p. 9 (*Travaux du séminaire d'histoire & d'Analyse des textes*, dirigé par Philippe Hamon). Segnalo che anche Manguel, nel capitolo intitolato *La biblioteca come immaginazione*, gira intorno a molte biblioteche immaginarie o utopiche (da Rabelais a Borges, Eco).

sbagliato ipotizzare anche per i meta-libri di biblioteche uno statuto analogo a quello delle eterotopie «reali»; vale a dire, spiega Foucault, una «sorta di luoghi che si trovano al di fuori di ogni luogo per quanto possano essere effettivamente localizzati»³⁶ in cui, per altro, il filosofo francese, forse pensando al modello «ubiquitario» borghesiano, colloca le biblioteche e i musei proprio per l'inscindibile abbraccio delocalizzato tra lo spazio e il tempo che tali luoghi realizzano³⁷.

Ma si potrebbe parlare anche di metaluoghi, cioè spazi di natura speculare, dove l'assetto che vi regna – (alla stregua dell'ordine fantasticato da Perec, nel suo prontuario domestico di biblioteca³⁸) e come nelle eteropie foucaultiane o nelle biblioteche di carta di Rabelais, Borges, Hesse, Manguel, Eco, Canfora, Perec... – genera fenomeni di rinvio all'infinito e dove, tra cataloghi, corridoi, scaffali di libri, è impossibile tornare a dirimere la dimensione finzionale da quella referenziale. E questo non vale solo per la famosa «biblioteca a sfera» di Borges «il cui centro esatto è qualsiasi esagono, la cui circonferenza è inaccessibile»³⁹, ma vale anche per la «ricostruzione fedele», definita opera del «resoconto del lavoro di un grecista capace di usare al massimo livello di efficacia tutti gli strumenti della filologia», come accade nella «biblioteca scomparsa», rinata dalla mente di Luciano Canfora, in un'indagine che ne ridisegna i siti (la tomba di Ramsete, la topografia, le vestigia delle biblioteche rivali: Alessandria, Pergamo...), ne resuscita la genealogia dei personaggi mitici (autori del progetto: Ecateo, Diodoro, Aristotele...), gli intrecci culturali, attraverso fonti e libri-testimoni, raccogliendo persino l'eco dei dialoghi che hanno accompagnato la mirabile impresa:

³⁶ Michel Foucault, *Eterotopia*, Milano, Mimesis, 1994, p. 14. Nella *Premessa* del volume si spiega che: «L'eterotopia è un'antiutopia. Infatti, se l'utopia è una speranza senza luogo, l'eterotopia costituisce un'eccedenza di realizzazione. Eterotopici sono quei luoghi che non necessitano di riferimenti geografici, sono i luoghi dell'attraverso, spazi di crisi e di condensazione di esperienza. Sono eterotopici non solo i luoghi delle istituzioni totali – prigioni, manicomi, ricoveri per anziani ecc. – ma anche quelle istanze che coinvolgono completamente i soggetti, come, ad esempio il viaggio di nozze tradizionale, i *drive in* e le navi, realtà che si fondano solo su se stesse» (ivi, p. 7)

³⁷ Si veda Foucault: «Eterotopia e eterocronia s'organizzano e si combinano [...]. Innanzitutto, ci sono le eterotopie del tempo che si accumulano all'infinito, come ad esempio i musei, le biblioteche; musei e biblioteche sono eterotopie ove il tempo non smette di accumularsi e di raccogliersi in se stesso, mentre nel XVII secolo, e fino al termine di esso, i musei e le biblioteche erano l'espressione di una scelta individuale. D'altra parte, l'idea di accumulare tutto [...], il progetto di organizzare così una sorta di accumulazione perpetua e indefinita del tempo in un luogo che non si sposta, tutto ciò appartiene alla nostra modernità. Il museo e la biblioteca sono eterotopie tipiche della cultura occidentale» (ivi, p. 18).

³⁸ G. Perec, *Lo spazio; L'ordine*, in *Pensare/Ordinare* cit. (rispettivamente, pp. 30-31; 32-36).

³⁹ J. L. Borges, *La biblioteca di Babele*, in *Tutte le opere* cit., p. 681. Lo stesso rilievo si applica alla biblioteca descritta con precisione da Guglielmo da Baskerville nel noto romanzo di Umberto Eco («La sala [...] aveva sette pareti, ma solo su quattro di esse si apriva, tra due colonne incassate nel muro, un varco, un passaggio sormontato da un arco a tutto sesto. Lungo le pareti chiuse si addossavano enormi armadi, carichi di libri disposti con regolarità. Gli armadi portavano un cartiglio numerato e così per ogni loro singolo ripiano: chiaramente gli stessi numeri che avevamo visto nel catalogo. In mezzo alla stanza un tavolo, anch'esso ripieno di libri»: U. Eco, *Il nome della rosa* [1980], Bologna, Bompiani, 1987, p. 173).

Demetrio era stato il plenipotenziario della biblioteca. Ogni tanto il re passava in rassegna i rotoli, come manipoli di soldati. «Quanti rotoli abbiamo?» chiedeva. E Demetrio lo aggiornava sulle cifre. Si erano proposti un obiettivo, avevano fatto dei calcoli. Avevano stabilito che, per raccogliere ad Alessandria «i libri di tutti i popoli della terra», fossero necessari in tutto cinquecentomila rotoli. Tolomeo concepì una lettera a tutti i sovrani e regnanti della terra» in cui chiedeva che «non esitassero ad inviargli» le opere di qualunque genere di autori: «poeti e prosatori, retori e sofisti, medici e indovini, storici e tutti gli altri ancora». Ordinò che venissero ricopiati tutti i libri che si trovassero nelle navi che facevano scalo ad Alessandria, che gli originali fossero trattiene ed ai possessori venissero consegnate le copie: questo fu poi chiamato «il fondo delle navi»⁴⁰.

Ma il confronto tra piano referenziale e finzionale, per certi versi, non è sempre produttivo. Ad esempio – e la stessa domanda valeva per Hesse – quali sono i caratteri di finzionalità (di non realtà) di quei «cinquecentomila rotoli» necessari alla nascita della biblioteca universale di Alessandria? Lo stesso quesito può essere ripetuto per i titoli dei testi e i nomi degli autori che scortano il lettore Manguel (e di Manguel) nella sua ricognizione notturna. Nella fattispecie, a differenza dei titoli librari degli *pseudobiblia* visti in Rabelais e Brunet (o Fumagalli), ognuno dei nomi e libri citati è autentico, sebbene evocato in un libro di natura finzionale; di fatto, una metacostruzione giocata su effetti speculari: si può dire che, attraverso questi meccanismi di richiamo reali, la biblioteca di Manguel (come quella di Canfora) contenga, rappresenti, *en abîme*, ogni effetto-biblioteca possibile. Si tratta di un vero e proprio *analogon* pluri-mimetico che conferisce al lettore di biblioteche, consapevolmente o meno, una grande competenza di metaluoghi, che consiste nel vedere, dietro ogni biblioteca di carta, teorie di biblioteche eterotopiche, reali ed immaginarie, che si autoriferiscono. Per questo i meta-libri richiedono una grande capacità affabulatoria ed è scontato notare che Manguel – un cultore straordinario di libri, autore di celebri saggi di teoria e storia della lettura (che confessa anche di aver desiderato di diventare un emulo di altri celebri scrittori-bibliotecari: Borges, Anatole France, Musil, De Roberto...) – abbia gioco facile a scivolare dal piano oggettivo a quello, tutto personale, del proprio «amore per le biblioteche», allo scopo di imbrigliare il lettore nella rete del paziente apprendistato che comporta lo sforzo di praticare (ed immaginare) biblioteche:

L'amore per le biblioteche, come la maggior parte degli amori, va imparato. Non c'è nessuno che, mettendo piede per la prima volta in una stanza fatta di libri, sappia istintivamente come comportarsi, che cosa aspettarsi, che cosa sia promesso, che cosa sia permesso. Si può essere sopraffatti dal terrore – di fronte all'accumulo di libri o alla sua vastità, davanti al silenzio, al beffardo monito

⁴⁰ L. Canfora, *La biblioteca universale*, in *La biblioteca scomparsa*, Palermo, Sellerio, 1986, 2009, pp. 7-8 (*Nota dell'editore*) e p. 32.

di quanto non si sa, alla sorveglianza – e parte di quel senso di sopraffazione può persistere, anche quando rituali e convenzioni siano stati appresi, quando la geografia sia stata tracciata su una mappa e i nativi si siano rivelati pacifici⁴¹.

Scaffali di libri, senso di soggezione e ignoranza, rituali della consultazione e imperativo del silenzio: sono questi alcuni indizi di sensazioni familiari ai lettori destinate a ripetersi all'infinito. E valgono per tutte le biblioteche possibili, compresa quella di Manguel, che sembra volere recuperare, per via metaforica, l'imponenza di «un edificio colossale»⁴², costruito su una serie di pilastri (15 in tutto: Mito, Ordine, Spazio, Potere, Ombra, Forma, Caso, Laboratorio, Mente, Isola, Sopravvivenza, Oblio, Immaginazione, Identità, Casa), spazio disegnato in vista di un'unica logica: quella di costruire definizioni di definizioni e su ognuna innalzare pezzi di muri e pareti (la biblioteca come mito, come ordine, come potere...). Ognuno destinato a puntellare la nascita di una forma mitica e inedita di biblioteca, quella di chi scrive, che ingloba di fatto tutte le miriadi possibili: reali e immaginarie visitate, frequentate, vissute, ricordate e amate.

Quello che, insieme a Luciano Canfora, si potrebbe chiamare il «libro-biblioteca»⁴³ di Manguel, *La Biblioteca di notte*, appunto, intrecciando reale e

⁴¹ Ivi, p. 11. A proposito del suo rapporto con il «grande bibliotecario», recentemente Manguel ha ricordato di aver avuto, tra il 1964 e il 1968, «la fortuna di essere uno dei suoi molti lettori» (*Con Borges [With Borges]*, 2001), trad. Giovanni Ferrara degli Uberti, Milano, Adelphi, 2005, p. 15).

⁴² È Victor Hugo a creare l'immagine del «libro architettonico» e a sovrapporre architettura e stampa, innalzando «i mille piani» (cari a Deleuze e Guattari) dell'inedita forma del sapere di carta (ovvero la biblioteca), paragonando le opere letterarie a quelle architettoniche. Si veda: «le genre humain a deux livres [...] : la maçonnerie et l'imprimerie, la bible de pierre et la bible de papier [...]». Cependant, quand on cherche à recueillir dans sa pensée une image totale de l'ensemble des produits de l'imprimerie jusqu'à nos jours, cet ensemble ne nous apparaît-il pas comme immense construction, appuyée, sur le monde entier, à laquelle l'humanité travaille sans relâche, et dont la tête monstrueuse se perd dans les brumes profondes de l'avenir? C'est la ruche où toutes les imaginations, ces abeilles dorées, arrivent avec leur miel. L'édifice a mille étages. Ça et là, on voit déboucher sur ses rampes les cavernes ténébreuses de la science qui s'entrecourent dans ses entrailles» (Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* [1842], a cura di Marius-François Guyard, Paris, Garnier, 1961, pp. 223-224).

⁴³ Esaminando vari archetipi di meta-libri classici – Isidoro, Serse, Pisistrato, Diodoro... – Luciano Canfora definisce il «libro-biblioteca» come «il libro che vuole racchiudere, se non tutto il sapere, almeno parte di esso, e finisce con l'essere fruito come libro unico e autosufficiente»; in pratica, come viene ancora spiegato, è un «libro che racchiude in sé tutto e che diventa una biblioteca esso stesso» (*Il libro-biblioteca*, in *Il copista come autore*, Palermo, Sellerio, 2002, p. 68 e p. 73). L'immagine (peraltro, a misura dello stesso autore, che è un vero maestro nell'arte di creare meta-libri) ne richiama una già usata da Canfora a proposito di Burkhard Gotthelf Struve (1671-1738), bibliotecario presso l'Università di Jena e autore di opere di grande erudizione, «il primo che abbia riflettuto sul mestiere di bibliotecario» – e di Johan Albert Fabricius (1668-1736) anch'egli, come del resto Canfora, scrittore di biblioteche. Si veda: *Il libro-biblioteca*, in *Libro e libertà*, Bari, Laterza, 1994, 2005, pp. 41-48 (i due contributi, con titolo identico non hanno lo stesso oggetto). A differenza dei grandi esemplari della tradizione, ad eccezione di Manguel e dello stesso Canfora, molti meta-libri hanno perso la confortante aspirazione alla totalità della visione enciclopedica, contagiati dal sospetto su bibliotecari e biblioteche di esempi finzionali (Musil, Borges, Canetti...).

finto, non fa che spingere il lettore a lasciarsi intrappolare in uno spazio-tempo (il cronotopo di Bachtin!) immaginario su cui fondare una biblioteca intessuta di biblioteche, che riproduce specularmente altri scaffali carichi di libri, altre biblioteche – in pratica dalla mitica Biblioteca d’Alessandria alla propria: quella ricostruita con dedizione in Francia, nella sua casa della Valle della Loira –, in un’architettura dove si utilizzano le opere e nomi di autori (reali) come mattoni e cemento e il tempo come bandolo da svolgere e riavvolgere in maniera reversibile. E già le righe lette sopra, apparentemente lontane da esiti metafunzionali – in realtà, la percezione metafunzionale si farà via via più netta ad ogni scansione – non fanno che anticipare e prefigurare catene di situazioni e, anche, di sensazioni, speculari. È in virtù di queste prerogative «replicanti», proprie ai meta-luoghi, che la costruzione procede, lievita e acquista la dimensione suggestiva di una biblioteca-libro in quanto vera e propria opera «mise en abîme».

Questo per dire che, di primo acchito, il libro di Manguel può apparire come un vasto affresco di storia delle storie della biblioteca universale (e, insieme, una storia d’amore per i libri che si riverbera in ogni pagina, in ogni frase, in ogni contatto con le voci depositate nei millenni sulle pagine lette), ma se si cogliesse soltanto l’aspetto erudito, che pure è evidente ed importante, si perderebbe gran parte del senso di magia e di effetto di risonanza a cui si mira. Un effetto di risonanza che consiste nel cercare di rendere percepibile il sotteso dialogo tra libri, cataloghi e nomi, mentre si trascorre tra aneddoti, vicissitudini, pensieri, esperienze personali e, persino, tratti di volti di bibliotecari e di lettori, da una biblioteca all’altra, tutte lontanissime nel tempo e nei luoghi dove, il più delle volte, chi sta scrivendo riesce ad attrarre il lettore dentro un gioco di specchi dal fascino indubbio. Come in questa scena che fissa l’immagine della propria biblioteca e che di fatto «contiene» il titolo («la biblioteca di notte»), reduplicata come in una galleria che si specchia in un quadro in *trompe-l’œil* mentre, tra giorno e notte, si invertono i giochi:

Di giorno, la biblioteca è il regno dell’ordine. Mi muovo con disinvoltura lungo i dotti scaffali, alla ricerca di un nome o di una voce [...]. La struttura del luogo è visibile: un dedalo di linee rette, non per smarrirsi, ma per ritrovarsi [...]. Ma di notte l’atmosfera cambia. I suoni si fanno ovattati, i pensieri più udibili [...]. I miei movimenti si fanno allora furtivi, il mio agire segreto. Mi trasformo in una sorta di fantasma. Ora sono i libri la vera presenza, e io, il loro lettore, vengo blandito e attirato da un certo volume e una certa pagina attraverso rituali cabalistici di lettere intraviste appena. Di notte, l’ordine decretato dai cataloghi è pura convenzione; si svuota di prestigio tra le ombre. Anche se la mia biblioteca non ha un catalogo autorevole, persino le suddivisioni più blande, come la classificazione per ordine alfabetico in base all’autore o in base alla lingua, perdono importanza [...]. Inaspettatamente un libro ne richiama un altro, creando alleanze tra culture e secoli diversi. Un verso vagamente ricordato è richiamato da un altro per ragioni che, alla luce del giorno, rimangono oscure. Se la biblioteca del mattino riverbera l’eco di un severo ordine del mondo

ragionevolmente auspicabile, la biblioteca di notte sembra gioire nell'allegria e sostanziale confusione del mondo⁴⁴.

La scena appena letta, fortemente suggestiva, ci ricorda che opere come quelle di Manguel (o di Canfora) possono far scoprire, fra le altre cose, in che cosa consista il piacere di essere lettori di biblioteche e non credo che sia esagerato considerare queste biblioteche di carta come prototipi di tutte quelle che siano state mai realizzate in forma di meta-libro, non fosse che per i rimandi che vi si incontrano: echi di frasi celebri e di racconti di roghi e distruzioni, di quadri di vita, microstorie bibliofile e bibliomaniacali su esercizi di annotazioni a margine; atmosfere suggestive raccolte da tutti i libri, da tutte le biblioteche (reali e virtuali), accompagnate dagli sguardi di bibliotecari e di lettori immersi in un sapere enciclopedico. Un sapere sempre a portata di mano, disponibile, mai inteso in concorrenza con il mondo reale bensì piuttosto visto come legame non scindibile con un mondo fatto di memoria che è stato «possibile concepire», anche nella prospettiva di un risarcimento esistenziale; quello che, appunto compare nelle note finali di Manguel:

Per quanto affascinante ci possa sembrare il sogno di un universo conoscibile, fatto di carta e di un cosmo sensato fatto di parole, una biblioteca, anche se colossale per proporzioni o ambiziosa e infinita nel suo intento, non potrà mai offrirci un mondo «reale», nel senso in cui è reale il mondo quotidiano di sofferenza e felicità. Ci può invece offrire un'immagine aperta di quel mondo reale che, per dirla con le parole del critico francese Jean Roudaut, «ci concede gentilmente di concepirlo» [...], come pure la *possibilità* di sperimentare, conoscere e ricordare qualcosa che abbiamo intuito in un racconto o immaginato grazie a una riflessione filosofica o poetica [...]. E allora giunto alla fine della storia della mia biblioteca, cosa sto cercando? Consolazione. Forse [...]. Consolazione⁴⁵.

«Consolazione», una sensazione che, probabilmente, non avrà più corso quando a leggere biblioteche saranno solo lettori internauti, destinati a non maneggiare più i «libri vivi».

3. «Erano vivi e mi hanno parlato»⁴⁶

Prendo la frase in prestito da un «libro sui libri» di Henry Miller, un «esame di coscienza» della propria esperienza di lettore di libri, dice l'autore; una sorta di bilancio, accompagnato dal commento su alcuni incontri determinanti –

⁴⁴ A. Manguel, *La biblioteca di notte* cit., pp. 18-19.

⁴⁵ Ivi, pp. 268, 269, 270.

⁴⁶ Henry Miller, *I libri della mia vita* [*The books in my life*, 1950], trad. Bruno Fonzi, Torino, Einaudi, 1976, p. 3.1.

Blaise Cendrars, Rider Haggard, Jean Giono, Pierre Lesdain, che intersecano una lunga lista di nomi (Emerson, Dostoevskij, Maeterlinck, Gilles de Rais, Oscar Wilde, Lawrence, Sade, Elie Faure, Céline...) – dove si è trattato di dar forma a una biblioteca «mentale», costituita da libri riesumati «dall'insondabile serbatoio della memoria»⁴⁷, definiti materia viva e «parte della vita quanto gli alberi, le stelle o il letame»⁴⁸. Quello di Miller è dunque insieme sia un meta-libro che un libro-cornice (direbbe Nisticò) finalizzato a ricostruire una biblioteca del ricordo di libri reali, sui quali si è esercitata la bizzarra consuetudine di un lettore che si dichiara nel contempo renitente e appassionato, difensore e critico dei libri; una consuetudine che assume subito un risvolto metaletterario che si lega ad una etichetta in largo uso, solitamente chiamata «influenza». A questa guarda Miller quando avverte: «Tanto per cominciare, direi che tutto ciò che è entrato nel campo della mia esperienza mi ha influenzato. Coloro che non si trovano nominati sappiano che la mia lista comprende anche loro»⁴⁹.

«Catacresi di una biblioteca», avrebbe forse detto Michel David⁵⁰, «una raccolta di libri», di appena cinquecento volumi, dice Miller, non molto cospicua e forse poco esemplare, se non fosse che, in quella «piccola stanza», davanti alla «parete ricoperta di libri», siede uno scrittore – un frangente che la rende comunque importante agli occhi dei critici in cerca di fonti e fruttuose intersezioni. E da questo punto di vista, la materia abbonda: il racconto intreccia, infatti, confessioni (e sconfessioni) di gusti, dichiarazioni di preferenze e scelte, mescolando esperienze di letture di libri «buoni e cattivi», circostanze di incontri con opere che, appunto, gli «hanno parlato» (come ricorda l'*Appendice* con il catalogo di nomi di autore dei libri letti, ordinati secondo varie rubriche)⁵¹. Si è detto «biblioteca mentale» e la scelta mira a restringere l'obiettivo sull'immagine dei «libri vivi» ripescati dalla memoria, quindi obbedendo a ragioni inverse

⁴⁷ Ivi, p. 199 [*Lettera a Pierre Lesdain*].

⁴⁸ Ivi, p. 4 [*Prefazione*].

⁴⁹ Ivi, p. 121 [*Influenze*].

⁵⁰ M. David, *L'immaginario nella biblioteca. Scritti letterari* cit., p. 172.

⁵¹ Per altro, Miller condivide l'opinione di Virginia Woolf circa l'utilità di «un certo gusto per i libri brutti», quando scrive: «Senza commettere l'indiscrezione di fare nomi [...]. Dobbiamo molto ai libri brutti; i loro autori e i loro eroi vanno di fatto annoverati tra le figure che giocano un ruolo enorme nella nostra silenziosa vita di lettori» (Virginia Woolf, *Ore in biblioteca*, in *Ore in biblioteca e altri saggi*, a cura di Paola Splendore, Milano, La tartaruga, 1991, p. 21). Le brutte letture, avverte Paola Splendore nella sua prefazione, sarebbero «romanzi d'appendice, le saghe familiari e i racconti di terrore» (ivi, p. 9). Tra questi saggi pubblicati intorno agli anni 50 (ma scritti tra il 1916 e il 1919), si trova anche un notevole scorcio sui libri: «La casa aveva la sua biblioteca; una stanza lunga e bassa, rivestita di piccoli volumi bruniti, di edizioni in folio, di imponenti tomi di teologia. Sugli scaffali erano intagliati uccelli intenti a beccare. Un prete olivastro si prendeva cura di loro, spolverando i libri e gli uccelli intagliati. Ed eccoli tutti qui: Omero e Euripide; Chaucer; poi Shakespeare e gli elisabettiani [...]. Mi piaceva leggere là. Accostavo la pallida poltrona alla finestra, in modo che la luce mi cadesse dalle spalle sulla pagina» (*La lettura*, ivi, p. 35).

rispetto a quelle di David, che preferisce accantonare l'aggettivo «mentale» per rimanere dentro l'orizzonte più ampio dell'immaginario, inteso, con Bachelard, quale «parte emotiva, dinamica, valorizzante, metaforizzante, analogizzante – e conflittuale – dello “spazio psichico”»⁵². Miller, dal canto suo, parla di un «libro sui libri», dando l'impressione, anch'egli, di voler restare sul piano «coraggioso» del ricordo: «L'aver intrapreso l'ingrato compito di elencare i libri che riesco a ricordarmi d'aver letto mi dà estremo piacere e soddisfazione. Non so di nessun autore che sia tanto folle da compiere un tentativo di questo genere»⁵³.

Riuscire a ricordare, è questa la chiave per aprire il mausoleo privato delle proprie letture materialmente concretizzate – forse questo è il compito ingrato – in un «elenco di cento libri», inviato in risposta alla sollecitazione dell'editore Gallimard e facendone implicita consegna alle future speculazioni dei cacciatori di influssi (e rapporti intertestuali); in ogni caso, l'ammissione del legame di dipendenza esibita dinanzi al tribunale dei critici pretende la verità mentre esorcizza ogni sospetto di «angoscia dell'influenza»:

Ciò che mi ha spinto principalmente in questo vano compito, è il fatto che in generale sappiamo ben poco delle influenze che foggiano la vita e l'opera di uno scrittore. Il critico, nella sua pomposa sufficienza e arroganza, deforma il vero quadro fino a renderlo irriconoscibile. L'autore, peraltro, per quanto sincero possa essere dissimula inevitabilmente il quadro [...]. Come autore non mi ritengo un'eccezione alla regola [...]. Tuttavia il mio sforzo cosciente è stato – e forse troppo – nella direzione opposta, Io sono per la rivelazione [...]. Con questo lavoro ho gettato dei nuovi dati perché siano giudicati e analizzati, oppure accettati e goduti in se stessi. Naturalmente non posso scrivere di *tutti* i libri, e nemmeno di tutti quelli significativi che ho letto nel corso della mia vita. Ma intendo continuare a scrivere di libri⁵⁴.

Per ricomporre biblioteche mentali, occorre scrivere di libri per il piacere di riscoprirli, aggiungendo «nuovi dati»: è questa la pista, ad uso dei futuri archivisti di biblioteche d'autore, che si trova tracciata nell'elenco dei cento libri che hanno influenzato Miller⁵⁵. E a percorrerla si fanno davvero scoperte poco scontate, già per l'eccellente talento classificatorio che dispone un catalogo di nomi degli autori di libri ritenuti «vivi» (molti dei quali prevedibili in ogni ordine alfabetico, secondo le regole dei bibliotecari: Abélard, Boccaccio, Carroll, Cellini... fino alla W), suddividendoli in: 1) i libri letti; 2) «I libri che [si ha] l'intenzione di leggere (tra questi Flaubert, evidentemente trascurato nella biblioteca perso-

⁵² H. Miller, *I libri nella mia vita* cit., p. 120.

⁵³ Ivi, p. 5.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Ivi, p. 446 [*100 libri che mi hanno influenzato*]. Una nota ricorda che la lista è apparsa in *Pour une Bibliothèque idéale*, Paris, Gallimard, 1951.

nale!)); 3) i nomi degli «Amici che [lo] hanno aiutato con i libri»⁵⁶ e, infine, inserendo persino una inattesa casistica, che accoglie i libri «non letti» e che non si leggeranno mai:

[...] credo sia importante sottolineare fin dal principio un fatto psicologico, a proposito del legger libri, che è piuttosto trascurato dalla maggior parte delle opere sull'argomento. Si tratta di questo: molti libri il cui pensiero ci accompagna nel corso della nostra vita, sono libri che non abbiamo mai letto. A volte assumono una straordinaria importanza, Ve ne sono almeno di tre categorie. La prima comprende i libri che si ha tutta l'intenzione di leggere un giorno o l'altro, ma che con tutta probabilità non si leggerà mai [tra questi, Omero, Aristotele, Bacone...]; la seconda comprende quei libri che si sente che si dovrebbe aver letto [come i *Mémoires* di Casanova, Michelet], e che, almeno in parte, si leggerà sicuramente prima di morire; la terza comprende quei libri di cui si è sentito parlare, di cui si è letto, ma che si è quasi sicuri di non leggere mai [ad esempio *Tristram Shandy*, *The Anatomy of Melancholy*, ma anche Racine e Corneille!], poiché nulla, a quanto pare, potrà abbattere il muro di pregiudizio eretto contro di essi⁵⁷.

Non penso che allo sguardo esperto dei lettori di biblioteche, ormai allenati nell'esercizio di quello che viene indicato da Edda Melon, effettivamente, come il «più “letterario” tra i piaceri della lettura» (le biblioteche d'autore, appunto)⁵⁸, l'idea di far entrare nella «linea della propria discendenza» anche i libri non letti possa apparire come una trovata o una bizzarria.

L'esempio di Miller potrebbe servire a mostrare che la prerogativa di una biblioteca memoriale (né finzionale, né immaginaria, quindi) consiste anche nel mescolare gli spazi pieni con quelli vuoti. Anzi, il solo fatto di menzionare i vuoti, amplifica e problematizza il bacino della «raccolta dei dati»: Miller si comporta come se stesse percorrendo la parete di libri di una biblioteca, dove i «libri che non si sono mai letti»⁵⁹, per il lettore sensibile «ai testi sotto i testi», valgono come i *blanks* di Iser da colmare, che indicano gli incontri mancati, il repertorio delle pagine non ancora sfogliate, provenienti da un patrimonio comunque condiviso. Tutto questo induce comunque ad interrogarsi sul perché quelle opere non siano state lette (*L'éducation sentimentale* di Flaubert, Henry James, *The Golden Bowl* – ma anche quelle di Huizinga, Madame de Lafayette...) e,

⁵⁶ La lista dei libri, mancante nelle prime edizioni italiane (come quella einaudiana, citata nei miei rinvii), si trova recuperata nelle pubblicazioni successive (H. Miller, *I libri nella mia vita*, trad. di Bruno Fonzi, Milano, Mondadori, 2007, pp. 445-555).

⁵⁷ Ivi, pp. 22-23 [*Erano vivi e mi hanno parlato*].

⁵⁸ Edda Melon, *La biblioteca di Duras*, in *Duras mon amour: saggi italiani su Marguerite Duras*, a cura di Edda Melon ed Emanuele Rea, Milano, Marcos y Marcos, 1992, p. 231.

⁵⁹ Le affermazioni di Henry Miller incrociano una evenienza di cui tratta diffusamente Pierre Bayard, nel suo libro *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus?* Paris, Minuit, 2007 (*Come parlare di un libro senza averlo mai letto*, trad. Anita Maria Mazzoli, Milano, Excelsior 1881, 2007).

soprattutto, sul perché indicarle. Per obbedienza alla verità, dice Miller, aprendo un piccolo squarcio sulla natura peculiare della biblioteca mentale di un autore (che, per altro, nega di averne mai «posseduta in passato» una reale), dove tutto è finalizzato al recupero di un tesoro autobiografico: a proposito di cosa è stato letto (come i libri «saturi di leggende, di miti, di eroismo, di soprannaturale», evocati dalle letture giovanili⁶⁰); di come è stato letto (adesione, passione, messa a distanza); di quale sia la relazione tra lettura e scrittura.

Definire la biblioteca mentale come un ideale ipotesto può apparire un'immagine ritagliata su un eccesso di specialismo; tuttavia, in sede di ipotesi, fidando nel modo rbdomantico del pensiero di Miller, in particolare sull'ultimo punto che tocca il rapporto tra lettura e scrittura (senza arrivare a proporre una teoria come farà circa un ventennio dopo Harold Bloom⁶¹), il suo convincimento pare proprio muoversi su una linea di intesa con quanti, affermando che la «lettura dà il gusto di scrivere», riconoscono largo spazio alla memoria. Salvo poi recuperare un margine di libertà, precisando che all'«inizio si scrive sempre sotto l'influenza. Poi le influenze cadono, e si comincia a scrivere»⁶².

In Miller, come nella Duras e molti altri che potremmo citare, avvalorare l'esistenza di un contagio iniziale, visto come motivo di potenziamento e forza per muovere l'«impulso creativo» (seguito, però, dal passaggio successivo, dalla memoria alla «smemoratazza»⁶³ – cioè all'immaginazione – spingendosi fino a pensare, come fa Miller, che «più uno scrive meno è stimolato da libri»⁶⁴) significa segnare il passaggio alla concretezza del contatto dei nomi. Sono questi i presupposti che fanno della biblioteca mentale un ponte teso verso quella immaginaria: ne sono i filamenti nascosti, pressoché innominati nella massa dei ricordi, che aprono la strada a un'idea di letteratura intrisa di letture che hanno agito nel sottosuolo a nutrimento segreto di altre opere. A questo punto, come Edda Melon, si può credere che ogni «bravo archivista delle biblio-

⁶⁰ H. Miller, *I libri nella mia vita* cit., p. 121 [*Influenze*].

⁶¹ H. Bloom, *Langoscia dell'influenza. Una teoria della poesia* [*The anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, 1973], Milano, Feltrinelli, 1983 (opera più volte riedita).

⁶² Edda Melon, *La biblioteca di Duras*, in *Duras mon amour: saggi italiani su Marguerite Duras* cit., p. 231.

⁶³ H. Miller, *I libri nella mia vita* cit., p. 20 [*Erano vivi e mi hanno parlato*]. A proposito di questa sua idea di una memoria che non sceglie tra dimenticanza e ricordo, Miller annota: «Ho la tranquilla certezza che nulla va perduto. Ma so quanto sia importante coltivare una sorta di «smemoratazza». Il sapore, il gusto, l'aroma, l'ambiente, così come il valore o il non valore di una cosa, tutto ciò non lo dimentico mai. Il solo tipo di memoria che desidero conservare è la memoria di tipo proustiano» (*ibidem*).

⁶⁴ H. Miller, *I libri nella mia vita* cit., p. 119 [*Influenze*]. Nel romanzo breve di Alan Bennet (*La sovrana lettrice* [*The Uncommon Reader*, 2007], trad. Monica Pavani, Milano, Adelphi, 2007), l'eroina, sua Maestà la regina in persona, dopo essersi dedicata a lungo alla lettura, smette, decidendo di seguire l'esempio di Proust e scrivere un libro che «potrebbe sconfinare nella letteratura» (ivi, p. 91).

teche d'autore» sia in grado di attingere a molte indicazioni valide per la ricostruzione di contatti anche con quegli autori in «carne ed ossa» considerati «libri viventi», vale a dire:

[...] uomini e donne entrati nella mia esperienza in momenti diversi, che considero come «libri viventi» [...]. Questi individui rimangono accanto a me come i buoni libri, posso aprirli a volontà, come aprirei un libro. Quando, per così dire, guardo una pagina del loro essere, essi mi parlano con altrettanta eloquenza di quando li incontrai in carne ed ossa. I libri che mi hanno lasciato sono la loro vita, i loro pensieri, le loro azioni. Fu la fusione di pensieri, vita e azioni, che mi rese ciascuna di queste vite singolare e ispiratrice. Sono i seguenti, e dubito di averne dimenticato anche uno solo: Benjamin Fay Mills, Emma Goldman [...] Lou Jacobs, Blaise Cendrars. Una accozzaglia davvero curiosa. Tutti meno uno [Blaise Cendrars?] sono o sono stati celebri, vi sono altri, naturalmente, che senza saperlo hanno avuto un ruolo importante nella mia vita, e che mi hanno aiutato ad aprire il libro della vita. Ma i nomi che ho citato sono quelli che riverirò sempre, quelli verso i quali mi sentirò sempre debitore⁶⁵.

Come si può vedere, i «libri vivi» che Miller nomina, «cominciando a parlare della [sua] biblioteca»⁶⁶, spesso smitizzata e ammantata di nostalgia:

[...] sapevo come Montaigne si fosse ritirato dalla vita attiva, per dedicarsi ai libri, a una vita quieta, sobria ricca d'interiorità. Ecco un uomo di cui si può dire che possedeva una biblioteca! Per un momento l'ho invidiato. Se, ho pensato fra me, potessi avere accanto a me in questa piccola stanza, tutti i libri che prediligvo da bambino, da ragazzo, e da giovane, quanto sarei fortunato!⁶⁷

non sono i libri destinati ad occupare cataloghi o scaffali immaginari, bensì sono gli oggetti diventati parte di sé e che configurano, tra le righe, un prototipo di «un serbatoio mentale», contaminato da echi, «innesti di altre opere, di incroci, possibili citazioni»⁶⁸, per lo più familiare a tutti coloro che praticano la lettura e a cui Barthes stesso ha pensato quando scrive: «Tutti i libri che [ho] letto formano in me una sorta di biblioteca [...] una memoria in cui si accumulano le mie letture [...]. È attraverso di essi che io leggo, che ricevo un libro nuovo»⁶⁹.

⁶⁵ Ivi, pp. 123-124 [*Influenze*].

⁶⁶ Ivi, p. 19 [*Erano vivi e mi hanno parlato*].

⁶⁷ Ivi, pp. 22-23 [*Erano vivi e mi hanno parlato*].

⁶⁸ E. Melon, *La Biblioteca di Duras, in Duras mon amour 2: saggi italiani su Marguerite Duras*, a cura di Edda Melon, Torino, Lindau, 2001, p. 219. La studiosa ha continuato la sua opera di detective di contaminazioni tra opere e lettura durassiane in un ulteriore volume, *Duras mon amour 3: saggi italiani su Marguerite Duras*, Torino, Lindau, 2003.

⁶⁹ Roland Barthes e Antoine Compagnon, *La lettura*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1979, p. 189.

Leggere per continuare a leggere: a questo servono i depositi della memoria dove a contare non è più tanto lo spazio, quanto il tempo e l'«appassionata raccomandazione che un lettore ne fa ad un altro»⁷⁰, quella che, talvolta, conduce alla preziosa pratica dell'indugio e dei gesti lenti della sottolineatura: «È stata sempre mia abitudine segnare abbondantemente i libri che mi piacevano. Come sarebbe splendido, pensavo, rivedere tutti quei segni, sapere quali erano le mie opinioni e le mie reazioni a quell'epoca ormai così lontana [...]. Nelle annotazioni a margine ai libri si può facilmente scoprire il nostro io d'altri tempi»⁷¹.

Del resto, queste sono le uniche tracce reali che permettono di dire, spesso con emozione: «Questo è stato letto»; «Questo è stato annotato» o «Qui sicuramente la lettura si è materializzata in quanto biblioteca» e si è fatta ricerca e indizio concretamente intertestuale. La constatazione è tutt'altro che inedita e, per non perdere la presa, basta seguire le tracce delle «annotazioni a margine ai libri», che portano indirettamente ad accedere a quella sorta di «legge di attrazione casuale», che si scatena, per Miller, dietro l'esigenza di approfondimenti, ricerche ulteriori, esercizi di compulsione di opere su opere: «La frase occasionale di un amico, un incontro inaspettato, una nota a piè di pagina, malattia, solitudine, strani scherzi della memoria, mille e una cosa possono metterci sulle tracce di un libro. Vi sono momenti in cui siamo sensibili a qualsiasi suggestione, accenno, insinuazione»⁷².

È allora che la catena dei riferimenti tende ad allungarsi, trasferendosi ad altri circuiti propriamente immaginari dove le piste si moltiplicano e si arriva al punto di una saturazione di influssi che finiscono per traboccare. Il risarcimento, proprio come dice Henry Miller – specie per lo scrittore –, è, appunto, spesso portatore di un'opera, cresciuta e diventata tale, anche grazie all'inevitabile «gioco dell'inseguimento»⁷³, e, per il critico, l'esito di mirabolanti spedizioni «libresche» dalle dimensioni spesso iperboliche, a caccia di debiti, prestiti ed esperienze (che ogni scrittore, reo-confesso o meno, finisce per riversare in repertori sommersi), magari per spiegare il culto e la passione per le biblioteche d'autore, intese quali macroscopiche e segrete custodi di ipotesti letterari.

4. «Metaforologia»

Al tema che mi era stato suggerito della «biblioteca mentale» ho preferito quello, meno intellettualistico, di biblioteca immaginaria [...]. Avrei potuto scegliere aggettivi «calviniani» come «invisibili», o «inaudite, intoccabili, illeggibili, o

⁷⁰ H. Miller, *I libri nella mia vita* cit., p. 15 (Miller risponde a se stesso alla domanda: «Che cos'è che rende un libro vivo?»).

⁷¹ Ivi, pp. 19-20.

⁷² Ivi, pp. 27-28.

⁷³ Ivi, p. 118.

abolite, o virtuali»; o come vogliono recenti mode «psichiche», o «dell'anima», «del cuore», o «segrete», o «dei sogni»... Ho subito rinunciato alla biblioteca «utopica» (Eco l'ha definita umoristicamente), a quella «ideale» (cara a Queneau/Gallimard e a Borges/Ricci) che ha divertito Larbaud e Gide (il gioco dell'isola deserta, o della torre)⁷⁴.

Questa la sequenza di aggettivi di Michel David. E come è facile prevedere, nel corso dei suoi scavi indiziari tra piani latenti e manifesti dell'immaginario della biblioteca, i tentativi di approssimazione ad un senso, che si intende almeno circoscrivere in via preliminare, sono destinati a impegnare intere reti sinonimiche. Del resto, l'impresa di riunire sotto un unico, immenso, mausoleo virtuale l'enorme massa di immagini suscitate dalle biblioteche e disseminate, sin dalle origini, in opere di autori, bibliofili, bibliomaniaci, attraversando più tradizioni culturali e letterature – tra Italia, Francia, Germania, Spagna, Inghilterra e Americhe comprese – poteva riuscire solo indirizzando immagini e repertori verso questioni di metodo.

In tema di psicanalisi – oggi sbiadita – le metafore, si sa, sono capitali e abbondano. Ma quell'annotazione di David, uno studioso che a Freud e Jung è rimasto fedele («Una psicanalisi e una metaforologia sarebbero qui necessarie», scritta a commento della malattia libresca di Don Chisciotte⁷⁵) non è da restringersi solo alla specifica esigenza di un'indagine tra retorica e «caso clinico», applicata, nella fattispecie, al visionario bibliomaniaco, oggetto di analisi. Il neologismo, poco orecchiabile come molti neologismi, si può dire che calzi a pennello non solo per imprimere il sigillo psicoanalitico sul viaggio intrapreso da David, in modo quasi avventuroso ed epico, in compagnia di libri e autori attraverso i secoli della letteratura, ma anche per guidare la riflessione sulla consistenza e sulla funzione di quella che lo studioso definisce la «macchina metaforica» impegnata in ogni tentativo di definizione della biblioteca.

Che la biblioteca richieda una rete sinonimica per fissare l'immagine di se stessa ce l'aveva già fatto capire Borges nella sua *Biblioteca de Babel*, quando, accingen-

⁷⁴ M. David, *L'immaginario della biblioteca. Scritti letterari* cit., p. 119. A proposito di metafore, è forte qui la tentazione di riproporre l'incomparabile *analogon* della «biblioteca-cervello», attraverso gli occhi del Generale Stumm (in cerca di un «libro dei libri delle idee»), nel romanzo di Musil: «Dunque eccomi proprio nel *sancta sanctorum* della biblioteca. Posso dirti che mi pareva di essere entrato nell'interno di un cervello; tutt'intorno nient'altro che scaffali con le loro celle di libri, e dappertutto scalette per arrampicarsi, e sui leggiù e sulle tavole mucchi di cataloghi e di bibliografie, insomma tutto il succo della scienza e nemmeno un vero libro da leggere, ma soltanto libri sui libri; c'era per davvero un odore di fosforo cerebrale, e non credo di illudermi se dico che avevo l'impressione di essere arrivato a qualcosa! Ma naturalmente, quando l'uomo fa per lasciarmi solo, mi sento un non so che di strano, una specie di angoscia; sì rispetto e angoscia. Il bibliotecario sale su per una scaletta come una scimmia e si getta su un libro come se avesse già preso la mira dal di sotto, proprio quel libro lì, lo porta giù, dice: – Signor generale, ecco per lei una bibliografia delle bibliografie» (Robert Musil, *L'uomo senza qualità* [*Der Mann ohne Eigenschaft*, 1933], trad. Anita Rho, Torino, Einaudi, 1957, e Milano, edizione CDE, 1994, I, p. 448).

⁷⁵ Ivi, p. 144.

dosi a fissare il carattere imperituro della sua biblioteca immaginaria, consegnerà al lettore un suo pensieroso *memento* metaforologico: «sospetto che la specie umana – l'unica – stia per estinguersi e che la Biblioteca perdurerà: illuminista, solitaria, infinita, perfettamente immobile, armata di volumi preziosi, inutile, incorruttibile, segreta»⁷⁶. Ma una volta acceso il riflettore giusto, ci si accorge di interi cataloghi di aggettivi ed immagini da poter citare⁷⁷. Tuttavia, rendere conto della «metaforologia bibliotecaria» in generale e di quella di David nello specifico è pressoché impossibile. In David, si è già detto, l'intera rassegna si trova inscritta nei delineamenti di un percorso letterario dalle dimensioni mondiali, dove sembra proprio che ogni scrittore che ha lasciato una traccia del proprio immaginario «libresco» sfugga ad una incasellatura complessiva, ma non all'occhio di David. Il suo è un albo fitto di immagini dove, iscritte a catalogo, ad esempio, troviamo la «biblioteca del *Chisciotte* definita doppiamente immaginaria [...]; quella di Amleto che appare come «la biblioteca di uno studente di teologia protestante»; mentre, a ritroso, la biblioteca di Dante è citata quale «biblioteca di Libri Unici: «Libello» della *Vita Nuova*, «volume» di Virgilio, tre volumi squadernati dagli Angeli del *Paradiso*; accanto a lui, Petrarca spicca già in qualità di bibliotecomaniaco moderno che «ci ha regalato la biblioteca umanistica inoculandole il germe della melanconia». Seguono Boccaccio, Machiavelli, Alberti; quest'ultimo rivela una singolare tendenza misogina, quando confessa che «gli piace tener "serrate e in suo ordine nel [suo] studio quasi come cosa secreta e religiosa le scritture", in modo che "mai la donna le potesse non tanto leggere, ma né vedere"»⁷⁸.

La macchina metaforica, evidentemente finalizzata a definire la gamma delle stesse immagini delle plurime funzionalità vitali della biblioteca (di «soccorso, nutrimento, consolazione, rimedio...»⁷⁹), appare inarrestabile, ma, soprattutto, è utile proprio quando, scendendo nelle profondità psichiche, diventa uno strumento indagatore di rapporti meno storicizzabili, meno confessabili, dove i libri si rivelano oggetti-feticcio, sostituti, rifiuti o elementi di delega esistenziali: libri alla stregua di figli, insomma:

Per l'area francese, Cerquini-Toulet ha finemente indicato alcune trasformazioni immaginarie della lirica «melanconica» d'un secolo dominato dalla tri-

⁷⁶ J. L. Borges, *La biblioteca di Babele*, in *Tutte le opere* cit., p. 688.

⁷⁷ Dire che si tratta di immagini incredibilmente ecfrastiche non è esagerato. Ne raccolgo una ad apertura di libro – di sapore davidiano – nel volume più volte citato di Renato Nisticò, che la usa a proposito dell'eroe di *À rebours* di Huysmans: «Quella di Des Esseintes è una biblioteca maculare, discontinua, destinata a rivestire lo sgomento interiore del personaggio – alienato dall'irrompere della mercificazione globale e della società di massa – e ad arredare il vuoto lasciategli dalla mancanza di un oggetto interno, con una spettacolare fiorita di oggetti esterni» (R. Nisticò, *Novecento: le biblioteche della 'crisi'.* Da *Jarry a Sartre*, in *La biblioteca* cit., p. 53).

⁷⁸ M. David, *L'immaginario della biblioteca.* *Scritti letterari* cit., rispettivamente, pp. 145, 135, 136, 137, 138-139.

⁷⁹ Ivi, p. 144.

stezza del «già detto», dell'«ubi sunt», ai «riusi», da una letteratura riflessiva di secondo grado, travagliata da un senso «catastrofico» della decadenza o da un eroismo nuovo aperto ad una rinascita possibile. La tesaurizzazione, la spigolatura, la preoccupazione della nomea e della memoria, le connessioni tra la biblioteca (le «chambres de retraites» dei principi e cimiteri come biblioteche «immaginate», o memoria o libri, definiscono una mentalità diffusa che affida gli strumenti della «remembrance» il sogno di una procreazione non più di schiatta ma di libri⁸⁰.

Secolo per secolo, nome per nome è l'immaginario di tutto un universo libresco che si offre come un osservatorio irripetibile e vario (per restare oltralpe, Cartesio è ricordato per la sua consuetudine di chiudersi «nel suo *poêle* con il solo gran “libro mondo”»; Molière e La Bruyère per le loro denunce censorie e bibliomanie diverse; La Fontaine è dichiarato «lettore onnivoro all'aria aperta e topo di biblioteche altrui»), e, dato che si è in zona di *Querelle*, David coglie anche «un uso immaginario della biblioteca come esercito mobilitabile per la battaglia tra antichi e moderni»⁸¹.

Ma la macchina metaforica si potenzia quando David tocca la cosiddetta «barocchizzazione letteraria della biblioteca» e, aiutato da Octavio Paz, la va cercando tra Spagna e Italia, attingendo ad un quadro sintomatologico, rappresentato da un autentico «bottino metaforico», dove la biblioteca è pensata come:

[...] «studioso teatro», «immensa scena», «tribunale» zeppo di volumi, ma senza pompa e «filosofica», è insieme caverna, cimitero, tomba, porto, serraglio lurido di animali e harem di metretatrici o di mogli, stalla di cavalli e somari, nido, fonte, talamo, letto di piume, covo per parti d'intelletto, tesoro, fardello e gobba sulla schiena, mensa selva di mostri da aggredire... Questo magma spesso putrido, graveolente, anale [...] se vale per lo scoppiettare a sorpresa dei petardi metaforici, scopre alcune dialettiche nevrotiche al limite della coazione: l'antifemminismo su sfondo di grave rimozione dell'«insensata sensualità», il terrore della castrazione, la ribellione di un fallito per inferiorità, una paranoia da veleni, complotti e vendette⁸².

Un così ricco «bottino metaforico», ben caratterizzato in quanto a sintomi prepatologici, si trova ripescato, insieme a Raimondi, tra le pagine di Marino e del *Cane di Diogene*, «summa caotica, biblioteca di tutte le biblioteche possibili»⁸³ di Fulvio Frugoni, il cui esempio viene iscritto accanto a Breton come esempio di «furore» «nella linea che porta a Borges». Una linea

⁸⁰ Ivi, p. 138 (di Jacqueline Cerquini-Toulet viene citato il libro *La couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV^e siècle*, Paris, Hatier, 1993).

⁸¹ Ivi, pp. 146-147.

⁸² Ivi, p. 148.

⁸³ *Ibidem*.

che, all'incirca cinquant'anni dopo, è destinata ad accogliere lo stesso Muratori, il celebre «bibliotecario per antonomasia», visto già quale aspirante allievo (o paziente) di Freud:

Nelle sue descrizioni della dialettica tra la fantasia e l'anima, tra le immagini affluenti e il «gabinetto /magazzino/officina/teatro» del «cerebro» Muratori ha descritto esperienze personali (onirismo, sonnambulismo, inferiorità vissuta come perdita d'organo) e questo sogno: Nel mio *picciol studio*, ognuno può credere ch'io so il *sito*, dove tengo la *scrittura*. Sognando, ho ordinato per *certa difficoltà*, che me la portino. Non avendola trovata, son *io stesso* andato a *cercarla*. Ma *dove?* In *certa sala colonnata*, da me *non mai* veduta; e in *certe scanzie* a me affatto ignote; e senza ch'io mi accorga e stupisca di tal *novità* [...].

E «Qui non basta più il busto di Voltaire o del babbo, ci vuole lo scrutatore di Freud, se non addirittura il Sant'Uffizio»⁸⁴.

Mentre il Settecento di Diderot, Voltaire (di *Candide*), accanto a Defoe, Rousseau e Sterne si segnala per certi versi affetto da «Bibliomania delirante, tic compulsivi da automi, ossessione ed eccesso inutile dei libri»⁸⁵, anche Casanova (che muore nello stesso anno in cui nasce Giacomo Leopardi) non si fa mancare discrete bibliopatologie, definite reazionarie:

Se volessi esibire qualche immaginario «reazionario» del Settecento, potrei utilizzare il Casanova dei *Mémoires* (1798) o *L'Icosameron* (1788). Utilizzatore ozioso o curioso o interessato di grandi biblioteche europee, alchimistiche, cardinalizie, monastiche («per essere felice mi sembrava che mi occorresse solo una biblioteca», vol. VI, cap. 4) futuro bibliotecario paranoico depressivo di Waldestein, Casanova è parco di fantasie nella sua perversione erudita e grafomane, tra sogni di pace in mezzo ai libri e velleità di ecpirosi dei propri testi⁸⁶.

Tra metà e fine-secolo, i complessi, molto spesso bibliopatologici, raccolti da David, si fanno ancora più determinati; mentre la biblioteca, prima di cedere agli Eden privati, lirici e riflessivi dei romantici (paradisi di libri accompagnati da un immaginario repressivo, distanziante e schizofrenico e talvolta parodico – è il caso del *Bibliophile* di Nodier – nei confronti dei libri e i furoreggianti «gabinetti di lettura»: in Kant, Goethe, Wagner, Hoffmann, Victor Hugo, Nerval, Stendhal...⁸⁷), si monumentalizza e gareggia in prestigio con gli ultimi fuochi razionalisti dell'*Encyclopédie*. Fuochi rigeneratori che, però, saranno tenuti lontani dalle pareti dell'imponente «macchina da leggere» di Monaldo Leopardi, frutto, secondo David, del «sogno immobile e ossessivo» di un «collezionismo

⁸⁴ Ivi, pp. 154-155 (i corsivi sono nel testo).

⁸⁵ Ivi, pp. 149-151.

⁸⁶ Ivi, p. 153.

⁸⁷ Ivi, pp. 155, 156-157.

monomaniaco» che rasenta la follia bibliotecaria con effetti di proiezioni francamente psicopatologici sul celebre figlio⁸⁸:

Il figlio di Monaldo Leopardi è vissuto nella gabbia-biblioteca della sua «biccoccaccia», odiata per le sue lacune e vantata per le sue ricchezze, e in tante biblioteche d'Italia. Nella prima ha imparato a leggere, prima che a sentire, e l'autocoscienza e la melanconia. Senza mai mitizzarlo nella scrittura, ha vissuto questo «spazio curvo» (Segre) che gli ha piegato la schiena e la poca luce delle candele che l'hanno accecato, come fosse un super Ego costruito con l'aiuto del padre reale. Ma essa incombe su tutta la sua opera, sia come invito a saccheggiarne i testi, o a completarne le lacune filologiche o moderne, o a negarla con l'estasi dell'infinita natura, o ad arricchirla delle proprie creazioni eternamente dubbiose. Le biblioteche di città poi erano in mano a direttori avari e gelosi, gli sguardi degli altri lettori gli bloccavano il lavoro mentale [...]. Ma tutta l'opera di Leopardi porta *en creux* il peso paterno di questa biblioteca. Altro che Schopenhauer e la sua magnifica biblioteca di *rentier*⁸⁹.

Ma non credo convenga accumulare altre immagini, inseguite spingendosi, come fa David, fino alle ultime propaggini delle biblioteche postmoderne: si capirà facilmente che la macchina metaforica non si è mai inceppata e l'eco di sazietà bulimica di un Mallarmé (da *Brise marine*: «*La chair est triste, hélas! Et j'ai lu tous les livres*») continuerà a risuonare a lungo insinuandosi, quasi coazione a ripetere, nelle pieghe dell'immaginario novecentesco caratterizzato dallo svuotamento anoressico e dalla deflagrazione apocalittica dei vari roghi (da *Auto da fé* di Elias Canetti a *Farhenheit 541* di Ray Bradbury). La macchina metaforica ha continuato a girare per forza d'inerzia; il Novecento si è portato dietro, ingigantendolo, il bagaglio labirintico, autoreferenziale e parodico di «antichità, desuetudine, caos, inutilità della biblioteca stessa»⁹⁰.

Ma questa specie di *traveling* forzoso e patogeno sull'immaginario (uno scorcio appena di tutto il percorso possibile), ci ha distolti dalla risposta alla domanda posta sopra: perché definire la biblioteca richiede che ci si appoggi ad un sistema analogico di supporti intermediari (il libro, l'atto della lettura)? David, in realtà, recuperando il substrato filologico del termine (biblio+teca = libro ed oggetto per esposizione) e sciogliendo, di fatto, la strana coppia etimologica formata dal Libro e dalla Teca (il luogo) ne aveva già individuato il peccato originale:

Ho mescolato finora i tratti essenziali del *contenuto* e del *contenitore*. La biblioteca è un «utensile» (*dixit* Prospero) per l'Occhio della mente. Solo la fantasia la può animare e rendere autonoma. Essa non è un'unità organica primaria di origine demiurgica o «ispirata», un archetipo forte della psiche umana. È un

⁸⁸ Ivi, p. 154.

⁸⁹ Ivi, p. 157.

⁹⁰ R. Nisticò, *Novecento: le biblioteche della 'crisi'*. Da Jarry a Sartre, in *La biblioteca* cit., p. 55.

misto eterogeneo e secondario che partecipa indirettamente alla vita, già frenata, del libro, ma non emanata da se stessa. Si dice 'libresco', non 'bibliotesco' [...]; la biblioteca tende al labirinto dove ci si smarrisce [...]. Il libro è simbolo 'forte', forse archetipo 'fecondante' di altri simboli; anzi è il Simbolo fondatore della condizione umana. La biblioteca è più simile ad un 'complesso', frutto non di pulsione intima, ma di pressioni storiche e tecnologiche e insieme di 'romanzi familiari' [...]. Condensiamo queste opposizioni scrivendo che il libro è oggetto-soggetto divino-umano e la biblioteca oggetto mondano ma con pretese⁹¹.

Se la biblioteca, come spiega David, si presenta «non autonoma» e quindi, in un certo senso, «estranea a se stessa», non occorre scomodare la mitica inopia di Vico per ricordare fino a che punto essa abbia potuto farsi generatrice di scaturigini sostitutive e metaforiche. Queste spiegano, infatti, come la biblioteca sia stata (e sia) oggetto di approccio per approssimazione, «raggirata» – di lato prima che nel cuore – e che la causa venga da lontano, da quella mancata indipendenza e da quell'impegnativo connubio etimologico.

David ha evocato l'importanza di una possibile metaforologia: questa in ogni caso è pensata su misura per le figure che fanno da scorta al suo tentativo di definire l'origine e i processi di mutamento dell'immaginario della biblioteca. Approdare al quadro conclusivo che è riuscito a comporre ha richiesto, infatti, diversi giri metaforici: la figura della «metonimia e cataresi» della sapienza (delle origini sacralizzanti); quella delle «utopie conviviali e progressiste» (dominanti fra Trecento e Cinquecento); delle «allegorie razionalizzanti e bibliomaniache» (del Sei-Settecento); del «Simbolo» (romantico); dell'«allegorizzazione benjaminiana» (novecentesca), definita «distanziante seppur partecipativa, ambivalente» ed infine l'immagine del Mito (ultimo cinquantennio del secolo):

[...] quando il Libro (di Dio, della natura) sembra vinto dai libri (degli uomini) essi stessi vinti da rivali proliferanti, da effimeri mutanti in lotta tecnologica reciproca. Il Mito è minato dal Vuoto centrale che figurò l'ambiguo Borges. Questa problematica promozione della *-teca* sembra accompagnare in rapporto inverso la morte della *biblio* -⁹².

A ben riflettere, specie l'immagine del libro vuoto segnalata da David porta verso una prospettiva che non ci stupisce e che ha già grande attualità, se si pensa che, nelle biblioteche tecnologiche e virtuali, l'acquisto di autonomia eccessiva rispetto all'intermediario primario, il libro (prima dell'autore), è destinato ad avviarsi a convivere con il moltiplicarsi di teche vuote. Non mi sembra che l'esempio di Michel David, tra gli altri che potremmo ancora citare, prospetti esi-

⁹¹ M. David, *L'immaginario della biblioteca. Scritti letterari* cit., pp. 127-128. A proposito del riferimento etimologico, si leggano anche i dettagli di Luciano Canfora (L. Canfora, *Isidoro di Siviglia*, in *La biblioteca scomparsa* cit., p. 148).

⁹² Ivi, p. 172.

ti drammatici e distopici («Lasciamo ai nostri nipoti non più solai zeppi di volumi, che sono medicinali “scaduti”, ma il tempo per fare le loro orge “numeriche” che susciteranno piacevoli coinvolgimenti quanto i tomi scuciti che Proust si centellinava nell’orto della sua Combray»⁹³); il suo sguardo profetico sembra piuttosto guardare ancora verso il perdurare di una sorta di «coazione a ripetere» libresca, tesa, da una parte, a monumentalizzare un’immaginaria «iperbiblioteca mondiale» ulteriormente metaforizzata (prevedendo quindi annessi sussidi della metaforologia⁹⁴); dall’altra, a farne materia da romanzo («con i suoi Gatti Murr, le sue Belle da svegliare, e ovviamente, con il Gran Lupo Cattivo nei suoi perturbanti labirinti»⁹⁵).

Si può notare qui, come tutto questo impianto di sistematizzazione metaforologica non contempli riferimenti alla biblioteca del critico, benché il suo ruolo sia attivamente implicato nell’impresa della consacrazione (euforica o disforica che sia) del mausoleo dei libri: forse proprio quest’ultimo rilievo potrebbe non fare apparire illecito il tentativo di chiedersi, molto di scorcio, dove trovarle una collocazione utile. È vero, tuttavia, che un simile tentativo può apparire come un bizantinismo fuori luogo anche perché facilmente liquidabile, specie se si conviene su due punti: 1) la biblioteca del critico non è assoggettata a mitizzazione; 2) è tutta rintracciabile nelle note che ne sono l’immancabile scorta. La «città secondaria»⁹⁶, frequentata abitualmente dal critico, si regge su cospicue riserve librarie costituite da biblioteche reali e metaforiche (è chiaro, ad esempio, che occuparsi di Barthes significa occuparsi delle sue letture e quindi entrare nella sua biblioteca mentale e fattuale⁹⁷); a differenza dello scrittore, però, al critico non è consentito decidere se nascondere o rivelare i propri ipotesti e intertesti. La sua biblioteca deve (dovrebbe) manifestarsi nella nota a margine – la citazione, la bibliografia –, vale a dire in un apparato che si faccia garante di libri e cataloghi consultati che ne siano, im-

⁹³ Ivi, p. 173.

⁹⁴ Il tentativo di sintesi storica si trova esposta, in modi diversi, ma concordi nella sostanza, sia in David che nel volume di Nisticò: in entrambi vige l’«archetipo cervantiano del Chisciotte». A partire da questo, Nisticò distingue tre passaggi: «quello moderno, vissuto alla luce del conflitto di generazioni e poetiche» [...], un secondo «in cui subentra la crisi del rapporto fra uomo, linguaggio e significato, e si acuisce il sintomo della perdita della presenza» [...], situato nel trapasso tra «diciannovesimo [e] ventesimo secolo». Il terzo si situerebbe «quasi ai nostri giorni», quando tenderà a imporsi «l’uso prevalentemente parodistico e autoreferenziale del tema». Le tre fasi vengono messe in relazioni con altrettanti contesti socio-culturali, tutti d’impronta capitalistica. Vale a dire: «l’avvio della civiltà moderna (scoperte, tecnologie, commerci stati nazionali); la fase dell’industrializzazione pesante, del monopolio e dell’imperialismo capitalista; la fase del “terzo capitalismo”, l’attuale società, come è detta “postindustriale”» (R. Nisticò, *Non per chiudere, semmai per aprire*, in *La biblioteca* cit., p. 83-85).

⁹⁵ M. David, *L’immaginario della biblioteca. Scritti letterari* cit., p. 173.

⁹⁶ George Steiner, *Una città secondaria*, in *Vere presenze [Real Presences, 1989]*, trad. Claude Béguin, Milano, Garzanti, 1992 (ultima rist. 2006).

⁹⁷ Come fa, per altro, Barthes stesso in *Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975 e 1995 (*Barthes di Roland Barthes*, trad. Gianni Celati, Torino, Einaudi, 1980 e 2007).

mediatamente, la dimensione metaletteraria (o meta-metodologica); del resto, il lavoro del filologo non è forse soprattutto un incessante esercizio di colmatatura di assenza di note, aggiunta di riferimenti e quindi di «prelievi» da costellazioni libresche? La sua, non di rado, diventa una dannante modalità di lettura, ogni volta impegnata a far concorrenza alla biblioteca, approvvigionandosi su «libri vivi» che parlino o che possano servire da metatesti e ipotesi o verifiche di canoni. In questa prospettiva, non è forse peregrino il sospetto che studiosi e teorici enciclopedici (alla maniera di Curtius, Auerbach, Frye, Steiner, Bloom...) non abbiano fatto che rendere concreto il sogno inconfessabile (e megalomane) di ogni critico: quello di svestirsi del semplice ruolo di lettore e di topo da biblioteca, diventando autore a misura di biblioteca e, altrettanto spesso, romanziere mancato.

Certo, il critico può diventare un romanziere e, quando questo accade, spesso porta con sé la biblioteca del «vecchio» mestiere; ma, appunto, pur discorrendo di teoria e di critica, non gli occorre trasportare con sé il fardello delle note. Nel romanzo chi racconta può fare del personaggio un critico senza l'onere della critica, che può, quindi, esibire la propria «biblioteca», in assenza di note. Una situazione invidiabile, come quella di Robyn Penrose, definito da chi narra un «personaggio divertentissimo che non crede nel concetto stesso di personaggio» (pur occupandosi di romanzo e di semiotica):

Secondo Robyn (o, più esattamente, secondo quegli scrittori che ne hanno influenzato il pensiero su questo argomento) non esiste niente come l'«io» su cui sono fondati capitalismo e romanzo classico [...]. E, alla stessa stregua, non esiste l'autore, cioè colui che inventa un'opera di fantasia dal nulla. Ogni testo è un prodotto intertestuale, una serie di riferimenti e di citazioni di altri testi; e, per dirla con le famose parole di Jacques Derrida (famose per gente come Robyn, però): *Il n'y a pas de hors-texte*, «Non c'è niente al di fuori del testo». Non ci sono origini, ma solo produzione: noi produciamo i nostri «io» nel linguaggio. Non «siete quello che mangiate», ma «siete quello che dite», o anzi siete «oggetto di parole» è l'assioma su cui si fonda la filosofia di Robyn: ciò che lei, se le si chiedesse di dargli un nome, chiamerebbe «materialismo semiotico»⁹⁸.

⁹⁸ David Lodge, *Ottimo lavoro professore* [*Nice Work*, 1988], trad. Mary Bukwell e Rosetta Palazzi, Milano, Bompiani, 1991, p. 38. È superfluo notare che avrei potuto indicare vari altri esempi (a partire da Umberto Eco, Siti, Luperini); ma l'esemplarità che ho inteso cogliere – e che ruota intorno al personaggio di Robyn Penrose, un'affascinante e giovane donna «lettore provvisorio di letteratura inglese all'Università di Rummige», specialista di romanzo (di letteratura industriale) e di teorie di genere –, non consiste solo nella vicenda che porta Robyn a sperimentare nell'incontro con Vic Wilcox (ingegnere e più adulto) il rapporto tra economia reale e problematiche economiche da romanzo (che si risolve in una doppia conversione incrociata a favore della scienza – per Robyn – e della letteratura – per Vic), ma anche il fatto che l'eroina sia, appunto un critico letterario e che i suoi *biblio-textes* e i molti nomi – Barthes, Kristeva, Lacan, Derrida, «Poétique» e «Tel Quel»... – sarebbero tutti da «nota al testo» (ivi, p. 44).

5. *Biblioteche da romanzo*

La première fois que j'ai entendu parler de Musset, c'est dans le livre de Babelon. La phrase dans laquelle Babelon évoquait l'anecdote du pinceau, selon laquelle Charles Quint se serait baissé devant Titien pour ramasser un pinceau tombé des mains du peintre, disait simplement, «anecdote qui a revêtu la forme d'une légende symbolique depuis qu'Alfred de Musset s'en est emparé» [...] Charles Quint, alors, écrit Musset, «fit quelques pas en avant, se courba lentement et ramassa le pinceau»⁹⁹.

A Toussaint, è bastata una frase come questa per fare entrare nel suo romanzo «televisivo» l'innesto finzionale del racconto di una ricerca, svolta a colpi di reiterate spedizioni in biblioteca, tra cataloghi e schede bibliografiche. Una semplice nota mancante, una *petite phrase*, da reinserire in un'opera della vasta biblioteca di Alfred de Musset, costringerà chi dice «io» nel racconto, uno specialista di storia dell'arte, impegnato nella stesura di un saggio su Tiziano, a sottoporsi a letture e a peregrinazioni indagatrici da un testo all'altro. Al racconto della biblioteca «fanzionale», dunque, il protagonista arriva attraverso il rinvio a un dettaglio letterario, «reale», su Tiziano, letto in una novella di Musset, dove il figlio di Tiziano Vecellio narra che al grande pittore, durante una visita imprevista dell'Imperatore Carlo V, sarebbe capitato di lasciar cadere il proprio pennello mentre va incontro al sovrano. Da qui il gesto di omaggio e di rispetto dell'Imperatore («che si curva a raccogliere il pennello») nei confronti di Tiziano padre.

Nel romanzo, la frase decontestualizzata provoca una lunga sequenza di ipotesi, verifiche di documenti e fonti, tra librerie e biblioteche parigine e berlinesi (in realtà, il motivo introduce un doppio movente narrativo – lettura/biblioteca *vs* televisione – parallelo al tema dominante che gira intorno al decisione di «chiudere con quel mezzo invadente»). L'eroe del romanzo, da parte sua, continua ad aggirarsi «nei piani bassi della Biblioteca del Beaubourg», godendo della «splendida vista dall'alto sull'immensa sala di lettura dove centinaia di persone si dedica[va]no tranquillamente allo studio»¹⁰⁰, accingendosi a sollecitare aiuto agli addetti informatizzati su Musset, Proust..., e facendo l'esperienza della sua topica d'apparato e dei suoi officianti, piuttosto grigi e talvolta ignoranti, abili però al maneggio delle tastiere dei computer. «Chi è Alfred de Musset»? È la domanda che la letteratura pone sostanzialmente a se stessa e che rimbalzando dai cataloghi di pittura a quelli della storia letteraria, tra caselle e schede, accumula non pochi *clichés* sui modi di far ricerca nel tempio dei libri (fissando, di scorcio, qualche ritratto pittoresco, quello del bibliotecario, «ascetico» in

⁹⁹ Jean-Philippe Toussaint, *La télévision*, Paris, Minuit, 1997, pp. 76-77, 92. Jean Babelon è un noto studioso di Tiziano.

¹⁰⁰ Ivi, p. 77.

pull-over senza maniche; dell'aiuto-bibliotecaria: «una signora un po' in carne di una sessantina d'anni, con un golf marrone et una gonna grigia» con gli immancabili occhiali da miope legati a una catenella¹⁰¹) e sui rituali della lettura, ambiti di specialismi... L'eroe è di fatto mantenuto coerentemente dentro il ruolo dello studioso, preso dalla propria ostinazione a ricollocare la fonte della frase nella giusta sequenza tra le opere di Musset, rileggendosi la novella, finalmente rintracciata (nella Pléiade, qui in funzione di «libro-icona»), sciogliendone i punti oscuri, grazie alle note di commento e altre ipotesi e approdando, infine, dalla ricerca dei materiali libreschi alla stesura del lavoro. Nel passare dalla biblioteca al tavolo dinanzi al computer, ormai in preda dall'ansia da creazione, il ricercatore prova a girare intorno alla frase d'avvio, declamando il possibile *incipit* a voce alta (con la conseguenza di farsi zittire da un vicino risentito).

Dejà un début de phrase m'était venu en chemin en revenant du parc. Je me répétais la phrase mentalement [...] «Quand Musset, abordant dans sa nouvelle...». Non cela n'allait pas, «abordant» n'allait pas. Je levai la tête et regardai le plafond. «évoquant», peut-être? Non, «évoquant» n'allait pas non plus. «Quand» par contre me semblait assez bon. «Quand» était irréprochable, je trouvais. [...] Quand Musset, dis-je a voix basse. Oui, ce n'était pas mal. [...] Quand Musset! Quand Musset répétais-je au balcon [...]. Silence! Entendis-je soudain, silence, s'il vous plaît [...]. C'était le propriétaire de l'immeuble, un vieux monsieur qui était en train de lire dans le jardin¹⁰².

Il quadro, come pure i dettagli della ricerca, sembrano appartenere tutti al mondo referenziale, mentre il circuito vero si svolge da libro a libro (dalla letteratura alla letteratura) e coincide con l'inizio della scrittura: il giro apparso compiuto ma il *flash* del vecchio signore che legge porterebbe a pensare ad un seguito (o a un rilancio) dietro un'altra frase letta. Generare libri di libri, esistenti o meno, non è forse considerato uno dei più collaudati meccanismi narratologici – si pensi solo al manoscritto ritrovato – delle biblioteche da romanzo¹⁰³? Come nell'immagine dei libri che si inseguono nella lettura, evocata sopra da Miller, si tratta di una risorsa sicura: i «livres qui ne s'ouvrent que dans d'autres livres»¹⁰⁴ attingono a piene mani al serbatoio che è stato oppor-

¹⁰¹ Ivi, pp. 79, 81.

¹⁰² Ivi, pp. 101-102.

¹⁰³ Ricordo solo il titolo «Naturalmente, un manoscritto» di Umberto Eco (U. Eco, *Il nome della rosa* cit., pp. 11-16).

¹⁰⁴ Marc Escola et Nathalie Kremer, *Ces livres qui ne s'ouvrent que dans d'autres livres*, in *La Bibliothèque des livres fantômes* in «Acta fabula», vol. 15, nov. 2014, 9 (consultazione elettronica <http://www.fabula.org/acta/document8998.php>, consultazione marzo 2015). La formula, mutuata da Max Beerbohm, definito un «pioniere degli studi sui libri immaginari» (si tratta del saggio *Books within books*, 1914, ripubblicato da Albani in Giuseppe Fumagalli e Leo S. Olschki, *Biblioteche immaginarie e roghi di libri* cit., pp. 101-124) e da Stéphane Mahieu – autore de *La Bibliothèque invisible* – è in realtà applicata alla classe dei libri inesistenti, alla Borges (o Rabelais), per intendersi.

tunamente definito da Sophie Drouin «l'immaginario dei libri»¹⁰⁵; vale a dire, la suggestione esercitata dall'oggetto libro e del suo mondo, del tutto speculare – nel senso di realistico e auto-realistico – al libro che lo contiene.

Insieme a Philippe Hamon conviene tornare a chiederci: «Cosa accade quando il libro (la biblioteca e il suo universo) occupa (in modo parziale o totale) la scena del racconto»? Allora, alla domanda – posta, più o meno in questi termini – lo studioso rispondeva evocando sia effetti-specchio mimetici, ovvero di natura (fittiziamente) referenziale, che effetti-specchio estranianti. La differenza non è irrilevante anche se è una questione tutta interna al linguaggio e riguarda la sua capacità di riprodurre la realtà facendo finta di produrla (e viceversa); in entrambi i casi le opzioni presentano aspetti problematici che obbligano a misurarsi con gli stessi quesiti che si pone Hamon: «Mais le livre et sa bibliothèque ouvrent surtout, dans tout texte, le lieu d'une ambiguïté: qui parle, de quoi parle-t-on, à qui parle-t-on, quand le livre se met à parler comme un livre, à citer des livres, à construire des bibliothèques?»¹⁰⁶.

In ogni caso ci troviamo davanti a una partita a «doppio senso» – letterale e finzionale – che continua, da più versanti, ad interessare i teorici, sempre più impegnati a spostare i loro punti di osservazione (finora esclusivamente rivolti ai rapporti meta ed intertestuali) sulla particolare relazione tra libro e immaginario e, in modo specifico, su ciò che Bertrand Abraham, a proposito del romanzo di Hugo, ha definito «effetto della rappresentazione del libro nel libro», in un circuito che vede la letteratura prodursi quale garanzia di realtà e verosimiglianza mentre riproduce se stessa. Si veda:

Une des formes de la réflexivité textuelle est liée à la présence dans le roman du livre, du livresque en tant que tel: non plus par le truchement de citations, d'allusions et des diverses modalités d'intertextualité (au sens restreint du terme) mais par l'intervention dans la fiction de l'objet livre, de l'activité de lecture, du personnage lisant, et de la bibliothèque. Qu' elle consiste en un détail furtif donné au détour d'une description ou qu'elle prenne au contraire la forme d'un vaste développement, la manifestation de ce type de «livresque» est toujours signifiante: elle constitue un miroir du texte, qui renvoie l'écriture à l'écriture (quand par exemple un personnage – lui-même production du livresque – consulte un livre) ou oppose l'écriture au réel (le livre consulté doté d'un coeffi-

¹⁰⁵ Sophie Drouin, *Imaginaire du livresque dans 'La mort exquise' de Claude Mathieu*, in «Mémoire du livre/Studies in Book Culture», II, printemps 2011, 2, <http://id.érudit/1001762ar>. A partire da Ph. Hamon e da Bertrand Abraham (autore del saggio *Victor Hugo et les représentations du livre*, in «Revue française d'histoire du livre», automne, 2002, pp. 115-160), la studiosa sottolinea che «[...] les représentations du livre et de l'écrit créent de l'action en puissance, virtuelle ou en cours d'actualisation [...]. S'il est possible d'étudier le livre, à l'intérieur même du texte, comme un procédé de réflexion de la littérature sur elle-même, il est aussi possible de réfléchir à la place qu'il occupe en tant qu'objet dans la société, aussi bien fictive que réelle» (ivi. Testo consultato il 15 agosto 2014).

¹⁰⁶ Ph. Hamon, *La bibliothèque dans le livre* cit., p. 10.

cient élevé d'irréalité, d'imaginaire vient en quelque sorte garantir par contraste la vraisemblance à la vérité du récit dans lequel il intervient)¹⁰⁷.

Il fatto è che «personaggi che leggono» e libri «come tali» ricorrono ampiamente nella coreografia di molte trame di romanzo. I libri scorrono innumerevoli tra le pagine sotto forma di libri-icona e biblio-testi in elenchi diventati proverbiali¹⁰⁸: libri che rimangono aperti sui tavoli delle biblioteche, che vengono sfogliati, raccolti da terra, salvati, oppure strappati, gettati al rogo (e qui ognuno può immaginare i riferimenti da Dante a Stendhal a Ray Bradbury, passando attraverso Manzoni, Pirandello, Elias Canetti, Calvino, Eco...). I «lettori» sono altrettanto fitti che appare impossibile aggiungere qualche fisionomia più attuale accanto ai lettori già resi immortali (da Sant'Agostino a Petrarca, da Don Chisciotte a Emma Bovary in poi). È un personaggio-lettore, ad esempio, il giovane studioso Adam Appleby, eroe della storia, semiseria e autoparodica, narrata in un romanzo di David Lodge, che trascorre un'intera, e dannata, giornata – per certi versi inseguendo le tracce di Leopold Bloom – al British Museum, circondato da libri e ricercatori, nel vano tentativo di studiare e consultare documenti. Una giornata fallimentare che si riscatta al suo finire quando – ancora in uno scenario di libri – grazie alla fugace apparizione di un manoscritto inedito, di argomento teologico, definito «molto noioso e di nessunissimo valore letterario» (che Adam cede ad un magnate del Colorado, «a caccia di manoscritti»), il giovane troverà un impiego, finendo egli stesso per essere cooptato «nella ricerca di buoni e manoscritti per la [...] biblioteca»¹⁰⁹. Michael Berg è un altro lettore particolare, che presta la propria voce (addirittura registrandola), per soddisfare la passione di Hanna, una lettrice analfabeta, a cui lo ha legato un amore adolescenziale (««Leggimi qualcosa ragazzino». Mi si strinse affettuosa, e io presi il *Buonannulla* di Eichendorff per riprendere dove ero rimasto l'ultima volta. Il *Buonannulla* era facile da leggere ad alta

¹⁰⁷ Bertrand Abraham, *La représentation du livre dans les romans de Hugo* (compte rendu de la communication au Groupe Hugo du 21 novembre 1992), in «Groupe Hugo», Université Paris 7 équipe 19e siècle, p. 1.

¹⁰⁸ Tra gli elenchi più citati, si trovano i 27 titoli e nomi esemplari nominati da Jarry, che nel suo elenco fa comparire in chiaro autorinvio quando si arriva al titolo: *Ubu roi*. Alfred Jarry, *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico* (*Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, 1911) trad. Claudio Rugafori, Milano, Adelphi, p. 20.

¹⁰⁹ David Lodge, *È crollato il British Museum* [*The British Museum is Falling Down*, 1983], trad. Mary Buckwell e Rosetta Palazzi, Milano, Bompiani, 1992, p. 184. Nella storia, in una «giornata particolare», molto joyciana, francamente caotica e ansiogena, le vicende di libri si intrecciano con la preoccupazione personale (di aver concepito un quarto figlio) di Adam Appleby e sua moglie Barbara, una giovane coppia di studiosi, ligia ai dettami ecclesiastici, ai quali lo stesso Lodge si sente legato (da qui l'autoparodia). Nell'*Epilogo*, dove si dissolvono i timori della giornata, il «British Museum non è crollato», ed è l'ombra di Molly Bloom ad accompagnare (in modo parodico) il lungo monologo interiore in cui Barbara Appleby inserisce una sua preghiera: «Ti ringrazio mio Dio, per non avermi fatto essere incinta. Ecco, questa è breve, carina e viene dal cuore...» (ivi, p. 191).

voce, più facile dell'*Emilia Galotti* e *Intrigo e amore*. Hanna seguiva con l'ansia e l'interesse di sempre»¹¹⁰). In *Farbenheit 451*, un romanzo distopico, i libri da non leggere, tutti proibiti e distrutti dai lanciafiamme dei pompieri, si salvano metaforicamente dal rogo grazie alla resistenza di lettrici e lettori clandestini; uno in special modo, il protagonista – Guy Montag, un pompiere addetto alle distruzioni e convertito alla causa del libro – che finirà per aggiungersi alla schiera degli uomini-libro, trasformati in biblioteca vivente («Montag sii prudente [...] tu sei il libro dell'Ecclesiaste» gli dice un altro adepto, Granger, mentre gli spiega il mito della Fenice¹¹¹).

Talvolta vediamo il numero dei lettori infittirsi in modo incontrollabile, diventare voci e pareri senza volto, come nella storia che gira intorno alla libreria del «buon romanzo». Qui, ad agire nell'ombra, è un gruppo di volontari anonimi, organizzato da Francesca Aldo Valbelli e Ivan George, fondatori di uno specialissimo club dei buoni lettori dediti a selezionare i maggiori capolavori francesi e stranieri prima di farli approdare sugli scaffali della loro libreria, che reca l'insegna allettante «*Au bon roman*» (e dove, per contrasto, cominciano ad accadere fatti minacciosi per i selezionatori prescelti). «Elle venait de poser *L'Iguane* à sa place, avec l'attention qu'elle aurait eu pour rajouter une fleur à un bouquet dans un vase»¹¹²: nel romanzo, i moltissimi riferimenti precisi a testi noti, come quello di Anna Maria Ortese, servono, appunto, a materializzare la presenza del «libro come tale» (con il duplice effetto del rinvio della scrittura alla scrittura e, nel contempo, alla realtà, segnalato sopra da Abraham).

In casi simili, fra gli innumerevoli che si possono citare – a partire dalla storia esemplare dei due copisti che Flaubert costringe (parodicamente) a letture infinite, ivi compresa quasi tutta la letteratura: Walter Scott, Dumas, George Sand,

¹¹⁰ Bernard Schlink, *A voce alta. The Reader [Der Vorleser]*, 1995], trad. Rolando Zorzi, 1996, 2013, p. 50. Il tema del libro pone al centro la lettura come passione ma anche come strumento di riscatto. Questo finisce per essere per Michael Berg e Hanna, la protagonista femminile, con cui il giovane Michael ha una relazione giovanile. Diventato adulto (e giurista) scoprirà che Hanna era una ex-Kapò, che verrà condannata senza che lei riveli di non sapere leggere (non solo gli amati libri ma persino gli ordini che le venivano dati e, questo particolare, non rivelato alla giuria, avrebbe forse potuto alleggerire la pena da scontare. Morirà in carcere spiando la sua colpa, ma, nel frattempo, imparerà a leggere).

¹¹¹ Ray Bradbury, *Farbenheit 451* [1953], trad. a cura di Giorgio Monicelli, Milano, Mondadori, 1999 (prima ed. *Gli anni della Fenice*, Milano, Martello, 1956), p.165. Dopo essersi fortunatamente salvato, Montag incontra il gruppo dei libri viventi tramite Granger che si incarica di accoglierlo: «Voglio presentarti Jonathan Swift [...] e quest'altro è Charles Darwin, e questo è Schopenhauer, e questo è Einstein, e questo al mio fianco è il signor Albert Schweitzer [...]. Qui ci siamo tutti, Montag: Aristofane, Il Mahatma Gandhi, Gautama Buddha, e Confucio, Thomas Love Peacock, Thomas Jefferson, Lincoln, se permetti. Siamo anche Matteo, Marco, Luca e Giovanni» (ivi, p. 166).

¹¹² Laurence Cossé, *Au bon roman*, Paris, Gallimard, 2009, p. 195. Il romanzo, un autentico libro di libri dei grandi capolavori, nessuno escluso e citati a centinaia, è una sorta di romanzo giallo dove i partecipanti al club sono assediati da misteriose minacce da parte dei nemici, forse invidiosi dei «buoni lettori» e dei «buoni libri».

Rousseau, Balzac ma anche Racine, Molière, La Harpe, Marmontel, Boileau, Victor Hugo, Stendhal, Corneille... – ad agire è dunque l'«immaginario del libro», che genera una sorta di auto-innesto, dove il contagio «libresco», inteso non solo e non più tanto come dialogo tra i testi, si impone quale «letterale» artificio di rilancio in cui la letteratura si rifà letteratura.

Gli esempi di Borges, Calvino o Eco non erano e non sono rimasti soli e hanno alle spalle una lunga tradizione e non importa se di natura metaletteraria e, altrettanto spesso, parodica. Anzi, il più delle volte la dimensione parodica rappresenta la strategia più funzionale per innescare il procedimento creativo che permette al libro di «riversarsi» in un libro (romanzo o meta-libro che sia)¹¹³. In modo esemplare Gérard de Nerval ce ne ha indicato la via, a partire dal momento in cui comunica all'illustre corrispondente del suo giornale parigino (Monsieur Le Directeur – siglato à M. L. D – a cui indirizza le sue lettere), di essere intenzionato a fermarsi per correre dietro a un nome (quello dell'abbé de Bucquoy), che non gli pare neppure esatto, scoperto per caso, nel titolo di un libro (*Histoire de monsieur l'abbé de Bucquoy*, un personaggio più volte evaso dalle prigioni del Re Sole), visto, ma non acquistato, presso un *bouquiniste* di Francoforte. «Scusi queste digressioni, ed io La terrò al corrente del viaggio che devo intraprendere *alla ricerca* dell'abate di Bucquoy. Questo personaggio eccentrico eternamente fuggiasco non potrà sempre sfuggire ad una indagine rigorosa»¹¹⁴.

Nell'annuncio di questa prima lettera al Signor D. (direttore del giornale «Le National», destinatario delle 12 lettere scritte dal «romanziero d'appendice» e che compongono la novella intitolata *Angélique*, in cui si intreccia una doppia trama: la storia di Angélique – una delle «figlie del fuoco» – una nobile che sposa contro il parere del padre un *roturier* e lo segue in vicende fortunate e sfortunate, raccontata attraverso l'espedito del manoscritto, il *cahier jaune*, ritrovato in Biblioteca e quella della ricerca del libro sulle vicende del pronipote, l'Abate Jacques Dubucquoy o de Bucquoy, appunto, avverso a Luigi XIV) troviamo l'indicazione della scoperta del libro ambito e l'intenzione manifesta di rintracciare i documenti «per parlare di questo personaggio dal punto di vista storico e non romanzesco»¹¹⁵. Ma la brevità dell'annuncio sarà smentita dall'ampiezza digressiva del racconto, che vede l'estensore delle lettere impegnato a scrivere minutamente al suo destinatario e, soprattutto

¹¹³ Forse è utile ricordare che, quasi cento anni fa, a dar rilievo alla parodia quale «artificio creativo» nel racconto furono i giovani Formalisti russi (mi sia consentito rinviare a un mio vecchio lavoro: *Teorie sulla funzione della parodia nel romanzo*, in *Forme e funzioni della critica*, Pisa, Pacini, 1987, pp. 105-155).

¹¹⁴ Gérard de Nerval, *Angelica* in *Le figlie del fuoco* [*Angélique*, in *Les filles du feu*, 1854], introduzione, traduzione e note di Oreste Macrí, Milano, Guanda, 1979, p. 78.

¹¹⁵ *Ibidem*. Quasi due secoli dopo, Antoine Roquentin, l'eroe della *Nausée*, anch'egli impegnato a compulsare lettere e documenti nella biblioteca di Bouville, intorno alla figura di M. de Rollebon, finirà invece per convenire sulla (quasi) maggiore verità dei personaggi romanzeschi (Si veda: Jean-Paul Sartre, *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938, p. 26).

to, lo si vede occupato nella lettura di libri (legge, ad esempio, il manoscritto della storia di Angélique de Longueval, prozia di de Bucquoy, vera protagonista della novella, sposa e madre sacrificata, nonché proiezione simbolica della donna – Jenny Colon – amata dal poeta), schede, manuali bibliofili (compreso quello di Brunet, noto per i suoi *pseudobiblia*) e cataloghi di antiquari. Ricerche che lo costringono a fare spostamenti vari e visite di biblioteca in biblioteca, a Parigi presso la Nationale, la Mazarine («andai dunque a turbare il silenzio di quelle fredde e magnifiche gallerie»), L’Arsenal (e dalle parti di Compiègne, Ermenonville – la patria di Rousseau – Soissons...) – prendendosi il tempo di descrivere la storia e lo stato di questi templi del sapere.

La caccia al libro non ancora acquistato, ma descritto incessantemente attraverso innumerevoli avvisi di cataloghi (prezzo compreso) e schede, avrà fine quando, tra digressioni varie e interruzioni ad arte («Non vorrei imitare ora il procedimento dei narratori di Costantinopoli o dei novellatori del Cairo, i quali con un artificio vecchio come il mondo, interrompono una narrazione nel momento culminante, affinché l’indomani la gente ritorni nello stesso caffè. La storia dell’abate di Bucquoy esiste; finirò per trovarla»¹¹⁶), nell’ultima lettera, si narrano con tono ufficiale le vicende che hanno permesso il prezioso reperimento della storia dell’abate di Bucquoy, grazie a contatti con bibliofili¹¹⁷ e le ultime contrattazioni dell’avvenuto acquisto, dopo la sconfitta di altri competitori all’asta:

A cinquantacinque franchi, gli appassionati e lo stesso Signor Techener [...] rinunciarono al libro: una sola persona era contro di me. A sessantacinque franchi l’amatore si perse d’animo. Il martello del commissario mi aggiudicò il libro per sessanta franchi. Poi mi chiesero tre franchi e venti centesimi per le spese dell’asta. Ho saputo più tardi che era un delegato della Biblioteca nazionale che mi aveva fatto la concorrenza fino all’ultimo. Possiedo dunque il libro e mi trovo in grado di proseguire il mio lavoro.
Suo, ecc.¹¹⁸

Alla stregua dello studioso di Toussaint, anche l’estensore delle lettere a *M. le D.* fantastica di un libro sull’avventuroso «abate fuggitivo» per tre volte evaso dalle prigioni reali. Anche l’aspirante autore è in cerca di un personaggio sto-

¹¹⁶ G. de Nerval, *Angelica* in *Le figlie del fuoco* cit., p. 95 [Lettera quinta. Interruzione].

¹¹⁷ Ivi, p. 136. Visto che in questa singolare novella epistolare il destinatario è sempre muto, l’aspirante storico si pone domande a cui si risponde. Ne ricordo una ben nota ai lettori e studiosi di Musil (per la parentela con l’immagine del bibliotecario che dichiara al generale Stumm: «il segreto dei bibliotecari è di non leggere mai, dei libri a loro affidati, se non il titolo e l’indice»): «Lei mi dirà che avrei potuto farmi riferire la storia dell’abate di Bucquoy da qualcuno di quei bibliofili che ancora esistono, come il signor di Montmerqué ed altri. Le risponderò che un bibliofilo serio non racconta i suoi libri. Lui stesso non li legge per paura di affacciarli» (ivi, p. 137; e Robert Musil, *L’uomo senza qualità*, cit., p. 448).

¹¹⁸ Ivi, p. 139.

rico e non romanzesco («Potrò mettere in scena solamente i fatti, alla maniera di Froissart o di Monstrelet? Qualcuno mi dirà che è anche il procedimento di Walter Scott, di un romanziere, ed io temo di dovermi limitare ad una analisi pura e semplice dell'abate di Bucquoy... quando l'avrò trovata»¹¹⁹).

Il libro, che non vuole essere un romanzo bensì uno studio storico, di fatto è già stato «riversato in letteratura» e parzialmente scritto, anzi, letto, attraverso le vicende di Angélique (come si è ricordato, anche la sua storia, continuamente interrotta, è depositata in un libro!). Solo nell'epilogo il narratore esce (apparentemente) da quelle pagine che lo imprigionano; in realtà, per recarsi a visitare, in Piccardia, i luoghi atavici dei Longueval, «la culla dei Bucquoy» e «la dimora della bella Angelica e il *castello principale* di suo padre»¹²⁰ ormai in rovina; con ogni evidenza, ancora preoccupato di reperire a Soissons e dintorni dati per «continuare le proprie ricerche, visitando la biblioteca e gli archivi»¹²¹.

«Come ti trasformo il titolo di un libro (la storia del ribelle de Bucquoy) in una novella intorno ad un manoscritto»: questa potrebbe essere la sinossi del racconto nel racconto che si ritesse in filigrana, seguendo il corso della lettura-scrittura nel testo. Il quadro del «riversamento», interamente attinto a riferimenti canonici del libro e all'universo che lo evoca (ovvero biblioteche, bibliotecari, librai, antiquari, lettori, libri, lettura, bibliofili, bibliomaniaci) e prelevati dal «mondo reale», è in grado di portare il lettore dinanzi a una sorta di rappresentazione al secondo grado, in cui l'«effetto di realtà» da funzione letterale si rovescia in «effetto letteratura».

Le biblioteche da romanzo (e i libri di libri che ne sono materia e propaggine) contano dunque soprattutto sull'efficacia narrativa del *topos* che si offre di per sé in quanto garanzia di realtà nella finzione? Indubbiamente sì. Anche Nerval se ne mostra convinto quando, in modo indiretto, fa affidamento su quella consapevolezza per formulare il commento, di chiaro tenore metaletterario (un supposto dialogo, intitolato *Riflessioni*), che postilla il suo racconto:

E poi...

(così cominciava un racconto di Diderot, mi direte). – Dite pure! – Avete imitato appunto Diderot. – Che aveva imitato Sterne... – Il quale aveva imitato Swift. – Che aveva imitato Rabelais. – Che aveva imitato Merlin Coccaio... – Che aveva imitato Petronio... – Il quale aveva imitato Luciano. E Luciano ne aveva imitati altri... Fosse anche solo l'autore dell'*Odissea* che porta a spasso il suo eroe per dieci anni nel Mediterraneo [...]. – ma Ulisse ha finito per ritrovare Itaca. – E io ho ritrovato l'abate di Bucquoy. – Parlatene. – Non faccio altro, da un mese. I lettori devono essere già stanchi del conte di Bucquoy fautore della Lega e più tardi generalissimo delle armate d'Austria; del signor di Longueval di

¹¹⁹ Ivi, p. 84

¹²⁰ Ivi, p. 141.

¹²¹ *Ibidem*.

Bucquoy e di sua figlia Angelica, rapita da La Corbinière; del castello di questa famiglia, di cui ho calpestato le rovine... E infine dell'abate di Bucquoy in persona del quale ho riferito una breve biografia [...]. Il libro che ho comprato all'asta di Motteley varrebbe molto più di sessantanove franchi e venti centesimi, se non fosse crudelmente rifilato. La rilegatura, nuovissima, porta in lettere d'oro questo titolo attraente: *Storia del signor abate conte di Bucquoy*, ecc. [...]. Il libro ha tutti i titoli già citati che si trovano indicati dal Brunet [...]¹²².

In materia di efficacia narrativa (e narratologica), che la biblioteca stessa sia un collaudato *topos* letterario ci viene ricordato anche nella riflessione che segue:

Specchio di Mnemosyne e luogo del dialogo con il passato, l'immagine della biblioteca percorre la letteratura occidentale con la vitalità inesauribile di una costante topica. È il «gabinetto magico» degli spiriti che si risvegliano al passaggio del lettore, come voleva Emerson, ma al tempo stesso incarna una visione precisa della tradizione, sovente interpretata in termini di conflittualità e metamorfosi. A partire da Don Chisciotte diventa un luogo determinante nella vicenda di molti romanzi, autentico cronotopo che offre all'autore un pretesto per una riflessione estetica e metaletteraria¹²³.

E, come tale, l'immagine rinvia a una stabilità performativa propria dei *topoi*, dove, è noto, non conta chiedersi se quanto viene rappresentato sia vero o falso, «bensì se è felice o infelice ovvero se funzioni bene in rapporto con le convenzioni di un genere»¹²⁴. Ma riferirsi ai *topoi* e, cioè, alla funzione del «riuso» e della tradizione non significa sminuire la lunga teoria dei cambiamenti illustrati da Daniela Baroncini – a partire dallo sfolgorio della «cornice d'oro» dei libri di cui si fregia, nelle stanze dell'*Adone*, la «biblioteca universale, enciclopedia incorruttibile del sapere sottratto all'effimero» – fino agli esempi più recenti¹²⁵; significa piuttosto considerare che sia la «metamorfosi» che la «conflittualità» menzionate sopra potrebbero esser viste come altrettante gamme di possibili variazioni sul tema, depistamenti di altrettanti *loci*-satellite, che si destreggiano tra cambiamento e permanenza. Si consideri, in particolare, il *topos* che concerne l'immane personaggio del bibliotecario. Senza scomodare i grandi

¹²² G. de Nerval, *Angelica* in *Le figlie del fuoco* [*Les filles du feu*, 1854] cit., p. 142.

¹²³ Daniela Baroncini, *Biblioteca* in *I luoghi della letteratura italiana*, introduzione a cura di Mario Anselmi e Gino Ruozi, Bruno Mondadori, 2003, p. 58. A proposito di biblioteca e luogo comune, ricordo anche, R. Nisticò, *Il tema della biblioteca*, in *La biblioteca* cit., pp. 5-8.

¹²⁴ Jonathan Culler, *Teoria della letteratura. Una breve introduzione* [*Literary Theory. A Very Short Introduction*, 1997], trad. Gian Paolo Castelli, Prefazione di Francesco Muzzioli, Roma, Armando, 1999, p. 114.

¹²⁵ D. Baroncini, *Biblioteca* in *I luoghi della letteratura italiana* cit., p. 58. Anche quello della studiosa è un altro prodigioso affresco metaforologico che attraversa vari secoli e varie letterature, fino a fermarsi dinanzi alla soglia dei maggiori esempi finzionali: quelli di Edmond Rostand, Victor Hugo, Ortega Y Gasset, Musil, Canetti, Sartre, Borges, Calvino e Eco (ivi, pp. 58-71).

esempi deroganti (di Musil e Borges), o problematici (e filosofi mancati: Mattia Pascal, Antoine Roquentin...), ladri d'eccezione e bibliofili maniaci (Sylvestre Bonnard)¹²⁶, non sarebbe difficile provare che, per ogni variazione di ruolo (è il caso di Mario Crono, il bibliotecario particolarmente armato contro i sottolineatori dei libri in lettura, che risulterà essere egli stesso l'ultimo sottolineatore¹²⁷), di questi «padroni della biblioteca»¹²⁸ è possibile evocare una galleria di ritratti-tipo, molto adattabili alla topica semiseria tratteggiata da Bianciardi:

Probabilmente esiste, fra le deformazioni professionali, la faccia da bibliotecario: pochi se ne sono accorti, perché il lavoro del bibliotecario è spesso ignorato, ma a constatarlo basta vederne cento a congresso. Specialmente fra i più vecchi che indulgono volentieri ad acconciature vagamente ottocentesche, barba, baffi, pince-nez, pettinature superate; e non si parla, per carità di patria, delle donne, che paion selezionate alla maniera delle turiste scandinave [...]. Ma anche i giovani, i trentenni, hanno già la faccia da bibliotecario, o piuttosto pare che già abbiano appreso il modo di portare in giro la testa, con una espressione grave e insieme mansueta, quasi la faccia dipinta ad olio ed incorniciata, pronta per appendersi sull'architrave della sala di consultazione. Del resto questo è l'inconfessato sogno dei bibliotecari, che si manifesta, per un fenomeno di «transfert», in quello incedere delle teste: un anticipo sull'immortalità, per così dire, bibliografica¹²⁹.

Un *topos* che si trova confermato, in modo preventivo e altrettanto antifrastico, in una finta-lettera che Giuseppe Fumagalli immagina di inviare a sua moglie:

¹²⁶ A. France, *Le crime de Sylvestre Bonnard* [1881]. Il protagonista, che insegue fino in Sicilia una copia della *Légende dorée*, in realtà è un bibliofilo. A proposito del «peccato» di cupidigia (detto di *libricité*) dei bibliofili, si veda il curioso libretto fantascientifico di Charles Asselineau (*L'inferno dei bibliofili* [*L'enfer des bibliophiles*, 1860], Roma, Biblioteca del Vascello, 1993) e la *pièce* di Alberto Nota, *Il Bibliomane* [1821- 1829], a cura di Maria Cristina Misiti, Prefazione di Piero Innocenti, Novara, Interlinea, 2001.

¹²⁷ Marco Bosonetto, *Il sottolineatore solitario*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 3-24. Il bibliotecario morirà, nel tentativo di fuggire per sottrarsi allo smascheramento, mentre il narratore-detective che scopre l'identità del maniaco stupratore di pagine, in risarcimento, si assume il compito di realizzare l'opera creativa a cui aspirava Mario Crono. Grazie a questo espediente, il racconto diventerà romanzo.

¹²⁸ La definizione circa «questi uomini dotti sofferenti, espertissimi gelosi e alquanto frustrati» appartiene a Luciano Canfora, che la argomenta ipotizzando un curioso «scambio dei ruoli» tra lettori e bibliotecari (*Libri in cattività*, in *Libro e libertà*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. XIV, XVI), per indurre questi ultimi a saggiare la posizione scomoda del lettore di biblioteca, che si vede negato l'accesso al libro.

¹²⁹ Luciano Bianciardi, *Bibliotecari* [«La Gazzetta di Livorno», «Incontri provinciali», 29 giugno 1952], in *L'alibi del progresso*, Milano, ExCogita editore di Luciana Bianciardi, 2000, p. 65. Umberto Eco, nella sua «biblioteca semiseria», rincara la dose: «il bibliotecario ideale deve anzitutto zoppicare affinché sia ritardato il tempo che trascorre tra il prelevamento della scheda di richiesta, la discesa nei sotterranei e ritorno» (U. Eco, *Come organizzare una biblioteca pubblica* cit., p. 70); questa *Nota riservata* si aggiunge qui a una voce già presente in *De Bibliotheca* dove si legge: «H) Il bibliotecario deve considerare il lettore un nemico, un perdigiorno (se no sarebbe a lavorare), un ladro potenziale». (Rispettivamente, *De bibliotheca* cit., p. 15 e *Come organizzare una biblioteca pubblica* cit., p. 69).

«Mia carissima, tu hai avuto la melanconica idea di sposare un bibliotecario; e la chiamo melanconica perché i bibliotecari non hanno voce di essere le più allegre persone del mondo. Vero è che oggi è quasi scomparso il vecchio tipo di bibliotecari, tagliati all'antica, sempre sepolti tra le carte coperte di polvere, dotta sì, ma poco pulita [...] con la barba lunga ed incolta [...], e sudicenti anzi che no loro medesimi, ad esempio ad imitazione del gran babbo Magliabechi, che era tanto ghiotto dei ragni e teneva le salacche per segnacarte nei libri. Oggi i bibliotecari in generale si lavano le mani, si pettinano la barba [...] ma ciò nonostante, è inutile negarlo, non sono gente allegra. Come può far lieta compagnia ai vivi uno che sta sei ore al giorno con i morti?»¹³⁰

In questa prospettiva, posto che esista (come esiste) il *topos* finzionale del *livresque*, che, ovviamente, si compone di un ventaglio davvero ampio di modulazioni, non sarebbe sbagliato attribuirgli lo stesso *status* ambivalente del canone, che si può estendere, derogare, ma non cancellare (e, in questo, dando ragione a Harold Bloom), come non si cancellano e restano riconoscibili i tratti delle «facce da bibliotecario», simili a quelle evocate da Bianciardi (da Fumagalli, da Luciano Canfora e altri che si potrebbero citare)¹³¹. È dunque quasi scontato rilevare che il meccanismo narratologico delle biblioteche da romanzo sia portatore di elementi iterativi e *loci* (come appunto il *topos*-tema e il cronotopo) individuati quali indizi di letterarietà e verosimiglianza (e, nel contempo, di sospensione del dubbio referenziale vero/falso), al punto da sfidare il rischio di «appiattimento storico» spesso imputato al tema¹³².

In altre parole, sulla scia dell'uso (e «riuso») estremamente proficuo della soglia di attendibilità implicita nel «luogo comune», il percorso incrocia nuovamente il noto effetto di realtà. Voglio dire che, grazie alla componente topica che la sottende, la biblioteca nel romanzo acquista una autonomia da protagonista, una determinazione che sembra fare difetto alla biblioteca *tout court*, quando, viceversa, «deve parlare di se stessa», quando cioè tenta di autodefinirsi (in quanto meta-libro) e, si è visto, per «esistere» passa a saggiare tutte le metafore possibili. È evidente che, nello scambio tra finzione narrativa e biblioteca, quest'ultima tende a proporsi in quanto garanzia di verosimiglianza, guadagnando nel cambio uno *status* di autoriflessività. Tale autonomia narrativa spie-

¹³⁰ G. Fumagalli, *Delle Biblioteche immaginarie e dei roghi di libri*, in G. Fumagalli e L. Olshki, *Biblioteche immaginarie e roghi di libri* cit., pp. 35-36.

¹³¹ José Ortega y Gasset, che ha elogiato la «missione del bibliotecario», non sarebbe d'accordo con quei *topoi* fobici (ma si rivolgeva a un pubblico di bibliotecari! Si veda: José Ortega y Gasset, *La missione del bibliotecario e Miseria e splendore della traduzione* [*Misión del Bibliotecario*, 1935; *Miseria y esplendor de la traducción*], trad. Amparo Lozano Maneiro e Claudio Rocco, Milano, Sugarco, 1984, pp. 9-59).

¹³² Si veda, ad esempio, Ilaria De Seta, in *La biblioteca nel romanzo moderno/2 Archetipo, tema, cronotopo*, n. 11, dove si accenna al carattere antistorico del tema (in www.letteraturaenoi.it, 30 luglio 2014). Il contributo comporta anche un'altra interessante prima parte (*La biblioteca nel romanzo moderno/1. Manzoni, Nievo, Pirandello*), edita il 26 luglio 2014.

ga anche il fatto che sia il genere ad adattarsi al tema e non viceversa. Da questo punto di vista, il grado di verosimiglianza del personaggio dello scrittore vendicatore (M. G.), eroe della novella di Queneau (un fantasma in un racconto fantastico), non è dissimile da quello di M. Sariette, il bibliotecario protagonista della storia fantastica (*La révolte des anges*) di cui, da spettatore veridico, comincia a individuare le tracce nel suo *sancta sanctorum*:

M. Sariette s'arrêta, stupide, ne pouvant douter de ce qu'il voyait, et n'y pouvant croire. Sur le tapis bleu de la table de travail des livres s'épalaient avec négligence, les uns sur les plats, les autres le dos en l'air. Des in-quarto formaient une pile chancelante, deux lexiques grecs, se pénétrant l'un dans l'autre, composaient un seul être plus monstrueux que les couples humains du divin Platon. Un in-folio aux tranches dorées bâillait, laissant voir trois de ses feuillets indignement cornés. Sorti après quelques instants de sa profonde stupeur, le bibliothécaire s'approcha de la table et reconnut, dans cet amas confus, ses bibles hébraïques, grecques et latines, les plus précieuses, un talmud unique, des traités rabbiniques imprimés et manuscrits, des textes araméens et samaritains, des rouleaux de synagogue, enfin les plus précieux monuments d'Israël entassés, écroulés et béants¹³³.

Qui, la presenza del Signor Sariette, descritto come «vieil amant des livres», geloso della propria biblioteca, e che, nel repertoriare il disastro del misterioso disordine dei suoi libri, fa grande sfoggio della sua competenza su alte e impegnate questioni spirituali, ha un'indubbia funzione di cornice ad «effetto di realtà» in un racconto fantastico. Il bibliotecario e la stessa biblioteca teologica fondata da Alexandre d'Esparvieu sono funzionali alla realizzazione di un quadro del tutto motivato dal punto di vista narratologico sebbene tale quadro si riveli completamente antifrastico e in contrasto con lo sviluppo della storia, spinta fino al limite del *fantasy* distopico e miscredente (che porteranno Sarriette alla follia e Satana «in persona» a rifiutare il ruolo di vincitore) e dove si vedrà che gli scomposti lettori notturni hanno natura tutt'altro che umana. Come in un duetto tra comprimari, il *topos* fa da spalla al genere, ripetendo le solite battute, per cui la biblioteca di un racconto fantastico non appare meno «reale» di quella di un racconto «realistico» o addirittura autobiografico (e di denuncia):

Erano tempi nei quali, in quel posticiattolo della torbiera non si trovava in vendita né burro, né zucchero, né salumi, tranne che per le feste [...]. In compenso in quel paesucolo, con mia grande gioia, trovai un'ottima, ricchissima biblioteca. Quella biblioteca era veramente un enigma. Il livello culturale della bibliotecaria che vi lavorava non era tale da far pensare che i libri lì raccolti fossero frutto delle sue scelte. Lei era solo la guardiana di quei tesori. La biblioteca, messa insieme da una mano esperta e sicura, era composta da volumi

¹³³ A. France, *La révolte des anges* cit., pp. 22-23.

acquistati nelle rivendite di libri usati nella capitale. C'erano tutti i classici della letteratura russa e di quella mondiale [...]. Stipati negli scaffali c'erano Ibsen, Hamsun, Andreev, Blok, Rostand, Maeterlinck, tutto Dostoevskij con i *Demoni* e il *Diario di uno scrittore*. C'era persino l'edizione in quattro tomi di Deržavin, pubblicata prima della scomparsa dell'Autore [...]. Non tardai a risolvere il mistero. Per ben sei anni, l'ingegnere capo di quella torbiera era stato un confinato, un certo Karaev¹³⁴.

Certo, nel quadro descritto da Varlam Šalamov (a tratti, in puro stile di «libro cornice»), non solo i libri ma l'intera vicenda non necessiterebbe di caricarsi di elementi di verosimiglianza: le vicissitudini sono racconto di esperienze vissute; tuttavia, nel corso della lettura, è l'altra fame, quella della disperata ricerca di libri e biblioteche, che finisce per dare la misura della sofferenza alle angherie, ai cambiamenti continui di campi di prigionia (del tutto referenziali), per cui si potrebbe dire che, qui, la letteratura (letteralmente) si rifà dolorosamente vita. La rappresentazione del mondo concentrazionario (per certi versi analoga alla situazione di *Fosforo* in Primo Levi) ha dunque come contrafforte speculari la biblioteca, descritta, appunto, in termini topici, in quanto «focolare della cultura», custode di «aurei tesori» («i libri sono l'acqua con cui vengono a turno abbeverati i viandanti sfiniti dalla calura, e il bibliotecario è la brocca dell'acqua»¹³⁵), alimento del «vizio segreto» della lettura riparatrice delle offese subite e, infine, specchio esemplare dell'aspirazione ad un mondo etico condiviso:

Stefan Zweig dice che i libri sono «un mondo variegato e pericoloso». L'esattezza di questa definizione appare incontestabile. Direi però che i libri sono anche un mondo che non ci tradisce [...] il libri sono esseri vivi [...] sono quel che di meglio abbiamo nella vita, sono la nostra immortalità. [...] Mi dispiace non aver mai avuto una biblioteca mia¹³⁶.

Sul versante narratologico si può forse convenire che è la stessa soglia di «riconoscibilità permanente» a diventare strumento di attraversamento versatile, camaleontico, adatto a diversi universi e generi narrativi: l'autobiografia, il romanzo storico (a proposito della *Biblioteca scomparsa* di Luciano Canfora si è parlato

¹³⁴ V. Šalamov, *I libri della mia vita*, a cura di Anastasia Pasquinelli cit., pp. 52-53-54. Nel racconto dei «libri vivi», inseguiti, di biblioteca in biblioteca, Karaev rappresenta un eroe buono, che riusciva a spendere fondi in maniera oculata e diretta senza passare attraverso «la via crucis» dei «rifornimenti tramite il Centro librario statale e il sindacato regionale» (tutto finirà dopo la partenza del coraggioso ingegnere che lascia la bibliotecaria impotente). Per una curiosa coincidenza, nel romanzo di Bosonetto la descrizione della «pila di volumi [della] sezione russa» appare singolarmente vicina alla biblioteca di Varlam (*Il sottolineatore solitario* cit., pp. 108-109).

¹³⁵ Ivi, p. 25.

¹³⁶ Ivi, pp. 58-59-60.

persino di «giallo storico»¹³⁷), la fantascienza (*Auto da fè, Fahrenheit...*), la finzione biografica (*Ad alta voce, La sovrana lettrice, La ladra di libri*), il poliziesco...¹³⁸.

In tutte queste forme, la presenza della biblioteca mantiene fede ai suoi compiti di credibilità, «reale» prima che simbolica, spesso esibiti nel modo paradossale indicato da Hamon, vale a dire come «rinvio al medesimo», da prendersi alla lettera, a testimonianza che «l'unico modo di un testo di finzione di dire il vero consiste nel duplicarsi come finzione, citando il titolo o qualche brano di un altro testo di finzione, incorporando una biblioteca nella sua costruzione»¹³⁹.

Secondo quest'ottica, allo scenario della referenzialità verrebbe a sovrapporsi quello dell'auto-riferimento, dove l'inserito, i titoli, i libri, la citazione di personaggi topici rivelano di appartenere tutti al mondo della copia: sono artifici, gamme di varianti mimetiche e speculari, che riguardano «il vero, il reale, il medesimo, l'identità», con finalità di realismo finzionale, fittiziamente «letterali», dunque, con evidenti conseguenze decostruttive, che invitano ad osservare in modo duplice, tra adesione e sospetto, proprio quell'«effetto biblioteca» da cui siamo partiti, ritrovandolo mutato in effetto perverso:

La tautologie interne ou la copie, la reproduction du même interne ou de l'identique extérieur sont donc les seules postures réalistes justifiables [...]. Mais le Réel, le Vrai, le Même et l'Identique, sont des entités retorses, difficilement maîtrisables, et les livres cités, ou la bibliothèques traversées sont souvent, au contraire, des objets ou des lieux ambigus, générateurs d'illisibilité, de délocalisation ou de mise en polyphonie de l'énonciation, de mise en question du Vrai, du Réel, et de l'identité¹⁴⁰.

¹³⁷ L. Canfora, *La biblioteca scomparsa* cit. La nota dell'editore segnala che la critica (Cesare Cases) ha visto in questo testo i tratti di «un giallo storico, cioè di una narrazione capace di unire al rigore filologico dello storico antichista, l'andamento dell'indagine poliziesca» (ivi, pp. 7-8). L'autore (noto studioso di filologia classica nonché grecista) è, alla stregua di Manguel, uno tra i maggiori cultori delle storie di biblioteca, come attestano i molti suoi lavori dedicati al tema. Quel libro d'esordio è stato seguito da molte altre «biblio-opere»: *La Biblioteca del Patriarca. Fazio censurato nella Francia di Mazzarino*, Roma, Salerno, 1998 (che vede applicato nuovamente quello che è stato definito lo «stile Canfora», vale a dire, l'impiego versatile e brillante di competenze – filologia, storia e immaginazione – teso a svelare i punti oscuri, negletti o avventurosi, nella tradizione delle cattedrali del sapere); la selezione antologica di testi (*Libri e biblioteche* [Adamo Chiusole, Umberto Eco, Victor Hugo, Gérard de Nerval, Robert Musil, José Ortega Y Gasset], Palermo, Sellerio, 2002) e a altre raccolte di saggi: *Il copista come autore* cit. e *Libro e libertà* cit.

¹³⁸ Si vedano rispettivamente, Elias Canetti, *Auto da fè* [*Die Blendung*, 1935], trad. Bianca e Luciano Zagari, Milano, Garzanti 1967 e Milano Adelphi, 2001; Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* cit.; Bernard Schlink, *A voce alta. The Reader* [*Der Vorleser*, 1995], trad. Rolando Zorzi, 1996; Markus Zusak, *Storia di una ladra di libri* [*La bambina che salvava i libri*, *The Book Thief*, 2005], trad. Gian Maria Giughese, Milano, Frassinelli, 2007; Alan Bennet, *La sovrana lettrice* cit.; Agatha Christie, *C'è un cadavere in biblioteca* [*The Body in the Library*, 1942], trad. Alberto Tedeschi, Milano, Mondadori, 1948.

¹³⁹ Ph. Hamon, *La bibliothèque dans le livre* cit., p. 10.

¹⁴⁰ Ivi, pp. 10-11.

Come suggerisce la riflessione dello studioso francese, si potrebbe ripercorrere il cammino a ritroso coinvolgendo ancora una volta il lettore, e invece di domandarsi, come si è fatto finora: «Cosa accade al libro quando compare il *topos* della biblioteca?», provare a chiedersi: «Che cosa accade al lettore quando si trova sistematicamente costretto a confrontarsi con artifici (fittiziamente) letterali»? Seguendo la falsariga che pone Ph. Hamon ci si rende subito conto che sussistono molti motivi per rendere il «lettore inquieto». E a renderlo inquieto e smarrito, infatti, sono proprio le domande che il critico suggerisce. Queste, ad esempio: «A che pro tanti elenchi di libri, descrizioni di ritualistiche di luoghi deputati alla lettura? Chi formula i pareri sui libri citati? Chi e perché li cita? – un personaggio, il narratore o l'autore?»¹⁴¹.

A tali quesiti di natura metatestuale se ne aggiungono altri che coinvolgono i fenomeni *a contrario*, che vanno nel senso «di una deflazione dell'effetto di realtà», perchè inseriscono «nel testo sia la distanza della parodia, sia il gesto ostensivo dell'autoreferenzialità: Madame Bovary, che rimpiange di non aver sposato uno scrittore celebre, sogna di vedere il suo nome esposto dinanzi alla vetrina delle librerie»¹⁴². Ma l'universo della copia, che rende il «lettore inquieto» (a causa dell'eccesso di riflessività o, all'opposto, di distanziamento), è lo stesso della metafora della biblioteca-labirinto che ci riconduce davanti allo specchio deformante (come quello che spaventa Adso e fa sorridere Guglielmo da Baskerville¹⁴³) dove le immagini si reduplicano. È il mondo inquietante della copia e della distanza parodica, l'atrio pieno «di volumi e volumi» in cui, nel rogo, risuona il folle riso di Peter Kien¹⁴⁴.

¹⁴¹ Ricordo il giudizio sul «manoscritto di nullissimo valore» di Adam Appleby, le valutazioni poco convinte e critiche sui contemporanei di Bouvard e Pécuchet, oppure l'allusione di lettura più facile di Michael Berg sul libro di Eichendorff... Nell'ultimo romanzo di Tommaso Pincio (*Panorama*, Milano, NNE, 2015) Ottavio Tondi, l'eroe di una storia *social* esercita il mestiere di «lettore-valutatore di libri di professione».

¹⁴² Ph. Hamon, *La bibliothèque dans le livre* cit., p. 11.

¹⁴³ U. Eco, *Il nome della rosa* cit., p. 176. Adso e il suo maestro, Guglielmo da Baskerville, si trovano nel labirinto della biblioteca dove «ci si perde» e dove Adso, non a caso, si scontra con la propria immagine riflessa che non riconosce.

¹⁴⁴ È questa l'immagine del rogo che segna l'epilogo della storia in cui il protagonista, Peter Kien, uno studioso – noto sinologo, affetto da bibliofilia maniacale e da malessere esistenziale, che lo espone a solitudine e raggiri – distrugge se stesso e i suoi amati libri. Uno scenario questo, che dà ragione a R. Nisticò quando osserva che, «ai nostri giorni [...] una cosa è certa: a scrittori e lettori non interessa una biblioteca normale, che funzioni regolarmente per i fini a cui è proposta» (R. Nisticò, *Il tema della biblioteca in letteratura*, in *La biblioteca* cit., p. 6).



Stockholm Public Library (Erik Gunnar Asplund, 1928. Foto di Anna Dolfi).

«IL TEATRO DELLE IDEE»: LA BIBLIOTECA

Attilio Mauro Caproni

La perturbante contiguità del libro rispetto al processo della biblioteca risiede nella conservazione riflessa del suo significato che, rispetto a questa espressione, si configura come un concetto che rinviene il suo fondamento nel potere trainante che un istituto librario (anche nella sua fantastica dimensione) ha rispetto ai prodotti della scrittura. Invero se un libro è un oggetto della conoscenza, parimenti la biblioteca conserva il potere di trasmettere ai lettori quel medesimo sapere, così da poter (quasi metaforicamente) ricordare che la medesima assume la funzione dell'*ombra* poiché riverbera, attraverso i cataloghi, nella sua effigie riflessa, tutte le opere che, al suo interno, si trovano descritte. In un mio precedente saggio (e mi scuso per l'autocitazione) ricordavo che, già nel XVII secolo, Boileau, in una sua celebre frase a proposito della funzione e dell'importanza dell'*ombra*, per un quadro, così scriveva: «C'est un *ombre* au tableau qui lui donne du lustre» (*Satire*, IX). Con queste parole l'autore de l'*Art poétique* apriva lo spazio dell'opera d'arte al principio dell'incompiutezza. Infatti la stessa sembrava voler attribuire un valore di splendore (o, se vogliamo, d'illuminazione rifratta) a una espressione dell'intelligenza (il libro, in questo caso), nel suo rapporto allegorico codificato dalla tradizione tra *luce* e *tenebre*, proiettando, appunto, nella categoria dell'*ombra* quanto di più radicalmente vi si oppone per lo splendore di un testo (e per l'anomorfia di un soggetto assente). Quest'anomalo principio mi sembra estendibile al concetto di biblioteca (la *bibliotheca*, appunto) quando questa viene considerata come quell'entità che, acquisendo e conservando le carte scritte, diviene, per quei testi, il modello che consente di proiettare, appunto come se fosse una *luce* (oppure un'*ombra*), il contenuto dei medesimi nell'immaginazione dei singoli lettori. Infatti è l'istituto librario a trasmettere, per i suoi menzionati lettori, in una forma anche postuma, l'impronta contenutiva del libro, senza la quale l'opera non avrebbe lustro, e non assumerebbe un metaforico fulgore. Il libro, così come la biblioteca (*bibliotheca*), in ogni istante, diventa la figura/*ombra* di un guardante un testo con il proposito di istituzionalizzare l'atto della conoscenza (e della sua ricezione) nel processo della lettura il cui posto, senza la menzionata biblioteca è, o rimane, vacante. La biblioteca, direbbe Jean Starobinski, si potrebbe palesare come *l'inchiostro della malinconia*, oppure *l'invenzione della libertà* per chi vuole legge-

re le varie parti di un'opera. Allora la prima immagine che si crea di un prodotto dello scrivere è voluta dal suo stesso creatore, cioè da colui che ha pensato (e poi scritto) un testo. Inoltre un libro, quando trova una sua collocazione nella sequenza ordinatoria di un catalogo, e in un sistema di carattere bibliografico, il ricordato libro tende a realizzare quel concetto inusuale della più volte richiamata *ombra*, perché di un testo si offre solo la sua indicale immagine identitativa. Un simile principio, del resto, pur nella sua anomalia (o novità) astratta (meglio sarebbe dire teoretica), trova il suo primo fondamento nell'atto della scrittura rispetto al vuoto lasciato dalla pagina bianca di un'opera, così come ha, in parallelo, un riscontro importante l'atto della pittura in cui la raffigurazione di un quadro recupera la sua vera caratterizzazione già nel disegno, poi nel colore, ma soprattutto dall'efficacia offerta dall'immagine, vale a dire dal carattere che esso assume in alcune parti della sua rappresentazione. Così, se si legge questo simile pensiero anche per un testo, risulta evidente che chiunque si accinge a tracciare delle parole attraverso i segni convenzionali di un alfabeto, non fa altro che dare una evidenziazione del pensiero (cioè stabilire una traccia per l'idea), oppure un senso alliterativo ad un insieme di concetti che servono per codificare, materialmente, nella scrittura, il pensiero (e l'intelligenza), tanto che il segno dello scrivere, di fatto, diventa come l'*ombra delle parole* che, per contrasto, o per differenza, propone la *brillantezza* dell'immaginario. Naturalmente questo percorso lo incontra la ricordata pittura, oppure la scultura, quando simili arti vogliono procedere ad assegnare un senso alle loro idee, nella conseguente percezione dello spazio, rispettivamente occupato dalle tele, oppure dai blocchi di marmo. Questi blocchi di marmo, queste tele, le pagine bianche, non sono altro che entità di vuota materia, in cui il pittore, lo scultore, lo scrittore intendono tutti incorporare le loro proprie idee nella materializzazione del pensiero (per la pagina scritta, oppure nella pittura o nella scultura), e tendono, ancora, nella loro diversione futura, a proporre l'immagine (che deriva dall'immaginazione) e, dunque, l'effigie, quasi astratta (ma mi ripeto), dell'oggetto significativo della loro intelligenza. Inoltre l'idea di un artista, o quella dello scrittore, quando viene incisa sul marmo, oppure dipinta in un quadro, oppure scritta in un testo, è l'unica ragione d'essere della loro esistenza per cercare di contribuire a costruire l'infinito fenomeno della conoscenza, poiché è proprio nell'ambito della *intellettuale materialità* che essi trovano, per l'idea, un significato, in modo che le immagini, come i pensieri, si sovrappongono l'uno con l'altro, offrendo sagome leggibili che, nel proseguo del tempo, si proiettano come veli, cioè come figure fantastiche volte ad avvalorare la seduzione del sapere. Al centro di questo mio ragionamento vi è, in pratica, la necessità per l'uomo di conservare le proprie idee nell'ambito degli oggetti materiali. Infatti è tramite questi oggetti che è possibile attuare la messinscena del *segno*, e una simile possibilità, per il libro, è assicurata dalla Bibliografia intesa questa come disciplina scientifica perché, come scrive Plinio, il leggendario Apelle non avrebbe mai fatto passare una sola giornata senza tracciare almeno un *segno* (*nulla dies sine linea*) (*Naturalis historia*, XXXV, 84). Così è proprio il *segno* racchiuso in un testo,

e conservato nella biblioteca, che l'idea di un autore riesce ad offrire, in un tempo futuro, la rappresentazione degli emblemi dell'intelligenza, poiché questi emblemi hanno, di fatto, un significato che sfida, per la sua durata, il tempo rispetto all'idea di chi scrive un libro, e questo senso di valore si isola, oppure si amplifica, proprio in virtù dei sistemi librari/bibliotecari, e di quelli bibliografici (magari nel motivo dell'allegoria dei pensieri, esacerbandone anche il carattere di un *segno* fluttuante dell'atto intellettuale creativo).

Questo investimento simbolico offerto dal libro, sia per la lettura e sia per la biblioteca (meglio sarebbe dire, ma mi ripeto, *bibliotheca*), risiede nei caratteri fondanti della Bibliografia la quale, nel cercare d'illustrare (e tramandare) il pensiero presente nei vari testi, permette, a questo insieme librario, di allestire un bagaglio volto a dettare, per una simile realtà, un sistema che consente di collocare i testi sulla soglia della conoscenza.

* * *

La parola (il concetto) biblioteca (*bibliotheca*) può avere diverse accezioni. Lapalissianamente in essa risiedono sia i libri realmente scritti, sia quelli che il lettore vorrebbe lì trovare ma che, per la storia di quell'istituto, in quella sede, appunto, non ci sono. La biblioteca, di fatto, potrebbe avere una doppia valenza basata sui testi posseduti, e su quelli desiderati. Il suo primo significato lo si riscontra nel concetto di *realtà* perché un istituto librario è una *raccolta concreta* di testi che si trovano collocati all'interno di una struttura fisica. Il secondo significato ritrova le sue radici nel significato che proviene dalla Bibliografia. In un simile ambito il ricordato istituto librario può diventare una *raccolta ideale* di opere che ciascuno di noi vorrebbe raggiungere per placare, magari solo in una minima parte, l'ansia di raggiungere un tassello dell'infinito fenomeno della conoscenza registrata. La biblioteca non è, in primo luogo, solo un corpo bibliografico: essa propone una serie di conclusioni, di sistemi o di movimenti dottrinari. Una siffatta entità, infatti (per le raccolte bibliografiche e quelle documentarie), consiste nel porre problemi conoscitivi in dettaglio, nella chiarificazione di significati, nella produzione e nella critica di argomentazioni, nell'elaborazione delle idee e dei punti di vista. Inoltre, la stessa, per il processo della scrittura, vive negli angoli, nelle sfumature, negli stili dei singoli scrittori. In tutto ciò si potrebbe cominciare a dire che nell'ideogramma del concetto di biblioteca si costruisce una grammatica del sapere che crea la grandezza, la ricchezza e la sostanza intellettuale di una simile identità. Allora una delle questioni che si pongono al linguaggio di una *bibliotheca* corre il rischio di accontentarsi nell'accumulo di testi che tendono a proporre una continuità di conoscenza. Ma questo eccesso di continuità, probabilmente, potrebbe disturbare il lettore e, di sicuro, disturba, nel richiamato lettore, le abitudini della comprensione regolare. Invero, aprendo lo spazio dei nostri libri a ciò che si definisce come la *continuità assoluta del sapere*, e invitando colui che scrive ad affidarsi al *caratte-*

re inesauribile della scrittura, la biblioteca, nella sua tradizione possente, potrebbe influenzare (e forse sconvolgere) il modo di leggere proprio perché lo spirito, nel suo procedere misurato e metodico, è (forse sarebbe) incapace di far fronte all'intrusione immediata della totalità del *reale* (*reale* che diviene precisamente l'impossibile continuità tra ciò che sembra *reale*, e ciò che è, invece, *immaginario*). Come sempre accade l'ambizione che la Bibliografia instilla nei possibili lettori/ricercatori ci aiuta a comprendere quel che risulta coinvolto in questo percorso. La scrittura dei singoli libri, come è noto, mira a garantire la comunicazione di quello che è. Anzi non si limita a garantirla, ma, nella razionalità sostanziale del sapere, costituisce la continuità del pensiero che la medesima diviene. Allora la modalità della conoscenza che un istituto librario propone, sembra invadere la struttura complessa dei sensi cognitivi degli ipotetici lettori, cosicché le impalcature degli strumenti che il medesimo possiede costringe i suoi utenti-lettori a lacerare le tenebre dell'ignoranza, e raggiungere, in un simile modo, il *fine delle cose* che gli scrittori, in quei libri, desiderano tramandare. Infatti quando si considera una collezione libraria come un'entità che può essere, anche bibliograficamente, non omogenea (cioè può possedere una struttura non discontinua), con un simile pensiero non si desidera affermare che la stessa esplicita una natura irriducibile all'unità, e al lavoro dialettico di conservare la memoria scritta: questo è un valore che, chiaramente, sembra fuori discussione. Con il ragionamento qui testé espresso è possibile anche ricordare che tramite una biblioteca (meglio grazie al sapere di cui questo istituto è portatore attraverso l'esigenza della parola già precedentemente registrata), una collezione di libri potrebbe determinare, tra i testi e i lettori, un rapporto completamente diverso. Un simile ricordato rapporto è tale da mettere in causa il suo essere, inteso questo come continuità, unità o aggregazione del processo sapienziale, e già pronto a costruire un sistema che non rientri, unicamente, nella problematica di raggiungere, paradossalmente, quella conoscenza che la stessa si prefigge (ma che consente, praticamente, ai lettori di arrivare ad una dialettica identitiva nel contesto di una particolare società).

* * *

Ancora una collezione bibliografica contribuisce a fissare, per ciascuno di noi, una fisionomia particolare perché, attraverso una simile figura, un lettore si propone di determinare il suo modo di vedere, e d'incontrare un aspetto del tempo nel quale esso vive. Allora sembra che sia lì che ogni singola unità della scrittura ha la facoltà di costituire una categoria *reale* (o, paradossalmente, *immaginarica*) perché quei testi appartengono via via a un tempo che non è più suo, dal momento che le varie opere si trasformano in strumenti necessari per assegnare una dignità alle persone, e per sconfiggere i relitti che si sono accumulati nel tempo passato. Forse nessuna immagine concreta come quella descritta da una *libreria pubblica* (o anche di una persona) ha tracciato questo itinerario attra-

verso le cose, o le forme del mondo che il trascorrere della storia individuale, o di quella collettiva – cioè il progresso contenuto e formato dai libri –, non riesce a fare andare in pezzi. La biblioteca (*bibliotheca*) cerca di disegnare una *trama della realtà* per il singolo lettore, e questo percorso è dettato da un insieme di opere che conducono da un'epoca (da una vita) ad un'altra. Infatti i libri che un determinato interprete conserva (e che danno spazio anche a una raccolta privata), quei libri formano dei fenomeni utili nei quali i lettori agguantano, in istantanei momenti, alcune porzioni dell'apprendere, le quali riescono, a volte, a fermare l'effimero, magari nell'eternità delle immagini presenti nelle diverse e particolari pagine. (*Queste pagine possono essere vive; oppure necessarie*). Ma la natura contenuta in ciascun testo sprigiona la seduzione del sensibile e del tempo: sia quello presente, ma anche quello del tempo passato. Un istituto librario, inoltre, nella sua utopia di riscatto per i singoli lettori non è (completamente) avverso a ogni singola *nostalgia del passato*, perché quei due tempi della vita, sovente, non sono, per i richiamati lettori, estranei alla loro identità.

Se veramente le cose stessero in questo modo, che cosa potrebbe d'un tratto accadere alla biblioteca (oppure ai lettori) in un ambiente dominato da un insieme bibliografico? I libri, come è noto, semplicemente non hanno mai smesso di seguire (e inseguire) le idee. I libri descrivono, indecifrabili come sempre, i loro arabeschi che raffigurano i pensieri. Per i libri qualche cosa d'altro c'è che impone un ordine. E quest'ordine di *baconiana memoria* è dato da una biblioteca che insegue il gioco (e la sostanza) delle forme date da specifici testi. Per una siffatta realtà ogni entità del pensiero scritto che essa propone si tratteggia come un oggetto che raccoglie e si frammenta ancora come *una cosa* che si posa sugli scaffali, e ne accompagna il modo che la stessa descrive quando un testo si palesa in un'astrattezza immaginativa che deriva dal procedimento della lettura. Così è proprio in una simile *trama* che una collezione libraria propone, metaforicamente, uno sguardo che accende un guizzo di luce all'evoluzione del sapere, cosicché le singole unità librarie (in essa conservate) diventano un'inesauribile sequenza di segni che appaiono utili per allargare le intelaiature dei singoli lettori.

Qualsiasi riflessione sui caratteri fondamentali che connotano l'immagine della biblioteca (*bibliotheca*) deve cominciare nel tentativo di proporre alcuni parametri secondo i quali la cultura espressa dalla codificazione della scrittura – prima di trasmettersi in una qualsiasi forma – gli scrittori, e di conseguenza, i lettori hanno la necessità di trasferire, in immagini indicali (vale a dire anche catalografiche), il linguaggio che un qualsiasi testo propone e conserva. Ora, avviandomi a concludere questo mio ragionamento che vede nella biblioteca il luogo per concentrare e realizzare il *teatro delle idee* che i lettori, e gli scrittori, cercano di decifrare, non posso fare a meno di ricordare che le collezioni bibliografiche, di qualunque natura formate, sono degli insiemi, spesso, quasi *sfuggenti*, e creano un *tessuto critico* del tutto (o quasi) inesplorato. Infatti, per essi, si passa dalla tradizionale *fisica biblioteca*, con la presenza dei suoi volumi, a *quella delle letture*; dall'immagine di un istituto bibliografico che determina il percorso let-

terario e creativo di un artista (scrittore), tramite i suoi manoscritti e i suoi autografi (nella continua ricostruzione della propria opera, e nelle riscrittura – a volte – che pulisce – e che satura – un prodotto dell'ingegno), per giungere, infine, a quella figura della *biblioteca cosiddetta rarefatta*, direi *atmosferica*, composta di ricordi e di figure ideali, oppure, anche, paesaggistiche.

Marcel Proust, per allargare il mio attuale discorso, nel *Contre Sainte-Beuve* scriveva:

[...] il biografo [ma io dico, con molta cautela, anche il bibliotecario] deve scoprire, al di sotto delle maschere di ogni giorno dell'artista, la vita oggettiva, il segreto con il quale egli estrae la sua opera, mostrare come, in persone apparentemente sterili, egli ritrova il profondo e universale significato dei temi del libro e rivela il dramma del contrasto e l'interazione tra l'esistenza giornaliera e questa incommensurabile più profonda vita come creatore [...]¹.

Così sulla base di questa proustiana annotazione che s'incentra sulla figura del biografo, si può, forse, dire che davvero esiste un rapporto profondo tra chi scrive un testo e chi quel testo, grazie anche alla biblioteca, può leggere, perché un istituto librario diventa un luogo quasi magico (e, direi, quasi profetico) di produzione del discorso scientifico e di condensazione del medesimo, anche se una simile struttura bibliografica conserva, come esito finale, quel pensiero di stampo cioraniano², che determina l'aleatorietà dell'informazione, e la volatizzazione dei mondi che essa raduna e conserva (al di là di precise coordinate spaziali o temporali). Ed è, ancora, con questa *indeterminatezza della conoscenza* che una realtà bibliografica non permette, sovente, di definire i caratteri e la specificità di una raccolta che abbia un proprio criterio di autorialità rispetto a quel concetto di biblioteca la quale, spesso, diventa il luogo di un qualsiasi percorso creativo. Del resto questo istituto crea, facendo ricorso ad un concetto particolare, quelle sincronie, e tutte le distonie nel fenomeno del sapere le quali, se potessero essere (impossibilmente) tradotte in ambito musicale, proporrebbero all'ascoltatore, di provare tante sensazioni e molte emozioni che si potrebbero avvertire, per esempio, quando si andrebbe ad ascoltare un *Quartetto* di Beethoven, oppure la *Gymnopédies* di Erik Satie dove, in questi brani sonori, sembrerebbe presente il continuo uso del *frammento* (*frammento* qui inteso, mi sembra ovvio, musicale). Ma i testi raccolti in una collezione bibliografica sono essi stessi dei *frammenti della conoscenza* e consentono ai vari libri un agire e un persistere *dopo*, anche quando saranno venute meno le menti e il corpo di chi li ha prodotti. La biblioteca, allora, oltre a una funzione conservativa e organizzativa, permette, come è già stato detto, l'atto del leggere, vale a dire un guardare

¹ Marcel Proust, *Contro Sainte-Beuve*, trad. it. di Paolo Serini e Mariolina Bongiovanni Bertini [...], Torino, Einaudi, 1991, p. 76.

² Cfr. Emil Cioran, *Quaderni 1957-1972*, Milano, Adelphi, 2001.

da *subito*, e da *dopo*, le singole unità testuali, cioè diventa un modo di riappropriarsi di tracce fisiche di realtà consumate, con il fine di tramandare quella *cultura dei frammenti* di cui parla (spesso) anche Maurice Blanchot.

* * *

Il celebre mito del *Fedro* di Platone sull'invenzione della scrittura (che non a caso è stato al centro dell'ammirata riflessione di Jacques Derrida), per concludere davvero questa mia riflessione, permette di comprendere tutta la contraddizione di questo essere *perpetuo* e *postumo* della scrittura condensata nei testi (e, poi, conservati nelle biblioteche), cosicché questi testi, che fissano la vita e il sapere di colui che ha scritto, formano una trasmissione autentica della memoria e della sapienza, e bloccano la *parola vivente* nell'immota ripetizione dei caratteri intellettivi, e nei luoghi dove questi libri si custodiscono.

Cosicché si può davvero scoprire che i libri da una parte, e la biblioteca da un'altra parte, sono il riferimento di una verità trasmessa, e creano l'orizzonte *perpetuo* e *postumo* della scrittura in cui queste entità vivono in un tempo direi astratto e, perciò, quasi non decifrabile.

In un simile modo, allora, è solo dentro a una *bibliotheca*, che gli scrittori e i lettori disegnano e costruiscono il loro intimo *teatro inesauribile delle loro idee*.

Udine-Venezia, febbraio-aprile 2015

Hans Tuzzi

Il mondo visto dai libri

Con l'autore interviene
Gianni Venturi

Lunedì 26 gennaio 2015
ore 17.00

a&b
archibiblio
ferrara

Biblioteca Ariostea di Ferrara
Via delle Scienze, 17

www.skira.net



OMBRE DI CARTA E CELLULOIDE

Hans Tuzzi

Era questa una costruzione ottagonale che a distanza appariva come un tetragono (figura perfettissima che esprime la saldezza e l'imprendibilità della Città di Dio), i cui lati meridionali si ergevano sul pianoro dell'abbazia, mentre quelli settentrionali sembravano crescere dalle falde stesse del monte, su cui s'innervavano a strapiombo.

Così il lettore viene posto dinanzi al «gioioso opificio di sapienza» che è forse a tutt'oggi, con buona pace di Rabelais, la più nota fra le molte biblioteche immaginarie. Che poi quell'edificio non sia, letteralmente, «come le altre» biblioteche, e non certo perché «ha più libri di ogni altra biblioteca cristiana», questo fa parte delle leggi del *bibliomystery*, un genere che *Il nome della rosa* ha portato ai massimi fasti letterari e culturali.

Perché, va detto, la biblioteca, privata o, meglio ancora, pubblica, è contro ogni aspettativa un luogo privilegiato della letteratura e del cinema. Infatti, quando non è luogo di comico contrasto fra una caricatura dell'erudizione e la vita quotidiana (o occasione per vaniloqui di sconcertante banalità, come in *Centochiodi* di Olmi), la Casa dei Libri è un ambiente frequentato nella narrativa d'azione, del mistero, e persino del terrore. Il corrispettivo di quel che il giallista Giulio Leoni ha assai ben definito «un residuo infantile, il gusto per le favole, per i cassetti chiusi e le soffitte in cui è proibito salire». Una visione nella quale gioca inoltre, una memoria residua delle proprietà magiche insite in ogni forma di scrittura, dai geroglifici alle rune.

E già questo particolare ci invita a meditare quanto strani nel senso di estranei e potenzialmente minacciosi appaiano, al grande pubblico, i luoghi del sapere, quel sapere che accompagnando la storia della civiltà umana ha nel libro la propria massima sintesi.

Polvere, ombra, silenzio: queste le moire alle quali si votano le Case dei Libri. In esse si annida il mistero, anzi, no: il *mystery*.

«Che cosa sono i *bibliomysteries*? Sono storie del mistero che hanno il loro terreno, sedimento, intreccio, trama, o personaggi principali nel mondo dei libri, degli scrittori, degli archivi e delle biblioteche»: così ebbe a definirli, sul finire

degli anni Novanta, la bibliotecaria universitaria americana Marsha McCurley, che riprese il termine da un articolo di John Ballinger, *Collecting Bibliomysteries*, apparso nel 1982 su «American Book Collector».

Non è privo di un senso, però, il fatto che nel brillante saggio *Books, Libraries, and Murder*, edito nel 1993, Murray S. Martin riveli come il suo interesse per il tema venne rafforzato dal delitto commesso anni prima, nel Giorno del Ringraziamento, alla Pattee Library della Pennsylvania State University, quando egli ne era bibliotecario. Ma, egli aggiunge, «a differenza di quanto avviene nei libri, il caso non fu mai risolto». Nelle biblioteche di carta o celluloida si muore assai più di quanto avvenga in quelle reali, e il colpevole è sempre punito.

E qui ogni lettore può sbizzarrirsi, perché ogni grande nome del genere narrativo giallo o noir si è divertito almeno una volta, se non proprio con il cadavere in biblioteca (*The Body in the Library*, l'omonimo giallo di Agatha Christie, è del 1942, ed è una biblioteca *The Locked Room* di John Dickson Carr dove il bibliofilo Francis Seton viene trovato morto in quel medesimo volger di anni), quantomeno con la biblioteca (o la libreria, meglio se antiquaria) come fondale di una scena del romanzo: accade persino a Philip Marlowe in un non-luogo come Los Angeles. Tanto da stimolare sin dal 1929 P. G. Wodehouse all'ironica (e rivelatrice, per il bibliografo) nota a margine: il lettore ormai «è abituato a trovare un cadavere nelle biblioteche». Siamo in presenza – ammetterà la stessa Christie – di un cliché.

Poiché però un genere dà luogo a sottogeneri, ecco che dal mistero incentrato su un libro è derivato il romanzo giallo nel quale la biblioteca rivendica un ruolo suo proprio, a livello narrativo e, nei casi migliori, anche lessicale. Si diffonde così il termine *library mysteries*, per designare romanzi gialli o d'azione incentrati su una biblioteca: pare che lo usi per prima, nel 1992, Nancy E. Gwinn in un articolo. Una *location* che può diventare puro *horror*, come accade con Stephen King. Del resto, già in *He Who Whispers* (1946) Dickson Carr parla di un «mondo mummificato fatto di libri che non sarebbe stato giusto chiamare biblioteca». Prendiamone nota: nell'antico Egitto il profondo sonno delle mummie veniva protetto, ora con formule magiche, ora con trabocchetti mortali. Deve essere così per i defunti come per ogni oggetto fornito di aura sapienziale.

Poiché, come sempre accade, il nome arriva dopo la cosa, l'oggetto libro e la biblioteca come luogo del romanzo poliziesco esistono da tempo, e, come rivela Woodhouse, trame di questo genere si ritrovano già negli anni Venti del Novecento. Del resto, non è in uno studio, tra pareti foderate di libri, che il bibliofilo Dupin svela il mistero della lettera rubata? Un *literary mystery* scritto da Poe nel 1842. Per alcuni, il precursore del genere.

L'autorevole *Oxford Companion to Crime and Mystery Writing* dedica una voce al *library milieu*, così come, sempre tra i *bibliomysteries*, al *publishing milieu*: e qui la mente corre subito a due gialli di Rex Stout, *Murder by the Book*, del 1951 e *Plot It Yourself*, del 1959.

Ma quale processo mentale spinge a vedere nel sapere contenuto in un libro, o fra i numerosi libri di una biblioteca, un potenziale di mistero, e pertanto di pericolo – un pericolo spesso mortale?

Anche nel cinema, pur tralasciando le pellicole derivate da romanzi, il libro è un oggetto di arcana magia, e la biblioteca una porta sull'Altro. Si pensi al giovane robusto Indiana Jones, che piccona il pavimento della Marciana in sincrono con l'apporre timbri dell'anziano fragile bibliotecario. O ai tanti colloqui sui quali aleggia una impalpabile e imprecisata inquietudine che si svolgono in biblioteca: così nel film *Caccia all'uomo* (*The Statement*, tratto dall'omonimo romanzo di Brian Moore) la giovane donna magistrato chiede informazioni sul collaborazionista di Vichy al gesuita già compagno di studi universitari sullo sfondo delle migliaia di antichi volumi rilegati in pelle di una *bibliotheca theologica*.

Il flusso di fascinazione è tuttavia reversibile: il 26 gennaio 2015 il sito online del «Corriere della Sera» pubblica una classifica, corredata di fotografie, di «25 biblioteche pubbliche da far girare la testa. Antiche o moderne, monastiche o futuristiche, custodiscono veri tesori». Non soltanto nessuna delle venticinque prescelte (venticinque, come i lettori che si attribuiva Manzoni) è italiana – tanto per non smentire il nostro provincialismo – ma la prima della serie è la New York Public Library, cioè né la più cospicua per patrimonio librario né la più significativa architettonicamente: è la prima in quanto, si deve presumere dalla didascalia, «una delle più celebri perché immortalata in decine di film» (*wikipedia dixit*). Ed è significativo che un lettore del quotidiano, rimarcando l'assenza di biblioteche italiane, non pensi alla Laurenziana, alla Marciana o alla Malatestiana o all'Ambrosiana, per dire le prime che mi s'affacciano alla mente, ma citi la pur notevolissima Universitaria di Bologna «dove fu girato lo splendido lavoro di Olmi: *I cento chiodi*».

Insomma, un legame forte, quello fra letteratura, cinema e biblioteche. Dove, quantomeno per i generi presi in esame, trionfa uno stereotipo dalle molte sfaccettature. Non tutte positive.

Se, infatti, la formazione attraverso i libri e la conquista delle parole per dire il mondo, avviene in letteratura e nel cinema per vie e in luoghi estranei a quelli ufficialmente deputati, ne consegue uno scarto di giudizio nei confronti di quei luoghi stessi: scuola o, appunto, biblioteche. *Storia di una ladra di libri* – *The Book Thief* – costituisce in tal senso una vicenda esemplare per componenti e struttura; e si noti che il titolo del romanzo in Italia venne inizialmente tradotto *La bambina che salvava i libri*: un eccesso di buone intenzioni morali fa sì, al di là delle ragioni sottese alla scelta di mercato editoriale, che la sottrazione pubblica diventi, per l'oggetto – i libri – come per il soggetto – la bambina –, salvazione individuale.

Una salvazione che si può compiere, questo è il punto, solo per vie e in luoghi a ciò non deputati.

Nei *librarian mysteries* la biblioteca è deputata alla conservazione, alla preservazione, al segreto: la biblioteca cela, non rivela. È sapienziale, non divulgativa.

Edificio «gotico» per eccellenza, essa appare uno spazio molto lontano, nei suoi differenti avatar, dalla biblioteca di Miragno, così quotidiana, così modesta, così dimessa, così prevedibile. Il Sapere, protetto dalla Biblioteca come la mummia del Faraone dalla Piramide, è una faccenda potenzialmente pericolosa. Pertanto, non aprite quella porta. E, se proprio lo fate, sappiate che vi attende non già un viaggio di formazione nel sapere umano, un fervido crescere intellettuale, di libro in libro, di conoscenza in conoscenza, di curiosità in curiosità, di suggestione in suggestione, dove la lettura non è chiudersi, bensì aprirsi al mondo. No, quel che vi attende è, ogni volta, assai più banalmente, un viaggio nei prevedibili misteri esoterici preconfezionati della letteratura e del cinema di genere.

Perché? Perché nella letteratura e nel cinema «popolari» i luoghi che concentrano l'espressione fisica del sapere promano, oltre che mistero, una larvata minaccia?

Forse – azzardo – per lo stesso motivo per il quale Santa Madre Chiesa invita ad essere lettori di un solo libro. Perché la cultura, si sa, è una cosa pericolosa.

Anche se l'esatta citazione da Alexander Pope suona: «Un po' di cultura è una cosa pericolosa».

Non è lo stesso concetto. E come dargli torto?

ATTRAVERSANDO LE BIBLIOTECHE

Gianni Venturi

Una biblioteca pubblica può essere una biblioteca privata? Una biblioteca immaginaria può contenere libri reali? Le biblioteche esistono?

A queste domande ipotetiche, immaginarie si può o si potrebbe rispondere mettendo in gioco un'utopia che fa dell'universo dei libri e delle sue case, le biblioteche, i luoghi che rimangono sempre in bilico tra immaginario e realtà.

Ogni possibilità di avvicinarsi a questa problema fa aggio su un'esperienza privata in quanto per una legge di transizione ogni libro, come ogni biblioteca, è tua poiché custodisce i libri che hai letto e potresti leggere. Le mie prime esperienze di frequentazioni delle biblioteche cominciarono con una ricerca che Claudio Varese mi affidò su un famoso monastero, Sant'Antonio in Polesine a Ferrara, dove da poco tempo, tra il 1951 e il 1952, erano stati restaurati i bellissimo affreschi delle tre cappelle del coro attribuiti o ai giotteschi di passaggio verso Padova o ai seguaci di Guariento. Entrai così alla Biblioteca Ariostea di Ferrara (figura 1), un luogo che divenne d'allora la mia casa natale dei libri, presentato da una lettera di Cesare Gnudi, il mitico sovrintendente dell'Emilia-Romagna. Era un fatto assai inconsueto che a un ragazzino sedicenne venisse data l'autorizzazione di consultare i «rari» o i libri illustrati in quelle sale che mi divennero familiari con il trasferimento qualche decennio dopo dell'Istituto di Studi Rinascimentali in quella sede e proprio in quei locali. Accanto a me sedeva con sorriso incoraggiante un'assistente che mi confortava e mi diceva come aprire antichi volumi fino all'esperienza traumatica dei guanti bianchi per sfogliare i libri miniati. Altro che *Il nome della rosa*! Ogni "bianco girare" era un tuffo in un mondo incantato e lussuoso dove l'oro, il minio, il lapislazzulo evocavano tesori d'oriente. Così imparai ad esplorare i palazzi della mente e sapere come in alcune stanze era lecito entrare in altre no, ma tutte sussurravano e invocavano: «leggimi, leggimi». E arrivato ai diciotto anni con quale passo sicuro varcavo le soglie del Palazzo del Paradiso! Mai nome fu più consono ad ospitare la biblioteca destinata al grande poeta la cui tomba (figura 2) per volere del generale francese Miollis fu trasferita dalla chiesa di San Benedetto vicino alla contrada del Mirasole, dove Ludovico si fece costruire la casetta «parva sed apta mihi», nella nuova chiesa laica del Palazzo del Paradiso, una delizia estense sede



Figura 1 – Interno della Biblioteca Ariostea di Ferrara.

dell'Università. Un luogo del sapere dunque ma soprattutto un luogo dell'entusiasmo nel senso estetico del termine; quella specie di furore che ti fa vivere una vita parallela. Forse sulla luna, ma soprattutto nel dantesco «lago del cor».

E venne il tempo della tesi. Le biblioteche erano tre: quella dell'Usis in Piazza Santa Trinita, la Marucelliana in via Cavour e quella di Magistero in via di Parione.

La biblioteca dell'Usis era collocata in Palazzo Salimbeni, opera di Baccio d'Agnolo (figura 3). Conteneva il materiale della cultura americana che poi passerà alla biblioteca della Facoltà di Lettere. A Palazzo Salimbeni soggiornò nel 1863 Herman Melville e non a caso la mia tesi su Cesare Pavese cominciava proprio da lui, da Hermann Melville. Qui conobbi, oltre all'autore di *Moby Dick*, Faulkner, Steinbeck, il Rinascimento americano, Matthiessen e il grande poeta T. S. Eliot a cui (forza dell'immaginazione e della suggestione letteraria!) pensavo fosse dedicata la House più prestigiosa di Harvard in cui dormii (e speravo forse nelle stesso letto del poeta). Questa mia interpretazione/illusione è stata prontamente sconfessata dall'amico Lino Pertile, allora direttore della prestigiosa Facoltà, che mi ospitava nella Eliot House. Non da T. S. Eliot prende il nome, ma da Charles Eliot, sebbene il poeta avesse passato proprio in quella casa un anno della sua vita. Ma l'utopia è più forte della realtà e io immagino sempre che forse il letto era quello in cui dormì il poeta! Così negli anni dello studio



Figura 2 – Tomba dell’Ariosto al Palazzo del Paradiso di Ferrara.

matto e disperatissimo della tesi pur non conoscendo in quel tempo una parola d’inglese o di americano potevo rifare lo stesso iter di Pavese e immaginarmi la terra della libertà e della nuova cultura, qui, in uno dei più bei palazzi rinascimentali di Firenze. Ma bisognava conoscere anche *Americana* di Vittorini, accostarsi ai grandi scrittori italiani che spartirono il sogno americano e lo diffuse-



Figura 3 – Palazzo Bartolini Salimbeni (Firenze).

ro in Italia. Soprattutto avvicinarmi al mio idolo, Eugenio Montale, di cui avevo in quel momento pratica di lettura in un seminario che Walter Binni teneva in quell'anno (1960 o 1959) al Magistero fiorentino. Una lettura dell'*Anguilla* che nel mio paesaggio ferrarese-deltizio «dai balzi d'Appennino alla Romagna» mi conduceva al grande tema del rapporto tra etica e poesia. Quel Montale che nel 1940 aveva tradotto *La Battaglia* di Steinbeck. E il Melville di *Billy Budd in Americana* di Vittorini e nel 1946, e, ancora di Steinbeck, *Al dio sconosciuto*, tra amori e leggende con Irma Brandeis.

Mai avrei immaginato che due decenni dopo avrei insegnato come tutor nella sede sopra Rivoire (con il ricordo delle operaie di Pratolini che uscivano dalla via del Corno di *Cronache di poveri amanti* per il caffè), di fronte a Palazzo



Figura 4 – Sala di lettura della Biblioteca Marucelliana (Firenze).

Vecchio, nella sede dello Smith College ormai rimasta l'unica e più raffinata università femminile americana, una delle «Seven Sisters» del Massachusetts; università che nel programma fiorentino ebbe come primo insegnante di letteratura italiana proprio Montale.

Bisognava ricorrere alla Biblioteca Marucelliana (figura 4) che in quei tempi era la biblioteca più accessibile per il materiale di contemporaneistica. Certo si poteva andare a quella della Facoltà di Lettere. Ma mai, per orgoglio, un «magisterino» si sarebbe servito dei servizi della Facoltà rivale! Così con la malleveria di Riccardo Scrivano, a cui Walter Binni aveva dato il compito di assistermi nel lavoro di tesi, baldanzoso mi avviai e scorazzai per le ampie sale della biblioteca di Via Cavour a un passo dalla mia residenza nella mitica casa dello studente di Piazza Indipendenza. Mal me ne incolse! Voglioso di leggere più articoli e saggi possibili chiedevo a ritmi serrati annate e annate di riviste e giornali fino alla reazione seccata di un addetto che alla fine si rifiutò di portarmene altri provocando la mia furibonda reazione (ah! presunzione e ingordigia intellettuale dei giovanetti...). Fui convocato dal Direttore che mi espulse dalla Marucelliana non ricordo se *in aeternum* o per qualche anno. E allo scorno si aggiunsero i rimproveri di Scrivano, sempre assai severo con le malefatte venturiane.

E tristemente accedetti alla Facoltà di Lettere rigidissima tra distribuzione e prestito.

Ma torniamo ancora a Montale, che in un quasi surreale e veloce passaggio di decenni si riaffaccia con un libro e in un libro che ha siglato l'incontro tra i miei due miti: Eusebio e Filippo de Pisis, detto Pippo. Anche qui storie di libri e di «disguidi del possibile».

ALLA MANIERA DI FILIPPO DE PISIS
 NELL'INVIARGLI QUESTO LIBRO
 ... *l'Arno balsamo fino*
 LAPO GIANNI

Una botta di stocco nel zig zag
 del beccaccino ---
 e si librano piume su uno scrímolo.
 (Poi discendono là, fra sgorbiature
 di rami, al freddo balsamo del fiume.)

Non si creda che la fedele ricostruzione, anche grafica (tratta dalla mia edizione mondadoriana de *I poeti dello "Specchio"* delle *Occasioni*, IV, 1960, della prima in questa collana, 1949) sia un goffo tentativo di filologia novecentesca quanto invece ha a che fare con quel libro, le *Occasioni* appunto, la cui copia, dedicata al pittore ferrarese, era sparita o perlomeno se ne era perduta traccia nelle pieghe misteriose, talvolta incomprensibili, della cronaca che diventa Storia.

Nel 2012 al Museo d'arte di Mendrisio, Svizzera italiana, venne organizzata una mostra. *De Pisis e Montale. Le occasioni tra poesia e pittura*¹. Lì si analizzava la reciproca fedeltà di due artisti: de Pisis che voleva diventare poeta ma si muta in uno dei più grandi pittori del Novecento; l'altro, Montale, attratto dalla pittura ma divenuto una delle voci più alte della poesia. In mezzo, un quadro che immediatamente diventa non un *d'après* ma una poesia e una dedica² (figura 5).

La vicenda delle carte di de Pisis e della sua biblioteca ha una storia avventurosa. Da sempre il pittore nei suoi spostamenti da Ferrara a Roma, da Milano a Venezia porta con sé le testimonianze della sua attività di scrittore. Un'imponente massa di romanzi incompiuti, poesie, lettere, documenti affidati alla cura della nipote Bona de Pisis che visse con lui e sposò lo scrittore e diplomatico francese André Paul Édouard Pieyre de Mandiargues che ebbe intensi contatti con i surrealisti. Le carte furono affidate a Sandro Zanotto³, che in tempi lontani m'invitò a partecipare alla loro schedatura; invito che declinai per dedicarmi ad altri autori e ad altre case di libri: Dante e la Società dantesca. Sembrava che in un certo momento le testimonianze dell'attività scrittoria di de Pisis venissero ri-

¹ Catalogo della mostra a cura di Paolo Campiglio, Mendrisio Museo d'arte, 2012 (con saggi di Paolo Campiglio, Simone Soldini, Gianni Venturi, Franco Contorbia).

² Filippo de Pisis, *Il beccaccino*, 1932 (olio su tela, cm 73x92).

³ Sandro Zanotto, *Filippo de Pisis ogni giorno*, Vicenza, Neri Pozza editore, 1996.



Figura 5 – Filippo de Pisis, *Il beccaccino*, 1932.

coverate a Ferrara a corredo del grande museo depisissiano collocato nel grande Palazzo Massari ora gravemente colpito dal sisma. Ma la sorte decise altrimenti e le carte passarono nell'archivio dedicato a Bona posseduto dalla figlia Sybille de Mandiargues. E a Torino il critico d'arte Paolo Campiglio trovò la copia delle *Occasioni* che Montale inviò al pittore con l'autografo della poesia (figura 6) dove una cassatura che non permette decodificazione è sostituita da «Una botta».

Biblioteca d'arte, biblioteche mitiche

Il Kunsthistorisches Institut in Florenz⁴, negli anni Sessanta del Novecento era ubicato in Piazza Santo Spirito e non come oggi in via Giusti. Fu una del-

⁴ Riporto le informazione sulla storia dell'Istituto reperibili on line: «Il Kunsthistorisches Institut in Florenz rappresenta una delle istituzioni più antiche per la ricerca sulla storia dell'arte e dell'architettura italiane, che qui vengono studiate nel loro contesto europeo, mediterraneo e globale. Fondato nel 1897 su iniziativa privata di un gruppo di studiosi indipendenti, fa parte dal 2002 della Max-Planck-Gesellschaft. L'Istituto, cui oggi sovrintendono due direttori, vede impiegati circa sessanta tra studiosi e studiose e riconosce grande importanza alla promozione dei

le leggendarie biblioteche che mi portarono a realizzare quella svolta impresa nel mio lavoro e la conseguente scelta che feci in tempi giovanili di studiare il rapporto tra le arti, specie quello tra letteratura e arti figurative. Anche qui, un personaggio e una studiosa determinarono la mia decisione: Paola Barocchi. La conobbi come assistente di Giulia Sinibaldi allora docente di Storia dell'arte al Magistero fiorentino. La sua bellezza era pari alla sua raffinatissima cultura. Portava la treccia come le Madonne di Pietro Lorenzetti ed era incaricata a Lecce. Le sue appassionate lezioni mi entusiasmarono a tal punto da farmi dubitare se sarebbe stata per me scelta più giusta laurearmi in Storia dell'arte o in Letteratura italiana come era stata l'intenzione pervicacemente perseguita dalla prima adolescenza. Ci pensò il tempo a sciogliere il dilemma quando abitando per venticinque anni a Bellosguardo negli stessi luoghi che videro la composizione delle *Grazie* fiorentine divenni nello stesso tempo canoviano e foscolista. Ma ancora l'occasione (questa volta sentimentale) mi riservò sorprese ancor più strane nella mia frequentazione di biblioteche e archivi privati che io stesso mi adoperai a rendere pubblici. Dopo la laurea, assistente volontario di Claudio Varese tra Urbino e poi a Firenze, feci come tutti i giovani del mio tempo, poiché allora era facile e possibile. Diedi i concorsi per l'insegnamento nelle scuole superiori e come accadde per Natalino Sapegno o Giuseppe Dessì o Varese, che svolsero attività di docenti o di Provveditori a Ferrara, vinsi la cattedra di Italiano e Storia all'Istituto Tecnico Monti di quella città. Mi trovai in un vivacissimo ambiente culturale che rendeva entusiasmanti le lezioni e i rapporti con gli allievi con cui ancora sono in contatto e con cui collaboro, come ad esempio Fiorenzo Baratelli direttore dell'Istituto Gramsci della mia città. I colleghi si chiamavano Elettra Testi, finissima studiosa e autrice di un bellissimo romanzo su Paolina Leopardi basato sui documenti originali; Roseda Tumiati, che sposò Paolo Ravenna, allievo e amico prediletto di Giorgio Bassani, figlio, per una coincidenza unica in Italia, del Podestà ebreo di Ferrara al tempo del fascismo. Roseda, sorella del grande giornalista Gaetano Tumiati e autrice a sua volta di un bel romanzo, *La pace del mondo gelatina*, con prefazione di Bassani dove venivano narrate le vicende di una grande famiglia intellettuale borghese sotto il fascismo. E ancora Alberto Rossatti, voce storica di Rai tre, che mi fece conoscere e frequentare due grandi miti della scena mondiale: Julian Beck e Judith

giovani ricercatori internazionali. Oltre alle numerose ricerche individuali, ai progetti finanziati da istituzioni terze e alle molteplici cooperazioni internazionali con università, musei e istituti di ricerca, presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz vengono realizzati progetti, a medio o a lungo termine, su temi di ricerca che spaziano dall'età tardo-antica all'età moderna. Studiosi e studiosi di tutto il mondo possono utilizzare le risorse dell'Istituto, nello specifico la Biblioteca, che vanta un patrimonio di oltre 360.000 volumi – di cui alcuni molto rari – e la Fototeca, una fra le più ricche al mondo per la storia dell'arte italiana. Con il suo consistente programma di attività scientifiche aperte al pubblico e con un numero di visite che può arrivare anche a un centinaio di frequentatori al giorno, il Kunsthistorisches Institut in Florenz rappresenta un forum per un vivace confronto scientifico, aperto a una dimensione internazionale e interdisciplinare».

Malina che portarono a Ferrara, sede europea della loro compagnia, *The Bridge*, il manifesto della nuova scuola «on the road» (e a proposito di librerie quante serate a parlare di Ferlinghetti, il mitico editore e scrittore che nel 1953 fondò a San Francisco la libreria e casa editrice City Lights). E il giovanissimo Roberto Pazzi che s'accingeva a completare il suo primo romanzo.

In questa Ferrara che ritrovavo dopo il giovanile ripudio conobbi l'ultima erede di una delle più antiche e nobili famiglie ferraresi, quella dei Giglioli o Zilioli, a sua volta legata per vincoli di parentela con i Labia veneziani e i Cicognara ferraresi di cui Leopoldo fu il rappresentante più insigne. Mi misero a disposizione l'archivio nell'avito palazzo di via Savonarola e lì mi aspettavano le lettere di Cicognara, il mondo neoclassico che confermarono la mia passione per il nuovo Fidia a cui il grandissimo critico alzò un monumento *aere perennius*. Ora quell'archivio che contiene documenti che vanno da metà Duecento fino alla Seconda Guerra mondiale è affidato alle cure dell'Istituto di Studi Rinascimentali che lo comprò su mia mediazione. Ma Cicognara, a cui dedicai un primo volume di *Lettere*⁵ per poi proseguire fino alla cura di un importante numero della rivista «Studi Neoclassici»⁶, fu anche l'occasione per portare alla luce tutta una serie di operazioni che si sono realizzate nella Edizione Nazionale delle Opere di Antonio Canova e nella creazione dell'Istituto per lo studio di Antonio Canova e del Neoclassicismo che s'apparentano alla Fondazione Canova di Possagno.

Anche per questa biblioteca diventata col tempo così familiare da eguagliare l'Ariosteia l'impronta visiva era straordinariamente efficace; ormai cancellata dagli splendidi lavori di ristrutturazione che l'hanno trasformata in una delle più moderne e efficienti. Ma il fascino della biblioteca bassanese stava e sta nel fatto che radunava e raduna in sé attorno al bellissimo chiostro tre differenti «luoghi» del sapere: la biblioteca, l'archivio, il museo. Così dopo aver passato mattinate studiose a trascrivere documenti canoviani, ecco il premio e la possibilità di passeggiare tra opere straordinarie del grande scultore o ammirare i quadri del Bassano o di altri pittori della grande e meravigliosa tradizione veneta. Che respiro, che lusso della mente!

Infine le grandi biblioteche del mondo a cui si paga lo scotto della fama e dell'imponenza. Confesso a mio disdoro che la celebratissima Nazionale di Firenze poco parla al mio cuore. Forse perché i miei studi m'imponevano biblioteche specializzate che più agevolmente potevano soddisfare la mia esigenza d'informazione. Per quindici anni ho scelto, liberamente scelto, di insegna-

⁵ Leopoldo Cicognara, *Lettere ad Antonio Canova*. Introduzione, commento e note a cura di Gianni Venturi, Urbino, Argalia, 1973.

⁶ «Studi Neoclassici. Rivista internazionale», *Canova e Cicognara*. Atti della Nona settimana Internazionale di Studi. Bassano del Grappa-Padova-Ferrara 23-27 ottobre 2007 e *La storia della scultura di Leopoldo Cicognara*. Atti della Decima Settimana Internazionale di Studi. Bassano del Grappa-Vicenza 28-30 ottobre 2008, a cura di Fernando Mazzocca e Giuliana Ericani, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2015.

re solo e unicamente l'opera di LUI, dell'Autore sommo dove tutto esiste e nulla viene inventato ma scoperto come verità e realtà. Se dunque si deve studiare Dante che senso ha frequentare la Nazionale quando, appena fuori casa c'è la Biblioteca della Dantesca? Salire le scale del Palagio dell'Arte della Lana (figura 7) già di per sé è un'esperienza che ti produce eccitazione e ammirazione. La biblioteca ha un aspetto raccolto, familiare direi, e puoi abbandonarti a un ritmo lento che non produce l'effetto della fretta «che l'onestade ad ogni atto dismaga». Così passo a passo posso inoltrarmi nella lettura di Dante avendo come «termine fisso» di non scrivere su di lui ma di «leggerlo» con i miei studenti per tanti anni nella chiesa sconsecrata di Via degli Alfani, accanto alla Facoltà di Lettere. Poi la delusione e l'amara realtà. Quel luogo di delizie pieno diventa ostile, ne vengo cacciato quasi a forza e alla fine rivela un'amara verità. È un luogo del potere come un altro. Ma sempre per gli anni a venire cola dentro in me il «dolce» per «quanta è l'ubertà che si soffolce» di quel luogo eletto.

Tra le biblioteche che ho più ammirato alcune hanno provocato un sussulto dovuto più al pensiero di coloro che le hanno formate che alla loro reale consistenza. Sono quelle che mi hanno sopraffatto e stordito per la raffinatezza del luogo: quella di Berenson ai Tatti o quella di Longhi al Tasso in via Benedetto Fortini ma una, solamente vista fuggacemente, mi ha lasciato una traccia profonda.

Tardi anni Ottanta. Dopo il concerto di David Oistrack siamo invitati a palazzo Guicciardini. Il proprietario è un simpaticissimo collega; ha sposato una giovane russa innamorata della musica. A un certo punto mi ha portato nel luogo che sognavo di vedere ma che non osavo chiedere. Si aprono le porte e mi trovo tra i libri e nella biblioteca di Francesco Guicciardini. Il combinato tra musica e letteratura produce un effetto unico. Sì! Ero dentro alla Storia.

Le grandi biblioteche private hanno un'*allure* che ti dà il segno della loro importanza e delle loro caratteristiche comportamentali. Si prenda la Widener ad Harvard. Per accedervi è stato necessario non solo la malleveria ma la presenza fisica di Lino Pertile con tanto di foto e di firme. Meno formale ma ancor più «mitica» la Bodleian Library di Oxford, dagli habitués chiamata «The Blod» (figura 8). Alla fine dell'*opus magnum* affidata al cavaliere errante e gran filologo Marco Dorigatti dell'edizione dell'*Orlando furioso* 1516⁷ andammo a goderci i frutti dell'impresa che impegnò con passione ed entusiasmo l'allora Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara, proprio nel «Blod» dove era esposto assieme ad altri straordinari esemplari di epica cavalleresca: «che speranze, che cori» intonammo al momento della presentazione al capo dello Stato italiano di tanta cavalleresca impresa.

Infine per chiudere il ciclo le biblioteche private. Prima fra tutte la mia: incomprendibile. L'esempio più alto è rappresentato da quella perfetta e ordinata

⁷ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso secondo la princeps del 1516*, Edizione critica a cura di Marco Dorigatti con la collaborazione di Gerarda Stimato, Firenze, Leo S. Olschki, MMVI.



Figura 7 – Palagio dell'Arte della Lana (Firenze).



Figura 8 –Facciata della Bodleyan Library (Oxford).

in continua espansione di Anna Dolfi, modello di riferimento e anche di estorsione dichiarata di qualche libro. Ahimé ne è riuscita solo una: la prima edizione di *Bellezza e bizzarria* di Mario Praz. Grande e generosa Anna Dolfi che gratifica i *suspiria* del suo amico regalandogli un libro⁸ che è l'*imprimatur* neoclassico al suo amore canoviano. Poi quella intangibile e misteriosa di Marco Ariani dove c'è tutto; ma forse meno impressionante delle pareti di cd che alimentano la salvezza e il desiderio dell'ascolto. O anche quella solo evocata ma mai vista, laggiù oltre Roma, a Manziana dove una casa, non quella dove vive, è abitata solo da libri. E il padron di casa si chiama Andrea Gareffi.

Ormai m'aggio disperato tra i miei libri che hanno la collocazione più disparata. La sezione dei rari o rarissimi ospitata nel mobile secentesco *solo* in doppia fila. Poi in terze file i blocchi di studio: Ferrara, Dante, Ariosto, Tasso, Foscolo e il Neoclassico, i cataloghi d'arte, la storia dell'arte, gli strumenti di lavoro e dizionari di ogni tipo e dimensione, gli autori «perenni» Pavese, Morante, d'Annunzio, Bassani, con tutto il loro corteggio disciplinatamente collocati nei piani bassi della libreria del Seicento: irraggiungibili poiché bisogna spostare il ripiano d'appoggio con tutto il *décor* dei mirabilia che vi stazionano sopra e dolorosamente chinarsi per poi non trovar nulla perché il libro agognato era stato spostato in altra misteriosofica sezione. Si aprono dunque due strade. La più spiccica: telefonare in libreria e ordinare o comprare un'altra copia del volume oppure piatire un prestito da quella che è rimasta la più amata e la più frequentata. Quella di Claudio Varese, ora in casa del figlio Ranieri. Il cerchio si chiude.

⁸ Con questa dedica: «11 marzo 1981 [...] e da me girato a Gianni, dopo inutile resistenza, potendo *più, poscia*, l'amicizia, con affettuosi auguri Anna».

de com'era cominciato con questo nome e con questa figura di Maestro che per primo m'ha insegnato a credere ai libri non come cose ma come pensiero vivente. E a usare il libro nero. Una specie di quaderno dalla copertina nera dove tra giuramenti e testimonianze fededegni ti veniva prestato il libro. Guai sgarrire! Pena l'espulsione, più minacciata che eseguita. I libri né si regalano né tantomeno si vendono, diceva. Eppure quando mi assunse come mannerino nella recensione dei libri pubblicate sulle sezioni «Cinquecento» e «Novecento» della «Rassegna della letteratura italiana» arrivarono pacchi di volumi di valore assai diverso: alcuni da buttare immediatamente altri – assai rari – da commentare con acribia e metodo evitando per quanto fosse possibile il binnismo che come ogni prosecuzione di un metodo e di un grande Maestro può essere pericolosissimo: si chiamassero Binni, Longhi, Cantimori, e soprattutto Contini, andava accuratamente evitato il loro stile di scrittura. Quante serate a «stare sul pezzo» per evitare, battendo freneticamente sulla mia Lettera 22 verde speranza, termini come «tensione» «poetica», «storia della critica» *et similia*. Così la liturgia si ripete fra sospetti e accuse di ruberie con Ranieri amico d'antica data. Non più quaderni neri o pizzini d'appoggio. Il libro richiesto arriva, talvolta addirittura portato a casa l'un dell'altro. Il viso ha la solennità richiesta da un patto di sangue: guai rubare! Semmai tentare elegantemente scambi che di solito non producono effetti concreti. E quando per conquistare spazi vitali decido o di vendere (si fa per dire) o di regalare intere porzioni di libri come quelli di storia del giardino destinati all'Ariosteia ritorna nell'espressione di Ranieri una intensa riprovazione.

I figli non si vendono!

BIBLIOFILI, BIBLIOMANI,
TRA «INCONTOURNABLES» E «MARGINALIA»

TRIMALCHIO, BIROTTEAU, GATSBY
QUELQUES REMARQUES SUR LA BIBLIOTHÈQUE DU PARVENU

Riccardo Donati

J'ignore s'il y a une bibliothèque, et si c'est un meuble à son usage
Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*

Se la signora ama proprio la noja, non mancano biblioteche
[Si Madame aime vraiment l'ennui, les bibliothèques ne manquent pas]
Carlo Dossi, *La desinenza in A*

Trimalchio, *libertus puteolanus* enrichi, est en train d'étaler majestueusement ses trésors, en révélant à ses invités l'incroyable étendue de ses domaines, tellement formidable que lui-même ne la connaît pas¹. Le vin qui est servi dans son banquet, un véritable *locus de divitiis*, il ne l'achète pas: dans la géographie gastronomique de Trimalchio, la nourriture arrive de n'importe où, tellement il est dans ses habitudes de considérer tout le midi d'Italie, de Terracine à Tarente, sa propriété. Concentré de vanité enfantine et de bêtise réjouissante, esclave de ses entrailles, il se soucie de garnir constamment sa table d'un condiment indigeste de sornettes invraisemblables et d'affirmations hyperboliques. Toute son érudition, en fait, se réduit à des citations erronées d'Homère. La culture n'est donc qu'une sauce, un ragoût à servir tout au long d'un *convivium*: en parodiant la tradition du *Symposium* platonicien, dans le roman de Pétrone nourriture et culture occupent la même place en tant que *signa* d'un pouvoir ostentatoire². C'est pour cette raison que Trimalchio aime bien accueillir à sa table des hommes qui commercent avec les *litterae*: quelqu'un qu'aujourd'hui on appellerait un intellectuel, le rhéteur Agamennon, et ses accompagnateurs, Encolpius, Ascyltus et Giton. Le *libertus* ne tient en aucun respect ses hôtes, et il n'a pas

¹ Petron., 48 (on cite d'après Petrone, *Le Satiricon*, Paris, «Les Belles Lettres», 1922, texte établi et traduit par Alfred Ernout).

² «The food served to those at table, even more than an exhibition of *lautitiae*, is for Trimalchio the medium of intellectual communication» (Gian Biagio Conte, *The Hidden Author. An Interpretation of Petronius's Satyricon*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1996, p. 124 n. 24).

vraiment l'intention de soutenir une conversation avec eux. Son esprit est toujours penché sur un infatigable besoin d'ostentation, son but est uniquement celui d'agrandir l'impression suscitée par son *ingens mensa*. Tout ce qui l'intéresse c'est que son pouvoir presque divin soit glorifié sans cesse: son faste correspond à ce que Balzac appellera «le luxe inintelligent du parvenu»³.

En interrogeant Agamemnon sur le sujet de la controverse qu'il a plaidée ce jour-là, Trimalchio reste surpris de la réponse – «Pauper et diues inimici erant» [«Un pauvre et un riche étaient ennemis»] – et il demande: «Quid est pauper?» [«Un pauvre, qu'est-ce que c'est que ça?»]. Il serait insuffisant d'interpréter cette question uniquement comme une pure manifestation d'arrogance provenant d'un homme ignorant et insensé: c'est plutôt que le parvenu, littéralement, *ne reconnaît plus ses anciens semblables*. La pauvreté lui est complètement étrangère: l'opulence est le seul horizon qu'il puisse concevoir. Si les hommes de lettres avaient du mal même à se procurer des textes – qui étaient vendus à haut prix – les parvenus comme Trimalchio n'avaient pas de problème à se faire bâtir des bibliothèques dont ils n'avaient aucun besoin. Et si Auguste avait fait ériger deux bibliothèques (la Grecque et la Latine), lui, l'homme le plus riche de l'Empire, ne pouvait pas manquer la troisième («Et ne me putas studia fastidium, tres bibliothecas habeo, una Graecam, alteram Latinam» [«Et ne vas pas croire que je méprise les études; j'ai trois bibliothèques, dont une grecque, une autre latine»]). Le numero trois, on le sait, c'est solennel. Qu'est-ce qu'on conserve donc dans cette troisième bibliothèque? Trimalchio ne le dit pas: en fait, elle est un *adynaton*, tout simplement parce qu'ils n'existaient que deux cultures bibliographiques.

Trimalchio est donc un personnage paradigmatique pour comprendre que, dans la tradition idéologique de l'Occident gréco-latin – dont nous sommes les dignes héritiers – la bibliothèque n'est pas forcément un lieu sacré, dédié à l'amoureuse conservation du passé et de ses témoignages, un temple voué à la bibliomanie tel que la «cité des livres» imaginée par Anatole France⁴. Elle peut aussi être un bien de luxe, un bien voluptuaire, un signe ostentatoire de pouvoir parmi d'autres. La preuve en est que le célèbre architecte romain Vitruve, en exposant les règles concernant le rapport entre statut social et types d'habitation, écrivait que la gent de condition a besoin de bibliothèques dont la magnificence de réalisation ne le cède en rien à celle des bâtiments publics⁵. Il faut

³ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, introduction, notes et dossier de Stéphane Vachon, Paris, «Le Livre de Poche», p. 137.

⁴ L'expression «cité des livres» se lit dans *l'Histoire de Manon Lescaut* (Notice dans Anatole France, *Œuvres I*, édition établie, présentée et annotée par Marie-Claire Bancquart, Paris, Gallimard, 1984, p. ix), mais elle revient aussi plusieurs fois dans *Le Crime de Sylvestre Bonnard*. Sylvestre Bonnard parle expressément du «pénible et vain effort» que les savants font pour «retenir et conserver les choses mortes» (A. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, dans *Œuvres I* cit., p. 205).

⁵ Cfr. Vitruv., 6, 5.2. (ed. française: Vitruve, *De l'architecture. Livre VI*, texte établi, traduit et commenté par Louis Callebaut, Paris, Les Belles Lettres, 2004).

construire des bibliothèques si on veut être admirés: peu importe si on n'aime pas les livres et les sujets dont ils parlent.

En condamnant dans *De tranquillitate animi* toute séduction extérieure et tout gaspillage, Sénèque n'excepte pas non plus les dépenses d'ordre littéraire (même si elles sont *liberalissima*, c'est-à-dire le plus relevées qu'on puisse imaginer⁶). La bibliothèque d'Alexandrie, écrit-il, était un monument au luxe plutôt qu'à la littérature: elle n'était pas un «pulcherrimum regiae opulentiae monumentum», un monument de la munificence, du goût et de la sollicitude des rois, mais au contraire de la «studiosa luxuria» [«orgie de littérature»]. Encore pire, à son sens les livres qui y étaient conservés n'étaient aucunement des instruments de connaissance: «quoniam non in studium, sed in spectaculum comparaverant, sicut plerisque ignaris etiam puerilium litterarum libri non studiorum instrumenta, sed cenationum ornamenta sunt» [«et quand je dis de littérature, j'ai tort, le souci des lettres n'y entrait pour rien: ces belles collections n'étaient constituées que pour la montre. Que de gens dépourvus de la plus élémentaire culture ont ainsi des livres qui ne sont aucunement des instruments d'étude, mais qui ornent leur salle à manger!»]. Dans les grandes demeures nobiliaires, écrit le philosophe latin, la bibliothèque se trouve à côté des bains et des thermes, ornement obligé de toute maison digne de respect. Il n'y a qu'une seule raison pour laquelle des hommes possédant une immense fortune mais tout en étant d'une ignorance crasse puissent être intéressés à acheter les œuvres des plus rares génies de l'humanité: pour les montrer, pour en décorer les murs («in speciem et cultum parietum»). Tous les rayons bien échafaudés jusqu'au plafond que les riches possèdent, dit Sénèque, s'acquittent d'une seule fonction: celle de décorer la salle à manger. C'est une vérité sociale presque éternelle qui n'échappera pas au génie satyrique de Charles Dickens, lequel s'en servira dans *Our Mutual Friend*. M. Venereeing, affairiste très peu bien élevé⁷, fera construire dans sa demeure de charme «a library of bran-new books, in bran new bindings liberally gilded» [«une bibliothèque de livres tout neufs dans des reliures toutes neuves et généreusement dorées»]⁸; cette pièce sera stratégiquement placée exactement à côté de la salle des fêtes, là où M. et Mme Venereeing donnent leurs banquets très solennels et coûteux. Leur but est assez facile à comprendre: amplifier à démesure le «chœur mondain» qui afflue chez eux⁹.

⁶ Sen., *tranq.*, 9, 5-7 (on cite d'après l'édition Seneque, *Dialogues. IV. De Tranquillitate Animi*, texte établi et traduit par René Waltz, Paris, Les Belles Lettres, 1927).

⁷ La basse extraction des Venereeing est remarquée par Dickens: il les introduit comme «bran-new people in a bran-new house in a bran-new quarter of London» [«des gens tout neufs dans une demeure toute neuve d'un quartier tout neuf de Londres»] (Charles Dickens, *Our Mutual Friend*, edited with an Introduction by Michael Cotsell, Oxford, Oxford University Press, 1991, I, ch. II: *The Man from Somewhere*, p. 6 ; tr. fr. *L'ami commun. Le mystère d'Edwin Drood*, édition publié sous la direction de Sylvère Monod, Paris, Gallimard, 1991, p. 8).

⁸ *Ivi*, ch. III, *Another Man*, p. 18 (tr. fr. p. 22).

⁹ «For it is by this time noticeable that, whatever befalls, the Veneerings must give a dinner upon it. Lady Tuppins lives in a chronic state of invitation to dine with the Venereeings, and in a

La bibliothèque peut donc être, pour Sénèque, pour Pétrone, pour Dickens, rien d'autre que du *spectaculum*, parade, ornement des murs de la salle à manger. De ce point de vue, il n'existe aucune différence entre un *libertus* de l'ancienne Rome qui roule sur l'or et un aventurier américain du Vingtième siècle devenu un *Tycoon*: le Gatsby de Fitzgerald. Tel que Trimalchio¹⁰, Gatsby est un parvenu qui a réussi à s'enrichir de façon considérable par les procédés de la malhonnêteté commerçante. Comme son illustre prédécesseur, il a acheté une grande profusion de livres qu'il ne lira jamais. Orgueilleux de sa propre ignorance, le magnat des *Roaring Twenties*, comme le nouveau riche d'âge impérial, aime surtout montrer qu'il possède les objets physiques qui font la culture.

Nick Carraway, le co-protagoniste du roman de Fitzgerald, est un demi-intellectuel, un homme qui se plaît à l'étude et qui avait été «rather literary in college» [«au collègue j'avais été assez porté sur la littérature»]¹¹. En le présentant, l'auteur souligne le fait que Nick est un lecteur passionné: «There was so much to read, for one thing, and so much fine health to be pulled down out of the young breath-giving air» [«En premier lieu, il y avait tant de livres à lire, tant de belle santé à cueillir aux branches de l'air jeunet et dispensateur de soufflé.»]¹². Nick passe beaucoup de temps dans une bibliothèque où il étudie «avec conscience»¹³. En dépit de cette passion pour la lecture, il ne possède pas de bibliothèque: peut-être n'a-t-il pas suffisamment d'argent. Par contre son 'double'

chronic state of inflammation arising from the dinners. Boots and Brewer go about in cabs, with no other intelligible business on earth than to beat up people to come and dine with the Veneerings. Veneering pervades the legislative lobbies, intent upon entrapping his fellow-legislators to dinner. Mrs. Veneering dined with five-and-twenty bran-new faces over-night ; calls upon them all to-day; sends them every one a dinner-card tomorrow, for the week after next; before that dinner is digested, calls upon their brothers and sisters, their sons and daughters, their nephews and nieces, their aunts and uncles and cousins, and invites them all to dinner» [«Car il est maintenant manifeste que, quelque événement qui se produise, il faut que les Veneerings donnent un dîner en son honneur. Lady Tippins est dans un état chronique d'inflammation à la suite de ces dîners. Boots et Brewer vont et viennent en fiacre, sans qu'on puisse leur voir d'autre mission au monde que de rameuter des gens pour venir dîner chez les Veneerings. Veneering envahit les couloirs du Parlement, résolu à prendre ses collègues parlementaires au piège d'un dîner. Mme Veneerings a dîné avec vingt-cinq visages flambant neufs la veille au soir et leur fait à tous visite aujourd'hui, et leur envoie à tous demain une carte d'invitation pour dîner à quinzaine, et avant que ce dîner soit digéré, fait visite à leurs frères et sœurs, à leurs fils et filles, à leurs neveux et nièces, à leurs oncles et tantes et cousins et cousines, et les invite tous à dîner»] (ivi, III, ch. XVII, *A Social Chorus*, p. 618 [tr. fr. p. 730]).

¹⁰ «[...] as obscurely as it had begun, his career as Trimalchio was over» [«aussi obscurément qu'elle avait commencé, se termina sa carrière de Trimalcion»] (Francis Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, London, Penguin, 1950, ch. VII, p. 119; tr. fr. *Gatsby Le Magnifique*, traduction de Victor Liona, Paris, Grasset, 1946, p. 147). *Trimalchio* était du reste le titre de la première version du roman: cfr. F.S. Fitzgerald, *Trimalchio: an early version of The Great Gatsby*, edited by James L.W. West III, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

¹¹ Ivi, ch. I, p. 10 (tr. fr. p. 27).

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, ch. III, p. 63 (tr. fr. pp. 84-85).

Gatsby, qui est dépourvu d'intérêt pour la culture mais qui est cousu d'or, a fait ériger dans sa maison une vaste «Gothic library»: il n'est pas surprenant qu'elle soit placée juste à côté de la salle des fêtes. Les casiers à livres («armaria») de citre et d'ivoire condamnés par Sénèque sont devenus maintenant des panneaux de chêne anglais. On pourrait même croire que les livres qui y sont conservés – on dirait mieux: empilés – ne soient pas vrais, mais seulement des couvertures en carton: c'est le doute de Owl-Eyes, un personnage mystérieux que Nick va rencontrer dans la «Gothic library» et qui représente une sorte de fantôme de la bibliothèque¹⁴. «They're real», c'est le comment étonné de Owl-Eyes, «absolutely real – have pages and everything. I thought they'd be a nice durable cardboard. Matter of fact, they're absolutely real [«Ils sont vrais», «absolument vrais. Ils ont des pages et tout ce qui s'ensuit. Moi, je croyais qu'ils étaient en carton. Eh bien, pas du tout. Ce sont de vrais livres. Pages et... Vous allez voir»]»¹⁵. Les nombreux volumes de Gatsby sont authentiques, donc, mais totalement inutiles: personne n'a jamais coupé les pages, personne n'a jamais songé à les lire. Il sont *de facto* rien d'autre que des bibelots.

Tout ça nous rappelle une diatribe sanglante écrite aux alentours de 171 a.C. par Lucien de Samosate contre un homme riche qui n'avait pas voulu lui prêter un livre. Le titre est déjà explicatif: *Contre un ignorant qui achetait beaucoup de livres*. Lucien soutient que son adversaire – un syrien: on a là, bien entendu, une allusion raciste – veuille acquérir la réputation d'homme instruit en s'empressant d'acheter tous les livres les plus précieux; toutefois, dit-il, cette manie de possession ne sert qu'à mieux prouver son ignorance. Une bibliothèque nombreuse ne suffit pas à démontrer un intérêt culturel: «le singe», dit un ancien proverbe cité par l'auteur, «est toujours singe, et porta-t-il des ornements d'or». Le polémiste a beau chercher de comprendre le motif qui a pu inspirer à son adversaire cette manie d'achat presque compulsive: il ne peut pas arriver à le saisir. Il n'arrive non plus à imaginer qu'il soit pour son usage ou pour son utilité. Et alors, pourquoi former une bibliothèque? C'est une vérité de la Palisse: le Syrien veut faire la parade de ses richesses, et montrer à tout le monde que la somptuosité de ses dépenses s'étend même à des objets qui lui sont absolument inutiles¹⁶.

¹⁴ «As Gatsby closed the door of the “Merton College Library” I could have sworn I heard the owl-eyed man break into ghostly laughter» [«Quand Gatsby ferma la porte de la bibliothèque gothique, j'aurais pu jurer que j'avais entendu l'homme aux yeux de hibou éclater d'un rire spectral»] (ivi, ch. V, p. 98 ; tr. fr. p. 122). Et spectrale c'est aussi sa dernière apparition, pendant le funeral de Gatsby: «I looked around. It was the man with owl-eyed glasses [...]. I'd never seen him since then. I don't know how he knew about the funeral, or even his name. The rain poured down his thick glasses, and he took them off and wiped them to see the protecting canvas unrolled from Gatsby's grave» [«Je me retournai. C'était l'homme aux lunettes de hibou [...]. Je ne l'avais plus revu. Je ne sais comment il avait eu vent de la cérémonie, j'ignore jusqu'à son nom. La pluie ruisselait sur ses verres épais ; il les enleva et les essuya pour regarder la toile qu'on déroulait afin de protéger la tombe»] (ivi, ch. IX, p. 181 [tr. fr. p. 216]).

¹⁵ Ivi, ch. III, pp. 51-52 (tr. fr. p. 72).

¹⁶ Lucian., *Adversus Indoctum et libros multos ementem*, 58, 19.

Évidemment, écrit Lucien, le Syrien achète les livres dans le but d'être flatté par ses hôtes, une bande de flagorneurs qui veut le persuader de pouvoir égaler par son savoir tous les orateurs et tous les écrivains. Lucien sait que son avis sera perdu: son adversaire ne cessera pas d'agrandir sa collection, afin de déguiser son ignorance sous l'apparence de l'érudition, et de s'imposer sur son cortège par le nombre de ses volumes. L'intellectuel est vaincu dès le début: la seule chose qu'il puisse faire, c'est de se moquer du puissant.

À la différence de l'adversaire Syrien de Lucien, qui au moins était poussé par l'ambition d'acquérir la réputation d'homme instruit, Gatsby, lui, n'a aucun intérêt à faire semblant d'être cultivé. Néanmoins, son ignorance ne diminue pas son charme: même s'il n'a jamais songé à entretenir avec ses tomes aucun commerce¹⁷, il est un homme admirable. C'est pour cela que son inculture ne provoque pas les traits de la raillerie: on a là, soit dit en passant, une grosse nouveauté par rapport à la représentation traditionnelle du parvenu, qui depuis des siècles était un caractère toujours satirisé. Fitzgerald ne juge jamais ouvertement son personnage: il se borne à nous montrer Gatsby tel qu'il est, c'est à dire un homme renommé. Et la célébrité, le succès, dans les années Vingt, à l'époque des folies de Howard Hughes, vient de la capacité à stupéfier, à se donner en spectacle. Gatsby réussit à créer dans sa demeure une ambiance sophistiquée, hollywoodienne, où chaque pièce a la tâche d'évoquer un différent type de décor cinématographique. Ce n'est pas par hasard que Owl-Eyes cite Belasco, le producteur Américain célèbre pour le réalisme de ses scénographies: «This fell'a a regular Belasco. It's a triumph. What thoroughness! What realism!» [«Ce type et un metteur en scène de premier ordre. Quelle perfection! Quel art! Quel réalisme!»]¹⁸.

La bibliothèque de Gatsby n'est donc rien d'autre, finalement, qu'un *set*, un décor extrêmement coûteux et minutieusement réaliste: un *spectaculum*, pour citer Sénèque, un lieu de loisirs. C'est pour cette raison que Owl-Eyes ne peut pas croire que Nick et Jordan soient entrés dans la bibliothèque par hasard: tout le monde *y est conduit*, comme dans une salle théâtrale («“Who brought you?” he demanded. “Or did you just come? I was brought. Most people were brought”» [«Qui vous a amenés? S'informa-t-il, ou êtes-vous venus tout seuls? Moi, on m'a amené. La plupart des gens qui sont ici, on les a amenés»]¹⁹). Mais il y a plus. Cette bibliothèque gothique en fait n'est plus exclusivement, comme dans le cas des bibliothèques de l'Antiquité, un monument au luxe, une belle collection qui n'existe que pour être montrée: elle est devenue, tel qu'une loge de théâtre, tel que l'habitacle d'une voiture hors-série, un lieu de séduction.

¹⁷ Son père croit le contraire: «Jimmy was bound to get ahead [...]. Do you notice what he's got about improving his mind? He was always great for that» [«Jimmy devait faire son chemin [...]. Vous avez remarqué ce qu'il a mis là sur ce qui était utile à l'esprit? Il a toujours été très fort là-dessus»] (F.S. Fitzgerald, *The Great Gatsby*, ch. IX, p. 180 [tr. fr. p. 215]).

¹⁸ Ivi, ch. III, p. 52 (tr. fr. p. 73).

¹⁹ *Ibidem*.

Ce nouveau contexte de séduction permet l'accès à la bibliothèque à une présence autrefois interdite: la femme. Owl-Eyes par exemple déclare avoir été amené à la «Gothic library» de Gatsby par une femme, Roosevelt, laquelle est présentée comme une créature nocturne et hypnagogique, une espèce de moyen terme entre la Vampire rimbaldienne et la *dark lady*²⁰. Mais surtout on peut penser que Gatsby conduit là-bas ses amantes pour les prendre au filet: «As I waited for my hat in the hall the door of the library opened and Jordan Baker and Gatsby came out together. He was saying some last word to her, but the eagerness in his manner tightened abruptly into formality as several people approached him to say good-bye» [«Comme j'attendais mon chapeau dans le vestibule, la porte de la bibliothèque s'ouvrit, laissant passer Jordan Baker et Gatsby. Il disait un dernier mot à la jeune femme, mais la chaleur de son attitude se transforma brusquement en une politesse mondaine quand plusieurs personnes s'approchèrent pour prendre congé de lui»]²¹. Gatsby «porte» donc les livres comme des vêtements: ils représentent pour lui un capital de charme à faire fructifier. S'il ne maîtrise pas l'espace de la culture, il maîtrise très bien les espaces de séduction. Face à ce pouvoir extraordinaire du riche viveur, le pauvre (en tous sens) intellectuel ne peut qu'en subir l'envoûtement, jusqu'à en être presque obsédé.

Cette explicite fonction «séductrice» de la bibliothèque on la retrouve dans de nombreux romans dédiés aux vicissitudes des grandes familles de la haute société européenne et américaine dans les années à cheval entre le Dix-Neuvième et le Vingtième siècle. Il suffit de penser à *The House of Mirth* de Edith Wharton. La bibliothèque des Trenors, une famille très en vue de la *high society* new-yorkaise, se trouve dans le vieux manoir de Bellomont et représente un excellent exemple de lieu de culture réduit à lieu de séduction: «The library at Bellomont was in fact never used for reading, though it had a certain popularity as a smoking-room or a quiet retreat for flirtation» [«En fait, on ne lisait jamais dans la bibliothèque de Bellomont; mais la pièce jouissait d'une certaine popularité comme fumoir ou comme retraite tranquille pour le flirt»]²². Ou encore, dans *Il Gattopardo* de

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, ch. III, p. 59 ; tr. fr. p. 80.

²² Edith Wharton, *The House of Mirth in Novels*, New York, The Library of America, 1985, I, ch. V, p. 61 (tr. fr. *Chez les heureux du monde*, traduit de l'américain par Charles Du Bos, préface de Frédéric Vitoux, Paris, Gallimard, 2000, p. 93). L'arrogance de ceux qui achètent les livres sans les lire, dénoncée par Lucien, est incarnée dans le roman par le personnage de Mr Gryce, le plus grand possesseur au monde de «Americana» (une collection de livres documentaires très coûteux, que les historiens professionnels sont contraints à consulter dans les bibliothèques publiques). La bibliothèque de Mr Gryce in Madison Avenue, écrit Edith Wharton, est une construction pharaonique qui a quelque chose de sinistre et de funèbre: «the Gryce library in a fire-proof annex looked like a masoleum» [«la bibliothèque Gryce [était] dans une annexe à l'épreuve du feu, qui ressemblait à un mausolée»] (ivi, ch. 2, p. 22 [tr. fr. p. 48]). Par contre l'intellectuel Selden, qui est un homme «who has no money to spend» [«qui n'a pas d'argent à dépenser»] possède une «small library, dark but cheerful» [«une petite bibliothèque, sombre mais riante»] (ivi, ch. 1, p. 6

Giuseppe Tomasi di Lampedusa, la bibliothèque de la famille Ponteleone se trouve à côté de la salle de bal et c'est une pièce peu habitée, un lieu froid et impersonnel: «Ponteleone non era tipo da perdere il suo tempo lì dentro» [«Ponteleone n'était pas homme à perdre son temps là-dedans»]²³. Don Diego, le maître de maison, un homme qui, dit Tomasi di Lampedusa, aurait paru plébéien sans ses yeux arrogants²⁴, «doveva entrare in quella stanza sì e no una volta all'anno» [«[il] ne devait guère entrer dans cette pièce plus de deux fois par an»]²⁵. On a donc là un autre exemple d'une somptueuse bibliothèque qui n'a guère la fonction de lieu de conservation de la culture. En plus, c'est dans cette même bibliothèque que la protagoniste féminine du roman, Angelica, «séduit» le vieux Don Fabrizio, en lui demandant de danser la première valse: c'est à ce moment-là que le Prince de Salina abandonne ses pensées lugubres – on a dans ce passage du roman une véritable revue iconographique de la mort: la *Mort du Juste* de Greuze, la tombe de famille, la crypte des Capucins – et revient pour un instant à la vie²⁶.

Un troisième exemple – où, encore une fois, la salle de bal et la bibliothèque, c'est-à-dire les deux espaces de séduction, sont contigus – est constitué par le *César Birotteau* de Balzac. César est notamment un «pauvre paysan parvenu», «venu de Touraine à Paris avec un bâton à la main, à pied, en souliers ferrés»²⁷. Il a édifié une très belle fortune grâce à son excellent sens des affaires dans le domaine de la parfumerie, et il est devenu un élément de premier plan parmi la bourgeoisie commerçante parisienne. Mais il n'a pas les manières du monde et son défaut d'instruction est presque total: «En venant à Paris, César savait lire, écrire et compter, mais son instruction en était restée là, sa vie laborieuse l'avait empêché d'acquérir des idées et des connaissances étrangères au commerce de la parfumerie [...]. Il épousa forcément le langage, les erreurs, les opinions du bourgeois de Paris qui admire Molière, Voltaire et Rousseau sur parole, qui achète leurs œuvres sans les lire»²⁸.

Voilà, encore une fois, la culture des parvenus: si l'érudition de Trimalchio se réduisait à des citations erronées d'Homère, pour la bourgeoisie parisienne du

[tr. fr. p. 34; 29]): il n'est pas un collectionneur mais un homme qui dépense son argent, gagné avec peine, en achetant des bonnes éditions des livres qu'il aime.

²³ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1958, cap. VI, p. 267 (tr. fr. *Le Guépard*, Paris, Éditions du Seuil, 1959, p. 206 [traduction de Fanette Pézard]).

²⁴ Dans le texte originel: «che gli occhi arcigni soltanto salvavano dall'apparenza plebea» (ivi, cap. VI, p. 255 [tr. fr. p. 196]). C'est une allusion précise à une *forma mentis*, si non à un passé, de parvenu.

²⁵ Ivi, cap. VI, p. 267 (tr. fr. p. 206).

²⁶ «Il Principe fu contentissimo, si sentiva tutto ringalluzzito [...]. Le sue guancie pelose si agitarono per il piacere» [«Le Prince fut ravi et se sentit tout ragaillard [...] Ses joues velues frémissent de contentement»] (ivi, cap. VI, p. 269 [tr. fr. p. 207]).

²⁷ H. de Balzac, *César Birotteau*, préface d'André Wurmser, édition établie et annotée par Samuel Silvestre de Sacy, Paris, Gallimard, 1975, pp. 77 et 213.

²⁸ Ivi, pp. 77-78.

Dix-Neuvième siècle la connaissance se réduit à un amas de lieux communs et de plaisanteries à dégoïser face au monde²⁹. Et voilà, encore, la polémique de Sénèque contre ceux qui achètent des œuvres pour le seul goût de les posséder. La fille de César, Césarine, qui a étudié et qui est «un ange», «incapable de mépriser son père ou de se moquer de son défaut d’instruction»³⁰, veut lui donner ce qu’elle juge le plus beau des cadeaux: une petite collection de livres. Une idée superbe... Quel dommage que ces volumes, Balzac le dit tout net, ne seront jamais lus:

Césarine, la chère enfant, avait employé tout son petit trésor, cent louis, à acheter des livres à son père. Monsieur Grindot lui avait un matin confié qu’il y aurait deux corps de bibliothèque dans la chambre de son père, laquelle formait cabinet, une surprise d’architecte. Césarine avait jeté toutes ses économies de jeune fille dans le comptoir d’un libraire, pour offrir à son père: Bossuet, Racine, Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, Montesquieu, Molière, Buffon, La Fontaine, Corneille, Pascal, La Harpe, enfin cette bibliothèque vulgaire qui se trouve partout et que son père ne lirait jamais³¹.

Dans le milieu commerçant où César Birotteau a bâti ses fortunes, les livres, et la culture en général, sont donc des choses enfantines, des *surprises* que les adorables fillettes font à leur bon *papa*³²: il ne faut pas les prendre au sérieux.

Les «hommes pratiques», qui doivent penser seulement à s’enrichir, n’ont pas de temps à perdre dans la lecture. Mais, attention: les hommes réputés ont aussi le devoir de se livrer à des dépenses excentriques, folles. Les parvenus comme César, en particulier, se font un devoir de sanctionner leur accès à la classe supérieure en acquérant des «superfluités»: «rien ne peut se faire simplement chez les gens qui montent d’un étage social à un autre»³³. La bibliothèque devient donc un investissement en termes d’image, elle constitue une affirmation symbolique de puissance. C’est du reste quelque chose que Peter Gay, dans *The education of senses*, a déjà bien analysé: «the claim to the cultivation is probably more characteristic of more bourgeois than any other of their cultural habits», «many bour-

²⁹ Encore plus grossier que César, c’est le personnage de Monsieur Matifat: «Jamais il ne disait Corneille, mais le sublime Corneille! Racine était le doux Racine. Voltaire! oh! Voltaire, le second dans tous les genres, plus d’esprit que de génie, mais néanmoins homme de génie! Rousseau, esprit ombrageux, homme doué d’orgueil et qui a fini par se pendre» (ivi, p. 217). Ces bêtises sont régulièrement mêlées à des anecdotes vulgaires et des obscénités, au point que sa femme, Madame Matifat, le nommait familièrement «mon gros». Sottises pseudo-culturelles et allusions indécentes vont donc de pair.

³⁰ Ivi, p. 77.

³¹ Ivi, p. 206. Césarine sera promptement «remboursée» par son père (p. 225).

³² En voyant la bibliothèque dans son cabinet, César s’écrie: «“Mais cette bibliothèque garnie de livres reliés. Oh! ma femme! ma femme! Dit César”. “Non, ceci est la surprise de Césarine” “Pardonnez à l’émotion d’un père”, dit-il à l’architecte en embrassant sa fille» (ivi, p. 210).

³³ Ivi, p. 205.

geois amassed attributes of cultivation not to flatter the eye, delight the ear, or move the soul, but to display, in the autentic manner of parvenu, their recently acquired wealth and status»³⁴.

C'est pour cette raison que les livres achetés par Césarine ne sont pas jetés dans un coin et oubliés, mais ils vont prendre leur place dans la bibliothèque que l'architecte Grindot a fait bâtir, à surprise, dans le nouvel appartement de la famille. La bibliothèque est donc un luxe, un ornement du cabinet duquel le nouveau riche César, même s'il n'a rien à faire avec les livres, ne peut se passer. L'architecte a prêté beaucoup d'attention à réaliser cette pièce de façon simple et sobre³⁵, mais aux yeux du parfumeur elle n'a d'autre qualité, d'autre fonction que celle de mettre en valeur la magnificence de sa nouvelle maison. Il faudra bien la montrer au beau monde afin d'amplifier à démesure le «chœur mondain» et en tirer profit, comme le voulaient les Venereings de Dickens. Au comble de son apogée social, Birotteau aura la bonne idée d'organiser un bal pour l'inauguration de l'appartement³⁶. Encore une fois le «temple» du savoir et celui du divertissement vont ensemble, représentant deux symboles de pouvoir et de séduction³⁷.

Aujourd'hui ce processus, que la littérature a si bien décrit pendant les siècles, semble être arrivé à sa fin. On peut désormais acheter des livres au supermarché et dans les kiosques, et la vente de bouquins se fait via les quotidiens et les hebdomadaires, chacun avec sa collection des chefs-d'œuvre classiques proposés à la chaîne. Les «sacrorum opera ingeniorum», les plus rares génies de l'humanité selon les mots de Sénèque, sont donc à la portée de tous. Tout le monde possède cette «bibliothèque vulgaire qui se trouve partout», comme écrivait Balzac, et toutes les pièces des maisons sont saturées de volumes que personne ne lirait jamais. En plus, toutes les distinctions à l'intérieur de la maison sont tombées: on garde les bouquins dans la même salle où on s'amuse; il n'y a plus des «temples» parce que finalement loisirs et culture sont devenus la même chose. Les livres, tout comme la voiture, le mobile, la télévision, sont considérés comme des signes extérieurs, sinon de richesse, de valeur sociale ajoutée. Par conséquent, la bibliothèque privée a complètement perdu sa fonction spécifique: les produits

³⁴ Peter Gay, *The Bourgeois experience. Victoria to Freud. Volume I: Education of the Senses*, New York, Oxford University Press, 1984, p. 28.

³⁵ «Là régnait enfin cette suave harmonie que les artistes seuls savent établir en poursuivant un système de décoration jusque dans les plus petits accessoires, et que les bourgeois ignorent, mais qui les surprend» (H. de Balzac, *César Birotteau* cit., p. 210).

³⁶ La fête sera en fait la «dernière flammèche du feu de paille d'une prospérité de dix-huit années près de s'éteindre» (ivi, p. 227).

³⁷ Tel que Don Fabrizio dans *Le Gattopardo*, l'oncle Pillerault de *César Birotteau* va lui aussi quitter la fête pour aller «s'établir dans un fauteuil auprès de la bibliothèque: il regarda les joueurs, écouta les conversations, et vint de temps en temps voir à la porte les corbeilles de fleurs agitées que formaient les têtes des danseuses au moulinet. Sa contenance était celle d'un vrai philosophe» (ivi, p. 221).

éditoriaux sont désormais conçus pour des exigences très différentes de celles d'études et d'acculturation.

On peut donc dire que la logique d'accumulation des parvenus l'a de quelque façon emportée: on achète désormais les livres sans en faire aucun usage, «come l'analfabeta terrebbe biblioteche, per pura ostentazione» [«comme l'analphabète a une bibliothèque, par pure ostentation»]³⁸, ensorcelés par un souci de thésaurisation un peu fétichiste de ce que l'*auctoritas* – des journaux et de la télévision, surtout – certifie et garantit comme étant la «culture». Ce qui est l'exact contraire de la passion bibliophile: c'est à dire la possibilité, et la volonté, d'établir un paradigme individuel à partir soit de ses propres préférences littéraires (la choix des auteurs et des titres qu'on aime), soit des données relatives à l'objet-livre (les différentes éditions, la qualité du papier, la reliure etc.). Le résultat est que tout le monde accumule un véritable «cimetière de livres» sans d'autres raisons que l'opinion courante selon laquelle, comme disait Dossi il y a un siècle et demi, «per crèdersi dotto ed èssere tale stimato, basta di avere, in casa la scienza»³⁹. Il faut reconnaître que le thème sénéquien du savoir accumulé sans une authentique intention de s'en emparer est devenu, aujourd'hui, d'une actualité bouleversante: et c'est peut-être le statut même de ce que la «culture» représente qui doit être remis en question. La bibliothèque, elle, ne garde désormais qu'un prestige fictif.

³⁸ Carlo Dossi, *La desinenza in A*, in *Opere*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1995, p. 804 (tr. française *La désinence en A*, roman traduit de l'italien par Chantal Moiroud, Toulouse, Éditions Ombres, 1991, p. 184).

³⁹ On parle ici de Don Vittore, un curé qui garde son immense collection de livres dans la cave, avec les fruits pourris, «come terrebbe un castrato un gineceo» [«il les garde là comme il garderait un castrat dans un gynécée. Mais il lui suffit, pour se sentir savant et être considéré comme tel d'avoir, chez lui, la science»] (ivi, p. 780 [tr. fr., p. 157]).



Manuel Valdés, *Libros IV* (Barcelona, 2008).

LA VOCE E LA BIBLIOTECA
BIBLIOFILIA, BIBLIOMANIA, MALINCONIA NELL'OTTOCENTO FRANCESE

Michela Landi

C'est bien le plus grand fou qui soit dans la nature
Que celui qui se plaist aux livres bien dorez,
Bien couverts, bien reliez, bien nets, bien époudrez,
Et ne les voit jamais que par la couverture.

Jean Le Pautre, *La folie du bibliomane*, 1664¹

Mon berceau s'adossait à la bibliothèque,
Babel sombre, où roman, science, fabliau,
Tout, la cendre latine et la poussière grecque,
Se mêlaient. J'étais haut comme un in-folio.

Charles Baudelaire, *La voix*, 1861

Dall'alto della sua pila di volumi, Baudelaire gode di un «punto di epifania»². Dietro di sé, un glorioso passato ridotto, dalla Rivoluzione, a un babelico ammasso di rovine, di cenere e polvere; davanti, un «fatras» informe di saperi accumulati, non più classificabili. Due voci tentatrici, l'una addossata all'altra, si contendono la parola. La prima lo chiama alla vita mondana con i suoi appetiti, e ad ingoiare avidamente in un istante l'intero destino della terra³; la seconda lo invita invece al sogno regressivo: è un fantasma che vagisce, e, insieme, seduce e spaventa⁴. A questa seconda voce risponde il poeta: voce fa-

¹ Di Jean Le Pautre si ricordi anche l'incisione: *Un bibliophile en costume de fou*, facente parte della serie «La Folie du siècle», Paris, Jollain, 1664.

² Sul «punto di epifania», si veda Northrop Frye, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 2000, p. 404.

³ «[...] La Terre est un gâteau plein de douceur; / Je puis (et ton plaisir serait alors sans terme!) / Te faire un appétit d'une égale grosseur» (Charles Baudelaire, *La voix*, in *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», I, 1974, p. 170, vv. 6-8).

⁴ «[...] “Viens! oh! viens voyager dans les rêves,/Au-delà du possible, au-delà du connu!” / Et celle-là chantait comme le vent des grèves, / Fantôme vagissant, on ne sait d'où venu, / Qui caresse l'oreille et cependant l'effraie» (ivi, vv. 9-13).

tale, che lo condanna, per via paradossale, alla suprema coscienza mentre di tale condanna lo consola: «Garde tes songes; / Les sages n'en ont pas d'aussi beaux que les fous»⁵.

Al culmine del paradiso della Ragione e nella più fulgida «clairvoyance» («je vois distinctement des mondes singuliers»), ecco dunque affacciarsi la follia. La coscienza positiva sembra entrata, al *tournant du siècle*, nella sua fase di compromesso con la reversione: mentre il sogno di un'eternità della scrittura – più duratura delle rovine di Roma – di cui si fece portavoce nel Cinquecento Du Bellay⁶ è definitivamente sfumato, i volumi pazientemente compilati e impilati a costruire il palinsesto della storia sono – ben ne attestano le celebri *Correspondances* baudelairiane – dei «vivants piliers». Al crollo del tempio – dapprima religioso, poi secolare – elevato alla redenzione dell'umano il libro, mattone della conquista dello spirito, torna alla materia e alla natura-madre.

Hermes, padre della scrittura e protettore dei malinconici tesaurizzatori, è anche, come è noto, il Padre dell'ermeneutica, scienza delle digressioni infinite. Moralmente determinato, esso assume, nella tradizione teocratica d'Occidente, i sembianti del demonio: il supremo saccente, portatore di due logiche coesistenti, è il moltiplicatore e al contempo il distruttore del sapere: *amor intellectualis diaboli*. Quest'ultimo, ridicolizzato, sminuito, spodestato all'epoca dei Lumi, riaffiora nelle coscienze come un rimosso collettivo, e il suo fantasma ossessiona – *pars destruens* – il tempo nuovo della laicità appena conquistato. Così, il presente non è che una formazione di compromesso, un instabile e provvisorio equilibrio che riposa sulla turbolenta coesistenza degli opposti: cacciato dalla storia, «Hermes consolateur» ritorna prepotentemente sulla scena segreta dei malinconici, dei bibliofili, dei bibliomani e, accanto a «Vénus génitrice»⁷, s'insinua tra le pliche dei volumi, o tra gli interstizi delle biblioteche, sommuovendo o sconquassando un ordine pazientemente edificato dai Padri. E non è un caso che il Romanticismo abbia riabilitato, prendendo a modello la biblioteca del *Faust* di Goethe, un'antica leggenda medievale: la stampa, che moltiplica all'infinito la Legge muovendo alla ricerca del segreto della creazione, non può essere che invenzione del maligno⁸.

⁵ Ivi, vv. 27-28.

⁶ A seguito della riscoperta, da parte del Petrarca, dei manoscritti di Cicerone presso la biblioteca dei Colonna, Joachim Du Bellay sostenne, nelle *Antiquités de Rome*, il primato della scrittura sull'architettura. Mentre il manoscritto attraversa, incorrotto, le epoche, i monumenti più gloriosi della città eterna sono destinati, con le loro rovine, a testimoniare della caducità delle cose. Si veda il sonetto d'imitazione petrarchesca: *Qui voudra voir tout ce qu'ont pu nature, scil.* l'ultima terzina: «Mais ses écrits, qui son los le plus beau/Malgré le temps arrachent du tombeau,/ Font son idole errer parmi le monde» (Joachim Du Bellay, *Les Antiquités de Rome* [1552], Paris, Gallimard, 1967, p. 31).

⁷ Gérard de Nerval, *Angélique*, in *Les filles du feu*, Paris, Gallimard, 1972, p. 115. «Toute cette mythologie – scrive l'autore – avait alors un sens philosophique et profond» (*ibidem*).

⁸ Si veda, ad esempio, Charles Asselineau, *L'Enfer du bibliophile* (1860), nel quale il pro-

Così, il libro – sotto la specie del peccato prima, del dolore poi – catalizza una presa di coscienza fondatrice della cultura moderna: l'immanenza. Mentre viene meno l'asservimento del corpo ai valori dello spirito – asservimento garante di un'ontologia stabile su cui riposano altrettanto stabili tassonomie – il volume, perduta la sua funzione trascendente – strumentale – di «accrescimento» culturale e spirituale, è fatto oggetto di autonoma rappresentazione. Pura lettera e puro significante, esso catalizza il desiderio e il piacere primario nel quale il malinconico si rifugia, identificandovisi. Di qui la preferenza accordata dai malinconici medesimi all'antico tomo: non solo per il valore aggiunto – auratico – che ad esso si conferisce in quanto detentore di un simbolico prestigio (prestigio di cui attesta la necessità della conservazione) ma anche per il suo valore autonomo di ospitalità riposta e protetta: le solide e pregiate sovraccoperte costituiscono, come i vagheggiati castelli, lo spazio ideale della «cornice» e della «bordatura» che separa e preserva il soggetto dalla distruzione e dalla follia. Se, scrive Lacan, l'arte come «organizzazione del vuoto» non evita né ottura, ma costeggia e borda il vuoto centrale della Cosa⁹, il libro antico assicura tanto la conservazione *in arca pectoris* del sé storico in un'epoca naturalista e presentista, quanto dell'oggetto assoluto del proprio amore, ivi racchiuso e custodito¹⁰. Esso diventa così il luogo ideale in cui reinvestire tanto le vicende storiche quanto le vicende psichiche. Viceversa, il libro moderno, effimero e caduco, e in rapido disfacimento, non è che la riproduzione letterale della Natura e del destino mortale: esposto, con la sua nudità, alla consunzione, esso si identifica con la perdita, la dispersione, la follia. Di ciò Baudelaire si fa, dal suo punto d'osservazione privilegiato che è, come abbiamo detto, l'*entre-deux*, il più acuto testimone. Si veda, ad esempio, *Le Cadre* (componimento facente significativamente parte della trilogia dal titolo: *Un fantôme*): «Comme un beau cadre ajoute à la peinture, / [...] en l'isolant de l'immense nature, // [...] Rien n'offusquait sa parfaite clarté / Et tout semblait lui servir de bordure»¹¹. Fantasma d'incorporazione del dolore storico e ausiliario della rimemorazione mitica, il volume diventa spazio abitabile contro l'aggressività distruttrice dell'oblioso presente e, al contempo, un grembo ove riposa una verità ancestrale: «j'étais comme un in-folio»¹².

Non v'è dubbio che in Francia la Rivoluzione svolge un ruolo decisivo nell'istituire, in modo letteralmente *tranchant*, un *avant* e un *après*. Liquidando, a col-

tagonista si vede costretto da un demone ad acquistare i libri che più detesta, e ad assistere alla spoliazione della sua biblioteca.

⁹ Jacques Lacan, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi* (1959-1960), Torino, Einaudi, 1994, p. 165.

¹⁰ Scrive in proposito Nodier: «aux livres comme aux belles, la parure ne nuit en rien» (Charles Nodier, *L'amateur de livres*, Edition présentée par J.-L. Steinmetz, Paris, Le Castor Astral, 1993, p. 106).

¹¹ Ch. Baudelaire, *Un fantôme, III, Le cadre*, in *Les Fleurs du mal* cit., p. 39.

¹² Ch. Baudelaire, *La voix* cit., v. 4.

pi di ghigliottina, una teocrazia che per secoli aveva edificato il suo prestigio sul valore trascendente e positivo del Libro, essa sperimenta l'euforia della dimenticanza, unitamente alla rigenerazione del corpo collettivo. Il rovesciamento epistemico si situa, per via di eminenza, tra due intellettuali settecenteschi: Diderot e Voltaire. Il culmine della parabola libresca, infatti, non può che esser riconosciuto nella monumentale impresa dell'*Encyclopédie*. Essa, compilando collettivamente il sapere, non può fare a meno d'insinuarvi quel metodo critico che, giunto dal progresso della scienza, ne mina la verità e la gravità. Constestualmente, il criterio rassicurante della sequenzialità viene sostituito da quello della permutabilità: principio demonico se mai ve ne furono. Resta, nondimeno, il carattere monumentale, «positivo» dell'opera la quale, per le sue stesse dimensioni, più non si confà, come nota polemicamente Voltaire, alle nuove esigenze ecumeniche della cultura illuministica. Quest'ultima, valorizzando lo scambio vivace delle idee, necessita piuttosto di strumenti agili e «portatifs» che abbiano a modello l'oralità, come attesta il *Dictionnaire philosophique portatif* dello stesso Voltaire, redatto in polemica con gli enciclopedisti. Non che non vi fossero, in precedenza, «livres portatifs»: le edizioni aldine, alla fine del XV secolo erano concepite, ricorda Didier Barrière, per essere lette «in mezzo alla natura»¹³. Ma esse non costituivano che rappresentazioni tributarie del «grande codice» culturale attraverso cui si perpetuava la topica della «natura come libro»¹⁴, tale che vi era una scrittura – *signatura rerum* – in ogni manifestazione naturale. Ora, se, come nota ancora Barrière, le metafore libresche sono «*métaphore toutes faites qui devienent parfois des métaphores bibliophiliques*»¹⁵, i due termini della comparazione s'invertono: il modello d'ogni scienza non è più il libro, ma la natura stessa. E non vi è di che stupirsi se, per ragioni opposte a quelle di Voltaire – ossia il Male riconosciuto nel progresso – Rousseau getta discredito, nel suo *Discours sur les sciences et les arts*, sul libro, rivendicandone la menzogna e la vanità. Nella dialettica Voltaire-Rousseau si cela gran parte dell'ambivalenza – progressiva e regressiva – del libro nell'Ottocento. Laddove Rousseau è il padre di tutti i malinconici alla ricerca delle origini – ricerca in nome della quale si condanna il libro come portatore di civiltà – Voltaire assurge a modello del «bibliophobe» moderno: nel libro negletto si guarda con compiacimento il lavoro del «superato», ossia il progresso catartico compiuto dalla civiltà per sbarazzarsi di un sapere autoritario, cagione di ingiustizie e soprusi.

Il paradigma «portatif», che preannuncia l'avvento della brossura e del tascabile, dà avvio ad un contestuale processo di banalizzazione e feticizzazione del libro. Da un lato, tale processo investe la cosa; dall'altra, il nome. Mentre la ri-

¹³ Didier Barrière, *Nodier l'homme du livre. Le rôle de la bibliophilie dans la littérature*, Bassac, Editions plein chant, 1989, pp. 31-32.

¹⁴ Per la topica della «Natura come libro», si veda Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 2000, pp. 354 sq.

¹⁵ D. Barrière, *Nodier l'homme du livre* cit., p. 32.

duzione del formato è foriera di una simbolica *deminutio*, della progressiva naturalizzazione dell'oggetto attesta l'evoluzione semantica del termine «bouquin». Quest'ultimo, che nel linguaggio familiare designa il libro conferendogli una connotazione peggiorativa¹⁶, diviene un equivalente denotativo neutro, e perfetto sinonimo di «livre». Esso sta a significare, per gli amanti del progresso, l'inviso volume, cui si contrappone la leggera e agile broccura: «A l'avis du bibliophile – lamenta Nodier – tout ce qui n'est plus brochure est déjà bouquin»¹⁷. Avviato alla riproduzione tecnica e seriale, il libro rinuncia già, per dirlo con Benjamin, alla sua «aura»: la tecnica industriale, nota il filosofo tedesco, «sottrae il prodotto all'ambito della tradizione», consegnandolo definitivamente al suo *hic et nunc*, ovvero, al suo mero «valore di esposizione»¹⁸. Abbandonata la preziosa veste, garante del suo valore culturale e viatico del desiderio; sradicato dal suo originario contesto – la biblioteca – e svenduto *en plein air* da incauti *bouquinistes*, il libro esperisce ora il destino stesso del mendicante e del reietto. Mentre la sua nudità esibita attesta la fine del culto e il disvelamento della verità – la quale non è, per molti, che un segreto vuoto – di un residuale feticismo collettivo rendono conto, come ricorda Barrière, le riproduzioni industriali di oggetti a forma di libro per uso allotrio: ninnoli cavi accoglievano cianfrusaglie conservando, dell'antico volume delle cose, la mera cornice, ovvero, la nominale esteriorità¹⁹.

Il *philosophe*, con la sua ragion pratica, è, insomma, l'artefice del simbolico incendio di Alessandria, archetipo d'ogni follia bibliolatra; alimentato dagli eventi rivoluzionari, il tragico evento ritorna ossessivamente in tutti i «conservateurs»:

Comme tout est dans Voltaire, le bibliophile ne se ferait pas plus de scrupule qu'Omar de brûler la bibliothèque d'Alexandrie. Ce n'est pas que le bibliophile lise Voltaire, il s'en garde bien; mais il se félicite de trouver en Voltaire un prétexte spécieux à son dédain universel pour les livres²⁰.

A differenza dell'iconoclasta antico, che distrugge la biblioteca allo scopo di preservare un principio d'autorità che il libro minaccia, il filosofo moderno disprezza il libro proprio in nome dell'autorità ch'esso rappresenta. Nel suo riduzionismo assimilando i mezzi e il fine, quest'ultimo ha preso «les livres en hor-

¹⁶ Come risulta dal lemmario del Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (<http://www.cnrtl.fr/etymologie/bouquin>), il termine è attestato nel 1459 con la grafia di: «boucquin» e l'accezione di «vieux livre dont on fait peu de cas». Nel 1845 il termine «bouquin» ha ancora un'accezione vagamente spregiativa: «Ironiq. Livre, quoique moderne, qui n'a d'autre valeur que celle des enjolivures». Già nel 1866 esso designa un «livre en général».

¹⁷ Ch. Nodier, *L'amateur de livres* cit., p. 97.

¹⁸ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 20-23.

¹⁹ D. Barrière, *Nodier, l'homme du livre* cit., p. 11.

²⁰ Ch. Nodier, *L'amateur de livres* cit., p. 97.

reur pour l'abus qu'on en fait et pour le mal qu'ils font»²¹ e con la rivoluzione si sbarazza, in un unico falò, dell'autorità e della sua critica. Identificando infatti il sapere con l'oziosa erudizione, egli la ritiene colpevole dell'immobilismo del pensiero, mentre la parola-azione, atta a favorire la rapida progressione delle idee, patteggia necessariamente con l'incultura. Il giornalismo è senz'altro la massima espressione di questa formazione di compromesso tra la vita e la forma; tra la parola e la carta. Attraverso di esso, coesistono pacificamente il mito biologico dell'espansione e della proliferazione delle idee veicolato dalla industriosa borghesia e il mito tecnologico che, come frutto dell'avanzata civiltà, sembra costituire, del paziente lavoro dello spirito, la efficace surrogazione.

Il libro antico, rimosso dallo spazio cittadino e riposto in un polveroso e venerabile archivio o sacrario della memoria, può ora risorgere a nuova vita nello spirito. Fantasma del superato alla stregua di altri oggetti desueti e defunzionizzati²², esso riceve, dalla psiche del malinconico «conservateur», un rinnovato soffio. Come nota l'«anti-moderno» Roland Barthes²³ – e Baudelaire lo illustrava ponendo in relazione di co-presenza la voce euforica e bulimica dell'attualità e la disforica coscienza, remota e rimossa, della biblioteca – «le XIXe siècle commence son double voyage, positiviste et romantique»: «double postulation de l'Histoire» in cui si fronteggiano, in situazione di compromesso, la «réhabilitation des joies terrestres, un sensualisme, lié au sens progressiste de l'Histoire, et, d'autre part, une explosion grandiose du mal de vivre, liée, elle, à toute une culture nouvelle du symbole». Donde la necessità di affrontare la storia come fenomeno complesso, «des cultures et des *histoires composées*»²⁴.

Mentre, con la Restaurazione, è sancito il patto tra natura e cultura, e una fiorente iconografia pittorica ritrae sognanti fanciulle immerse tra l'erba in sol-lazzevoli letture, in nessun'altra epoca si sono stampati, ricorda Daniel Sangsue, tanti libri:

L'accroissement spectaculaire de la production des livres qui marque le XIXe siècle procède de causes bien connues: réforme du système de la librairie (1793), exploitation de nouvelles techniques d'impression et de fabrication du papier, augmentation du nombre des lecteurs liée au développement de l'enseignement public, etc. Les chiffres de cet accroissement nous sont également familiers: de 1000 titres annuels à la veille de la Révolution, on passe à 8000 titres sous la Restauration et à 12000 sous le Second Empire²⁵.

²¹ Ivi, p. 99.

²² Si ricordi, a tale proposito, l'imprescindibile studio di Francesco Orlando: *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1997.

²³ Su Roland Barthes anti-moderno, si veda Antoine Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

²⁴ R. Barthes, *Lecture de Brillat-Savarin*, in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 324.

²⁵ Daniel Sangsue, *Demésures du livre*, in «Romantisme», 1990, 69, p. 43. Il critico rinvia al

Al contempo, la Rivoluzione avendo disperso le biblioteche della nobiltà e delle comunità religiose, era entrata nel mercato una quantità smisurata di libri antichi²⁶. E non è un caso, come ricorda il critico, che Balzac compari questa immensa mole, nell'introduzione alla *Physiologie du mariage* (1829), ad un oceano²⁷ in cui i singoli volumi cadono e risalgono incessantemente la china formando, come onde, creste e ventri: le mobili cataste di libri abbandonati preannunciano oramai, come i pilastri del tempio di Baudelaire, il crollo del vecchio mondo, e l'avvento dell'era industriale.

In qualità di silente repositario di un mondo sepolto il libro – fortuitamente dissotterrato come il cranio di Yorick – assume, nel romanzo fantastico, una valenza orfica, oracolare: mediatore tra il regno dei vivi e il regno dei morti, esso custodisce un enigma la cui decifrazione è, per il suo possessore, come un viaggio iniziatico: viaggio a ritroso verso l'origine. Analoga è la valenza che ad esso conferiscono i cosiddetti «illuminés»²⁸: eredi della tradizione massonica del Settecento – anima segreta della Rivoluzione – essi si fanno ora i latori paradossali, sin dall'insegna polemica che li distingue, di un rovesciamento epistemico della cultura dei Lumi. La natura e la cultura, scese in loro parimenti a compromesso, producono tutt'altro esito: il volume antico, riabilitato nella sua valenza demonica, è, al contempo, come la Musa nutrice, fonte di sapere e di piacere. Femminizzato, esso custodisce – come la Dea della natura, Iside – il mistero dell'origine. Contro la tradizione virile e demotica dei Lumi, ecco dunque riaffermarsi il valore misterico del segno, che fa coesistere gli estremi: Hermes e Venere, «l'amour et le grimoire»²⁹. Col favore delle scoperte conseguenti la campagna d'Egitto il geroglifico diviene, assieme al manuale alchemico, il silente custode del filo indipanabile della storia. Per metonimia identificativa, le biblioteche-labirinto, le biblioteche-rifugio, sono al centro della poetica di Nodier, di Aloysius Bertrand, di Nerval.

Nasce contestualmente, contro il *cupio dissolvi* della democratica, ecumenica e liberale «filantropia», la «bibliofilia»: amore esclusivo, insieme possessivo e compulsivo, per l'oggetto-libro. Il bibliofilo – la cui figura sociale si afferma in Francia nel quindicennio 1823-1839³⁰, in concomitanza con la pubblicazione

quadro presentato da M. Lyons in *Le Triomphe du livre*, Promodis, 1987, p. 13.

²⁶ D. Sangsue, *Demésures du livre* cit., p. 43.

²⁷ Ivi, p. 12.

²⁸ Cfr. G. de Nerval, *Les illuminés* (1852), Paris, Gallimard, 1976.

²⁹ Cfr. Ch. Nodier, *L'amour et le grimoire ou comment je me suis donné au diable. Conte fantastique* (1832), Paris, Fayard, 2013.

³⁰ Come ci ricorda D. Sangsue, all'inizio del XIX secolo Gabriel Peignot considera la bibliografia «la plus vaste et la plus universelle de toutes les connaissances humaines, tout paraît devoir être du ressort du bibliographe». E postula una scienza dei libri, la «Bibliologie», che copre la totalità del sapere; essa si suddivide in sette branche: «1. la GLOSSOLOGIE ou science des langues; 2. la DIPLOMATIQUE ou science des écritures; 3. la BIBLIOPEE ou composition des livres; 4. la TYPOGRAPHIE ou science de l'imprimerie; 5. la BIBLIOPOLIE ou science de la librairie; 6. la

del «Bulletin du Bibliophile» fondato da Nerval – è, per definizione, un «conservateur». Malinconico difensore di un'aristocrazia ideale, egli è votato alla riparazione di una colpa storica: quella dell'oblio e della dispersione. Per questa forma seconda, di recupero, di una sana *philia*, il bibliofilo è già, tendenzialmente, figura patologica; tale latenza, che può sfociare in follia monomane, è presto catalogata dalla trionfante scienza medica come «bibliomania». L'una e l'altra deviazione vengono presto contemplate nell'ambito di un'eziologia generale assai sfaccettata: quella delle «monomanies» del secolo³¹; secolo noto – e spesso liquidato – come epoca della frenologia.

Quella del «bibliofilo» – neologismo grecizzante troppo somigliante al nuovo gergo della medicina, che Nerval scrive ancora in corsivo quasi a prenderne le distanze – è la nuova veste assunta oramai dal «savant»³². Laddove quest'ultimo, con spirito disinteressato e liberale, metabolizza e sublima il contenuto di molti libri in una forma organica di conoscenza rivolta ad un sano accrescimento intellettuale, il bibliofilo torna a fare della cultura, regressivamente, un culto. Culto celebrato al primo grado, attraverso la venerazione feticistica dell'unico ed esclusivo oggetto del desiderio. L'esclusività, erotizzata, si trasfonde, per metonimia amorosa, ai contenuti: il libro eletto è, di norma, escluso dal canone culturale. Ed anche questa ennesima deviazione, riscuotendo la debita attenzione medico-scientifica, verrà presto etichettata e vulgata, in letteratura, come «excentrique»³³. Peculiarità comunemente riconosciuta a questa corporazione di «conservateurs» è la sfiducia nella legge progressiva e lineare della storia. La premessa «bien laconique et bien commune» di cui si fa portavoce Nodier in *De la perfectibilité de l'homme*, condivisa da tutti coloro che Compagnon definisce «antimodernes»³⁴, è il noto asserto dell'*Ecclesiaste* (1, 10): *nihil sub sole novum*³⁵. La storia, il cui compromesso con la natura non è accidentale, bensì costitutivo, è un eterno ritorno: come eterna è la coazione a ripetere del mito e della monomania feticista. Nodier la definisce, con ironica neologia scienziata, «monomanie réflexive»³⁶. Ancora una volta, diversamente dal «savant», per il quale la riflessione condotta sul libro è un atteggiamento astrattivo e insieme disinteressato in vista di un positivo accrescimento, il bibliofilo è ossessionato dal ritorno –

BIBLIOGRAPHIE ou connaissance des livres; 7. L'HISTOIRE LITTÉRAIRE universelle». Cfr. D. Sangsue, *Demésures du livre* cit., p. 49.

³¹ Sulla monomania nell'Ottocento, si veda *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIXe siècle*, sous la direction de Jean-Louis Cabanès, Didier Philippet et Paolo Tortonese, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.

³² «Je parlais dernièrement de mon embarras à un savant, qu'il est inutile de désigner autrement qu'en l'appelant *bibliophile*» (G. de Nerval, *Angélique* cit., p. 43).

³³ Si veda Jules Champfleury, *Les excentriques*, Paris, Michel Lévy, 1852.

³⁴ A. Compagnon, *Les antimodernes* cit.

³⁵ Cf. D. Barrière, *Nodier l'homme du livre*, Bassac, Editions Plein Chant, 1989, p. 41.

³⁶ Ch. Nodier, *Réveries psychologiques. De la monomanie réflexive*, in *L'amateur de livres* cit., pp. 47-62.

dal riflesso – compulsivo sull'oggetto. Il compromesso ancestrale con la Natura-madre fa sì che nel libro eletto sia depositata, ermeticamente, un'oralità dimenticata: in esso risuona, profonda, la voce primigenia. Ed è il suo richiamo che scatena la *quête* a ritroso del bibliofilo.

Nodier è il primo a testimoniare degli effetti di un ritorno del superato, nella fattispecie del trauma rivoluzionario. Testimone oculare della sanguinaria violenza perpetrata in nome del progresso, egli costruisce, nel corso della sua esistenza, una solida impalcatura difensiva contro di esso. Ma fantasmi di identificazione con vittime espiatorie costantemente si ripropongono. Come ricorda ironicamente Nerval, egli raccontava, confondendo evento storico e immaginazione mitica,

[...] «comment il avait eu le malheur d'être guillotiné à l'époque de la Révolution; on en devenait tellement persuadé que l'on se demandait comment il était parvenu à se faire recoller la tête»³⁷.

La Rivoluzione, insomma, porta, con la frattura epocale che rappresenta, quella scissione psichica – presto etichettata dal linguaggio medico come schizofrenia – che condanna il soggetto alla coesistenza compromissoria tra un prima e un dopo: soggetto postumo, Nodier vive elaborando il passato in un presente di instabile conciliazione: presente in cui il libro e la voce, entità complementari, sono reversibili, come reciprocabili sono la colpa e la salvezza.

La restaurazione ontologica del segno in qualità di presenza stabile e archetipica del senso, coesiste in Nodier con la ricerca filologica dell'oralità perduta. Di questa duplice rimotivazione contro un'arbitrarietà colpevole attestano tanto il *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises* (1808-1828), quanto la passione erudita per la natura, che lo spinse ad interessarsi di botanica, mineralogia ed entomologia. Accanto a questa modalità attiva di riparazione sussiste una modalità ricettiva, se non "incorporativa", rappresentata dal collezionismo librario.

Bibliotecario sin da giovanissimo, e poi «conservateur» della biblioteca dell'Arsenal a partire dal 1824, Nodier elesse questo luogo, divenuto un celebre cenacolo, a rifugio d'amore contro il deserto della storia, come già aveva scritto profeticamente in una lettera del 1802:

Nous porterons dans notre exil, à la place de Tournefort et de Linné, la Bible, Ossian, Werther, Ballanche, et Auguste Glaise. Les hommes en penseront ce qu'ils voudront; mais nous aurons le droit de faire, dans les déserts, la bibliothèque de notre cœur³⁸.

³⁷ G. de Nerval, *A Alexandre Dumas*, in *Les Filles du feu* cit., p. 28.

³⁸ Ch. Nodier, *Correspondance de jeunesse*, vol. I, Genève, Droz, 1995; cfr. D. Barrière, *Nodier, l'homme du livre* cit., p. 31.

Maledicendo Gutenberg che, come il demonio, aveva moltiplicato all'infinito il dolore sulla terra, Nodier trovò, alla stregua di Rousseau, nel male stesso il suo rimedio³⁹. Per l'intera sua esistenza lottò tra il principio del piacere – l'acquisto compulsivo di volumi – e il principio di realtà, frequentemente riproposti nella necessità di alienare, per ragioni economiche, il patrimonio librario accumulato⁴⁰. L'incessante lavoro riparatore aveva luogo, contestualmente, nelle due forme, attiva e ricettiva, che abbiamo testè individuate: la scrittura da un lato, ch'egli definì, «scribomanie», e il collezionismo dall'altro. Le due pulsioni infatti, come lui stesso riconobbe, si fomentano a vicenda⁴¹. Ad espiare il male della carta di giornale su cui depositava per necessità il suo sangue, egli collezionava «raretés» appartenenti al felice passato monarchico, ovvero al XVI e XVII secolo, quando ancora ricca era la tradizione orale. Tradizione che, fiorente in territori-matrice, testimoni di remote cantilene, è stata progressivamente messa a tacere dal giacobinismo centralizzatore e omologante. In quella che Nodier definisce una «bibliographie des fous»⁴² è oramai – lo vediamo – quasi impercettibile la barriera tra il «domaine du système» e quello del «caprice et de l'imagination»⁴³. L'erudizione come conservazione e l'immaginazione come sovvertimento entrano in relazione di compromesso nella compulsione collezionista: autori maccheronici, faceti o barocchi, tesaurizzatori di *mirabilia* o *vanitates*, compilatori di stravaganti dizionari, eruditi bizzarri. La prerogativa del libro eccentrico, infatti, è la nobile assenza di scopo, che sottrae l'oggetto d'amore ad ogni strumentalità ideologico-politica: «J'entends [...] par un livre excentrique un livre qui est fait hors de toutes les règles communes de la composition et du style, et dont il est impossible ou très difficile de deviner le but»⁴⁴. La follia antica era, a suo dire, ben diversa da quella attuale, dacché l'eccentricità, figlia della libertà di espressione, è oramai un diritto acquisito del cittadino. Legittimata dalla tolleranza politica così come dall'interesse della scienza, essa è, al contempo, espropriata del suo peculiare valore di originalità e di unicità: «Les livres excentriques [...] ce sont les livres qui ont été composés par des fous, du droit commun qu'ont tous les hommes d'écrire et d'imprimer»⁴⁵. Mentre l'ontologia stabile della cultura trascorsa controllava e marginalizzava le deviazioni – il mito dell'origine si ripropone, come spesso avviene nel malinconico, come mito della saggezza – oggi, lamenta Nodier, nessu-

³⁹ Si veda Jean Starobinski, *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989.

⁴⁰ Come ricorda Steinmetz, il catalogo della vendita postuma dei suoi libri, del 1844, comporta 1254 esemplari. J.-L. Steinmetz, prefazione a Ch. Nodier, *L'Amateur de livres* cit., pp. 8-9.

⁴¹ «aussitôt que la scribomanie a suscité un fou pour écrire de pareilles inepties, la bibliomanie ne manque jamais d'en susciter un autre pour les acheter» (Ch. Nodier, *Bibliographie des fous*, in *L'Amateur de livres* cit., p. 71).

⁴² Ch. Nodier, *Bibliographie des fous* cit., pp. 63-75.

⁴³ Ch. Nodier, *De la monomanie réflexive* cit., p. 47.

⁴⁴ Ch. Nodier, *Bibliographie des fous* cit., p. 63.

⁴⁵ Ivi, p. 64.

na barriera censoria separa la salute mentale dalla follia. Poiché ogni epoca porta in sé la precedente come il proprio paradosso e con esso convive in situazione di compromesso, ci troviamo oramai in un presente instabile, costantemente esposto a sommovimenti, rovesciamenti, rimozioni, ritorni:

Il y avait [...] dans l'antiquité une puissance éminemment sociale qui maintenait de siècle en siècle dans un constant équilibre l'intelligence des peuples, et qui affranchissait chaque génération nouvelle des aberrations les plus grossières de la génération passée. L'absurde n'avait qu'un temps⁴⁶.

E poiché i veri folli – necessario postularne l'esistenza – conservano sufficienti dosi di ragione per rinunciare a scrivere – ovvero custodiscono come intimo tesoro quell'antica censura – è la normalità che assurge a capriccio generalizzato: la nuova bibliografia, banale per superfetazione fantastica, sarà piuttosto quella dei «sots»⁴⁷, mentre tutte le stravaganze, librerie e non, rientrano nel comodo sistema di quello che Léon Daudet avrebbe definito «le stupide XIXe siècle»⁴⁸: «la concurrence [...] a mis l'absurde au rabais»⁴⁹. Mentre il vero bibliofilo, in qualità di monomane di special razza, è colui che «elege» un solo libro lasciando tutto l'archivio della memoria storica in perfetto ordine, al falso si imputa la colpa della Rivoluzione. Egli infatti, con il suo capriccio oramai legittimato dalla civiltà, «entasse les livres les uns sur les autres sans les regarder»; acquirente compulsivo, si arresta al valore superficiale, commerciale dell'oggetto: «le pèse ou le mesure»⁵⁰. Al venir meno, insomma, della rassicurante cortina censoria che separa bibliofilia e bibliomania, saggezza e follia, verità filologica e finzione romanzesca, siamo oramai prossimi alla moderna Babele delle idee. Essa è alimentata dal dinamismo sociale, che incoraggia la permutabilità dei ruoli a fronte di nuove condizioni e nuove opportunità: «le bibliophile devient souvent bibliomane, quand son esprit décroît ou quand sa fortune s'augmente»⁵¹.

Nel racconto che ha per titolo *Le Bibliomane*⁵² il protagonista, Théodore, progetta un libro «qui rendrait tous les livres inutiles»⁵³: ossessione monista che si riproporrà nel progetto mallarmeano del *Livre*. L'occasione è nuovamente propizia al misoneo – o «neophobe» – Nodier⁵⁴ per lanciare un'invettiva contro la

⁴⁶ Ivi, p. 66.

⁴⁷ Ivi, p. 65.

⁴⁸ Léon Daudet, *Le stupide XIXe siècle, exposé des insanités meurtrières qui se sont abattues sur la France depuis 130 ans, 1789-1919*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1922.

⁴⁹ Ch. Nodier, *Bibliographie des fous* cit., p. 73.

⁵⁰ Ch. Nodier, *L'amateur de livres*, ivi, p. 101.

⁵¹ Ivi, p. 102.

⁵² Ch. Nodier, *Le Bibliomane*, in *L'amateur de livres* cit., pp. 27-46.

⁵³ Ivi, p. 27.

⁵⁴ Ch. Nodier, *Critiques de l'imprimerie par le docteur Néophobus*, Textes choisis et présentés par Didier Barrière, Paris, Editions des Cendres, 1989.

letteratura moderna, pluralista e di consumo: ad essa è negato il privilegio di un divenire postumo. Frutto del «progrès de la perfectibilité», essa sembra sporsarne il destino: privata per sempre della prestigiosa etichetta di «littérature ancienne», «s'évapore en vingt-quatre heures»⁵⁵. In questa condanna si cela, come sembra, il dolore della mortalità, che l'identificazione nelle cose durevoli scongiura: come ogni patologia si riconduce ad una fisiologia livellatrice, così ogni monomania, ogni renitente eccentricità di anime «réfractaires et arriérées»⁵⁶, è condannata «au néant où vont presque toutes les choses écrites»⁵⁷.

La neofobia di Nodier si volge anche contro la neologia, attestazione di un pensiero effimero, mobile e volatile che ha come paradigma la parola strumentale, la parola-azione. La neologia, in auge nelle epoche euforiche come l'epoca dei Lumi, conduce infatti alla consunzione rapida della lingua e delle idee. Nell'invettiva «contre les fabricateurs de mots»⁵⁸ egli costruisce un simbolico «rempart» contro la deriva «néologue» e «néographe» del suo tempo: tra le mura antiche che delimitano e circoscrivono – nel tempo e nello spazio – l'ideale della vecchia nazione, si parlava infatti il buon francese dei Padri: lingua incorrotta, non degenerata nelle ricostruzioni grecizzanti del linguaggio scientifico⁵⁹. Questa teocrazia ideale, riflesso di un'età dell'oro patriarcale, si configura come una società corporativa: identità collettiva obbediente che, non ancora afflitta dal dolore dell'emancipazione, era, nella sua «minorità», nutrita e sostenuta da Dio e dal monarca.

Nodier stesso, *per intervalla insaniae*, ammette di essere affetto da quella che oggi definiremmo una sindrome maniaco-depressiva. Egli si dibatte infatti costantemente tra le fate domestiche e le furie:

L'homme à la *monomanie réflexive* [...] n'est ni le fanatique ni le héros: c'est le malheureux qui s'est endormi dans les bras des fées familières de son chevet, et qui se réveille au matin dans ceux des furies⁶⁰.

Un baluardo protettivo contro l'aggressione del fantasma progressivo egli identifica tanto nella robusta e pregiata coperta dei vecchi volumi – custodi di una lingua inalterabile – quanto, per metonimia, nello spazio-rifugio della biblioteca, pazientemente ordinata secondo ontologie inalterabili. Ora invece il libro, indifeso e quasi osceno nella sua nudità, è esibito e svenduto *en plein air* da *bouquinistes* senza scrupoli, che abbandonano «le spongieux chiffon à toutes les

⁵⁵ Ch. Nodier, *Le Bibliomane* cit., p. 33.

⁵⁶ Ch. Nodier, *Bibliographie des fous* cit., p. 82.

⁵⁷ Ch. Nodier, *Monomanie réflexive* cit., p. 62.

⁵⁸ Cf. Nodier, *Diatribe du docteur Néophobus contre les fabricateurs de mots* (1841).

⁵⁹ Si veda, per il progetto di recupero di un francese ideale contro la grecizzazione, Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française* [1899], Paris, Pocket, 2000.

⁶⁰ Ch. Nodier, *Monomanie réflexive* cit., p. 54.

intempéries des éléments»⁶¹. L'animismo regressivo di Nodier identifica così, in un unico destino, la lingua, il libro, il corpo: identità abbandonata e mendica, che erra nel nuovo mondo vestita di stracci muffati e carta molle⁶². Ossessionato dalla vecchiaia della storia e della vita – vegliardi sono questi malinconici tesaurizzatori, di contro all'aitante gioventù propagandista e fautrice del progresso – così come dalla fine del libro, egli assimila, in una medesima *corruptio corporis*, il destino della carne e il destino della carta; e proietta, nella sorte del moderno *bouquin*, il fantasma della decomposizione:

Le libraire du progrès sait que la gloire viagère des livres qu'il publie n'a guère plus de durée probable que la vie des mouchérons [...], et qu'à peine baptisée par la réclame, elle sera enterrée dans trois jours avec le feuilleton⁶³.

In Nodier vale dunque, a preservare il soggetto dalla morte come dispersione identitaria, una barriera perimetrale invalicabile; e pertinente appare, in proposito, la junghiana identificazione, formulata in *Psicologia e alchimia*, tra l'*hortus conclusus* e il Sé⁶⁴. Similmente, in *Gaspard de la Nuit* (1842)⁶⁵ Aloysius Bertrand celebra in Digione la città nutrice: turrata cittadella il cui ombelico è una cattedrale gotica, custode delle nozze alchemiche. In un giardino ha luogo l'iniziazione: l'incontro con un personaggio poi identificato come il demonio in persona, dà avvio alla *quête* del protagonista che estrae, come una carogna da un carniera, un libro ermetico:

Un soir qu'à la fumée d'une lampe, je fossoyais le poudreux charnier de l'échoppe d'un bouquiniste, j'y déterrai un un petit livre en langue baroque et inintelligible, dont le titre s'armoriait d'un amphistère déroulant sur une banderole [...] deux mots⁶⁶.

Durante la lettura, compaiono i due protagonisti votati alla riunificazione, Venere e Hermes, a rappresentare Natura e Cultura, principio volatile e principio fisso: «une jeune fille, vêtue de blanc, qui jouait de la harpe» ed un «vieillard, vêtu de noir, qui priait à genoux»⁶⁷. Il Libro, emblema dell'Uno, è infatti destinato a sancire, al termine del percorso iniziatico, la vanità di tutti i libri sinora accumulati, ed il ritorno al segreto della natura-madre come ideale di incor-

⁶¹ Ch. Nodier, *L'amateur de livres* cit., p. 109.

⁶² «Le bouquiniste aux vieux et nobles bouquins n'a rien de commun avec ce triste marchand de papier mouillé qui étale, en haillons moisissants, quelques lambeaux de livres nouveaux» (ivi, p. 110).

⁶³ Ivi, p. 109.

⁶⁴ Carl Gustav Jung, *Psicologia e alchimia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

⁶⁵ Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, Paris, Gallimard, 1980.

⁶⁶ Ivi, p. 61.

⁶⁷ Ivi, p. 62.

ruttibile e gloriosa pienezza: esso «vous dira combien d'instruments ont essayé mes lèvres avant d'arriver à celui qui rend la note pure et expressive»⁶⁸. Gaspard de la Nuit finirà per stampare il libro del diavolo, che è la sua stessa opera. Ivi le epigrafi, sottratte all'*auctoritas* del canone libresco, attestano, con il loro anonimo, l'appartenenza ad una remota tradizione orale e provinciale, in cui risuona la voce d'infanzia; voce affiancata da arcane citazioni. Il compromesso tra la voce e la biblioteca si coglie emblematicamente nell'esergo al *poème en prose* che ha per titolo *L'alchimiste*: si tratta infatti di un ibrido testuale, dove coesistono un passato di recupero, rappresentato da un francese arcaizzante, ed una realtà atemporale e stabile, identificabile nel francese classico. Tale grafia di compromesso ha un riscontro tematico nella coesistenza necessaria tra l'insegnamento orale e l'insegnamento del Libro:

Nostre art s'apprent en deux manières, c'est à saouir par enseignement d'un maistre, bouche à bouche, et non autrement, ou par inspiration et réuelation diuines; ou bien par les liures, lesquelz sont moult obscurs et embrouillez; et pour en iceux trouuer accordance et vérité moult conuient estre subtil, patient, studieux et vigilant (*La Clef des secrets de filosofie de Pierre Vicot*)⁶⁹.

Il Libro, portatore di una *renovatio*, è la sola autorità suprema in nome della quale tutti i libri sinora accumulati potranno essere distrutti; esso è rimedio, come già Rousseau affermava, del dolore che la civiltà, con il suo sapere, ha provocato. Ma l'ironia distruttrice sussiste nella coesistenza di compromesso tra testo e co-testo; l'iniziazione epigrafica, infatti, non troverà mai, nel testo che ne è l'immediata resa operativa, una possibilità di compimento. Nel *poème en prose* intitolato *Le Bibliophile*⁷⁰ dove il bibliofilo è, sin dal titolo, una figura allegorica, si evoca «un manuscrit rongé des rats par les bords, d'une écriture toute enchevêtrée»: la salvifica «bordure», come si vede, è erosa e il Libro stesso, fantasma di eternità, è condannato alla corruzione. Alla stregua di Nodier, il protagonista di Bertrand esperisce il ritorno del superato sotto due fattispecie complementari: la *restitutio* filologica e l'invenzione romanzesca: «Je soupçonne l'auteur, dit le Bibliophile, d'avoir vécu vers la fin du règne de Louis douze, ce roi de paternelle et plantureuse mémoire»⁷¹. Le inespugnabili castellanerie che ossessionano, dopo Nodier, Bertrand (e, notoriamente, Nerval)⁷² attestano della necessità di ricostruire quella «cornice» entro la quale è possibile un reinvestimento di idealità e di desiderio, contro le aggressioni costanti di un principio di

⁶⁸ Ivi, p. 76.

⁶⁹ Ivi, p. 101.

⁷⁰ Ivi, p. 127.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Cfr. Ch. Nodier, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* (1830) e G. de Nerval, *Petits châteaux de Bohême* (1853).

realtà che procede inarrestabile a massicce demolizioni: come scrisse Joubert nella sua requisitoria contro i romanzi, «la monarchie est poétique, la Révolution est romanesque»⁷³. La verità messa a nudo dal principio di ragione, infatti, porta in superficie il segreto «lavorio» di ruminazione che, lentamente, rode ed erode la metafora, conducendo alla decomposizione i libri e la civiltà. Mentre la divisione del lavoro – manuale e intellettuale – ha portato la frammentazione della storia in molteplici segmenti episodici non più ricomponibili in unità, il sacro principio dell'inalienabilità dell'unico bene si è mutato in un fantasma d'incorporazione amorosa e mortifera insieme. L'intero divenire è precipitato, infatti, in un presente in disfacimento: topi, vermi, animali immondi e parassiti d'ogni sorta s'impossessano del corpo collettivo e della biblioteca; e a nulla vale il lavoro di riparazione del letterato: «Pourquoi restaurer – si rivolge Bertrand al suo alter-ego bibliofilo in un altro poemetto (*A un bibliophile*)⁷⁴ – les histoires vermoulues et poudreuses du moyen âge»

[...] lorsque la chevalerie s'en est allée pour toujours, accompagnée des concerts de ses ménestrels, des enchantements de ses fées, et de la gloire de ses preux?
[...] Qu'importent à ce siècle incrédule nos merveilleuses légendes?

Educato dallo zio materno, che possedeva una biblioteca esoterica, Gérard de Nerval è esemplare cultore del libro unico, inteso come repository ermetico della memoria ancestrale. Traduttore di Goethe e, al contempo, paziente compilatore della tradizione folklorica francese (la cui voce arcaica costantemente s'alterna alla voce d'autore in poesia come in prosa⁷⁵), egli è, per ragioni affettive e culturali, il più filogermanico tra i francesi. Dopo avergli dato i natali in terra di Francia la madre abbandona infatti la patria e il figlio per seguire il marito in Germania e, colpita da morte prematura, riposa oltre-Reno. La *quête* della propria origine si snoda così in una geografia immaginaria, al confine tra due terre. La formazione di compromesso tra il paradigma identitario nazionale – di cui si rende necessaria una rifondazione – e il desiderio di regredire ad un primitivismo di cui la Germania romantica si era frattanto fatta portavoce, induce Nerval a conciliare le ragioni culturali della «fiction»⁷⁶, dell'imitazione e del rea-

⁷³ Joseph Joubert, *Carnets*, introduction de Jean-Paul Cometti, 1994, I, p. 318; «Invective contre les romans». *Essais 1779-1821*, édition de Rémy Tessonneau, 1983, p. 211.

⁷⁴ Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit* cit., pp. 176-177. L'epigrafe è significativa: «Mes enfants, il n'y a plus de chevaliers que dans les livres (*Contes d'une grand'mère à ses petits-enfants*)» (ivi, p. 176).

⁷⁵ G. de Nerval, *La Bohême galante e Petits châteaux de Bohême*, in *Les Chimères*, Paris, Gallimard, 2005.

⁷⁶ Questa dialettica Genette individua emblematicamente nel dibattito tra le teorie espresse dall'abate Batteux nei *Beaux-arts réduits à un même principe* (1746) e il suo traduttore J. A. Schlegel, che è anche il padre dei due principali teorici del romanticismo tedesco. Si veda G. Genette, *Introduction à l'architexte*, in *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004, pp. 39-41.

lismo, con quelle della «diction», ovvero di una soggettività lirica che riconosce nella natura il principio assiomatico di autenticità del soggetto. Nella necessità di far convergere invenzione e rievocazione, egli si richiama a un poco canonico asserto di quel Teofrasto che fu eletto a modello dal moralista La Bruyère: «Inventer, au fond, c'est se ressouvenir»⁷⁷. L'*auctoritas* libresca viene così a suggellare la ricostituzione dell'identità individuale, di cui l'identità collettiva altro non è che l'equivalente trascendente e mitico. In nome del «palimpseste du souvenir»⁷⁸ che ambisce a ricomporre, Nerval muove un'invettiva nei confronti del «maestro» Alexandre Dumas, celebre tanto per la fecondità pubblicistica quanto per l'aneddotica storica (la quale ha, invero, contribuito a instaurare alcune pseudo-verità, tra cui il noto caso della «Reine Margot»). Il loro rispettivo intento è infatti, come sembra, opposto e complementare: laddove Dumas mistifica – a fini spesso commerciali – la verità storica, Nerval istituisce il sogno e la rimemorazione a suprema verità. Ma la verità produce a sua volta, per contagio ermeneutico, derivate fantastiche; e tali peripezie possono inaspettatamente ricondurre il soggetto verso una qualche fonte memoriale. Dedicando al maestro le *Filles du Feu* Nerval così gli si rivolgeva:

Ce qui n'eût été qu'un jeu pour vous, maître, – qui avez su si bien vous jouer avec nos chroniques et nos mémoires que la postérité ne saura plus démêler le vrai du faux, et chargera de vos inventions tous les personnages historiques que vous avez appelés à figurer dans vos romans, – était devenu pour moi une obsession, un vertige⁷⁹.

La mira principale delle invettive di Nerval è, più in generale, la voga ottocentesca del romanzo cosiddetto storico che, spesso nato all'ombra della restituzione filologica – ne è un chiaro esempio Francisque Michel⁸⁰, amico di Nodier, frequentatore dell'Arsenal e scopritore, nel 1836, del più antico e completo testimonia della *Chanson de Roland*, il manoscritto di Oxford – miscida con disinvoltura verità storica, autenticità testuale e fabulazione. Le rielaborazioni fantastiche delle antiche leggende cavalleresche diffuse dalla fortunata «bibliothèque bleue» costituiscono infatti, accanto alle pazienti ricostruzioni degli studiosi, quel vertiginoso palinsesto aneddotiche che, consolatorio per il comune lettore, mina la salute mentale del malinconico. In esso si confondono le coordinate storiche e le coordinate mitiche; e ciò riguarda tanto gli eventi di distruzione quanto gli eventi di ricostruzione. Ad esempio, l'incendio della Biblioteca di Alessandria deve imputarsi – e Nerval include dovizia di dettagli storici – non

⁷⁷ G. de Nerval, *A Alexandre Dumas*, in *Les Filles du feu* cit., p. 29.

⁷⁸ Béatrice Didier, préface à G. de Nerval, *Les Filles du feu* cit., p. 13.

⁷⁹ G. de Nerval, *A Alexandre Dumas* cit., p. 29.

⁸⁰ Cfr. D. Barrière, *Francisque Michel, médiéviste, bibliomane romantique*, Bassac, Plein chant, 2014.

al califfo Omar, bensì ai cristiani⁸¹; mentre è addotto ad esempio di verità storica un episodio che ha tutte le caratteristiche dell'aneddoto: durante la rivoluzione di febbraio 1848, un bibliofilo corse a salvare «un ouvrage en quatre volumes in-folio intitulé: *Perceforest*»: romanzo del ciclo arturiano, in cui si custodisce simbolicamente la memoria cavalleresca di Francia⁸².

In *Angélique* è, secondo quanto recita la didascalia iniziale, il «Voyage à la recherche d'un livre unique» che dà avvio alla diegesi⁸³. Si tratta, come di consueto, di un libro raro, eccentrico⁸⁴: l'*Histoire du sieur abbé comte de Bucquoy*, che il narratore omodiegetico scopre da un *bouquiniste* a Francoforte e non acquista per futili contingenze di ordine economico. La rinuncia all'immediato possesso del pregiato volume il cui protagonista eponimo «a toujours résonné dans mon esprit comme un souvenir d'enfance»⁸⁵, diviene la causa scatenante la *quête* iniziatica, al fine di ricostruire, della famiglia in questione, l'autentica genealogia. Il desiderio, infatti, anima il fantasma e alimenta la metonimia amorosa (nel caso specifico, attraverso l'eponimia): la città tedesca è la patria dei bibliofili ma la Germania è anche la terra in cui riposa la madre perduta. Le peripezie del protagonista, lungi dal trovare ragione univoca e sequenziale in questa monomania bibliofila, subiscono molteplici deviazioni come deviante è, sempre, Hermes. Tra diversioni toponomastiche e biblionomastiche, i due manoscritti verranno a congiungersi, così come si congiungono, per consanguineità, i Bucquoy, protagonisti del libro cercato, e i Longueval. Falsi paradigmi indiziari, manoscritti lacunosi e derive tassonomiche scatenano, lungo il filo di questa discendenza, le necessarie digressioni atte a condurre il bibliofilo, fortunatamente, verso Venere genitrice, qui nella veste eponima d'ogni angelica figura: Angélique de Longueval. Essa incarna, al femminile, una sorta di matriarcato simbolico, che è quello della nazione: «un mélange de rudesse et de bonhomie tout patriarcal»⁸⁶. Tutto questo, infatti, accadeva «dans une époque monarchique»⁸⁷. E, laddove s'interrompe il manoscritto di Angélique, ecco comparire una misteriosa appendice, vergata da un altro consanguineo, il monaco Goussencourt, non certo con la grazia angelica della protagonista, ma con la stessa «honnête naïveté»⁸⁸. Egli, alter-ego dello scrittore, narra, per interposta persona, il romanzo della fanciulla e dei suoi amori...

⁸¹ G. de Nerval, *Angélique*, in *Les Filles du feu* cit, p. 45.

⁸² Ivi, p. 103.

⁸³ Ivi, p. 39.

⁸⁴ Egli apostrofa il libro come un «événement des plus rares» (ivi, p. 47).

⁸⁵ Ivi, p. 69.

⁸⁶ Ivi, p. 78.

⁸⁷ Ivi, p. 75.

⁸⁸ «Le manuscrit que les Archives nationales conservent écrit de la main d'Angélique s'arrête là. Mais nous trouvons annexées au même dossier les observations suivantes écrites par son cousin, le moine célestin Goussencourt. Elles n'ont point la même grace que le récit d'Angélique de Longueval, mais elles ont aussi la marque d'une honnête naïveté» (ivi, pp. 96-97).

Poiché i sognatori succedono sempre, scrive Nerval, agli uomini d'azione⁸⁹, il viaggio d'iniziazione, che è un viaggio a ritroso, percorre biblioteche reali e immaginarie: da un'anonima biblioteca della provincia francese gestita da burocrati, alla Bibliothèque Nationale della rue Richelieu, passando per la Mazarine e l'Arsenal, egli raggiunge l'archetipo d'ogni idealismo librario: la Biblioteca d'Alessandria. A differenza delle Biblioteche moderne, che, conformi allo spirito rivoluzionario, incoraggiano la cultura di massa con il libero accesso ai beoti, essa

[...] n'était ouverte qu'aux savants ou aux poètes connus par des ouvrages d'un mérite quelconque. Mais aussi l'hospitalité y était complète, et ceux qui venaient y consulter les auteurs étaient logés et nourris gratuitement pendant tout le temps qu'il leur plaisait d'y séjourner⁹⁰.

La biblioteca d'Alessandria, oggetto del «culte éternel des souvenirs»⁹¹ incarna il sogno ancestrale e incorrotto della prima nazione, ossia il luogo dei natali: essa nutre e sostiene, secondo il principio aristocratico della liberalità e della gratuità, i figli eletti. Il «conservateur» che la amministra soddisfa, con monacale pazienza e «paternelle abnégation», le esigenze degli studiosi senza curarsi del valore del tempo come fa invece il moderno impiegato. Gli studiosi sono infatti, etimologicamente e ontologicamente, amanti. La ragione della loro frequentazione non è nel diritto civile, che obbliga i cittadini all'istruzione e induce, in suo nome, taluni a richiedere a commessi incolti e impreparati un libro come ci si fa servire in un caffè⁹² – bensì, nel desiderio di conoscere che unisce, in una sorta di agape sacra, i suoi cultori. A differenza dei contemporanei «fantaisistes», «romanciers» e – in una progressiva degradazione – «feuilletonistes»⁹³, che sommuovono un'intera biblioteca per un' «idée biscornue»⁹⁴, talché «tout le dedans des rayons tremble»⁹⁵, i bibliofili, da «conservateurs» quali sono, non producono alcun «crollo» metaforico della biblioteca: conoscono infatti sin dall'inizio l'oggetto esclusivo del loro desiderio. Ed è dunque l'eclettismo immaginativo delle epoche euforiche che provoca il minaccioso sommovimento.

Ora, è proprio un'istanza metanarrativa – la confusione tassonomica tra «romanzo» e «verità storica»⁹⁶ – a costituire, in *Angélique*, la causa scatenante le di-

⁸⁹ «Les rêveurs succèdent aux hommes d'action» (ivi, p. 58).

⁹⁰ Ivi, p. 45.

⁹¹ Ivi, p. 72.

⁹² Ivi, p. 46.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ «Peut-être cependant, me dit M. Pilon [...] – peut-être se trouve-t-il classé parmi les romans”. Je frémis: “Parmi les romans?... Mais c'est un livre historique!... cela doit se trouver dans la collection des Mémoires relatifs au siècle de Louis XIV”» (ivi, p. 43).

gressioni ermeneutiche, indi le peripezie del protagonista: il principio di realtà di cui si fa portavoce il «conservateur», sostenendo che il «classement des livres, fait à diverses époques, est souvent fautif», e che «on ne peut en réparer les erreurs qu'à mesure que le public fait la demande des ouvrages»⁹⁷, fa sì che si instauri la reciprocità e la reversibilità dei termini verità-finzione. Mentre si accumulano e si stratificano incongrue «curiosités»⁹⁸, la deriva ermetica degli interpretanti fa avanzare per via paradossale il racconto, mentre il narratore precisa, colto da vertigine, che il libro – e il corsivo è marca metagrafica di realismo ironico – *non è un romanzo*⁹⁹. Il fatto che il libro ricercato sia stato, per una sorta di menda originaria, classificato come tale, implica una serie di *questionnements*, espressi dall'autore in forma di metalessi. «Puisqu'il nous est défendu de faire du roman historique», egli nota in una di esse, siamo costretti a fornire «les descriptions locales, le sentiment de l'époque, l'analyse des caractères – en dehors du récit matériellement vrai»¹⁰⁰. Parimenti, l'eponimia amorosa di Angélique si manifesta, come Hermes, sotto molteplici sembianti, di cui attestano le numerose varianti paragrafiche: «il y a des Longueval et des Longueville partout [...] de même que des Bucquoy [...]»¹⁰¹. «Les noms anciens – conclut l'autore-narratore al termine della sua simbolica *peregrinatio* – n'ont pas d'orthographe»¹⁰². Il libro infatti, progressivamente, scompare dalla diegesi insieme all'intento di ricostruzione storico-filologica, per lasciare libero corso alla finzione romanzesca. Le «humoristiques pérégrinations»¹⁰³ condurranno all'acquisto all'asta del volume; ma tutto, intanto, è già stato detto in una delirante sequenza di prolessi complete.

I ricordi d'infanzia – nota il narratore a proposito delle ariette popolari intonate dalle fanciulle incontrate lungo il cammino, e restituite nel testo con dovizia filologica – «se ravivent quand on a atteint la moitié de la vie». In questa età di mezzo, riconoscibile nella storia di Francia giunta all'acme della sua maturità, si è proceduto a cancellare dal libro della memoria le tracce dell'infanzia; ma le istanze superate riemergono dal fondo come inchiostro simpatico – tema caro, questo, all'Ottocento, se si pensa, tra gli altri, allo *Scarabeo d'oro* di Poe (1843): «c'est comme un manuscrit palimpseste dont on fait repa-

⁹⁷ Ivi, pp. 43-44.

⁹⁸ Evidente il riferimento alle «curiosités» del contemporaneo Paul Lacroix, noto sotto l'eponimo di «Bibliophile». La sua opera più importante consiste in una serie di curiosità storiche (*Curiosités de l'histoire de France*, 1847; *Curiosités de l'histoire du vieux Paris*, 1858; *Mœurs, usages et costumes au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*, 1871; *Vie militaire et religieuse au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*, 1872).

⁹⁹ «Tout un drame effrayant se déroula sous mes yeux. Ce n'est pas un roman» (G. de Nerval, *Angélique* cit., p. 51).

¹⁰⁰ Ivi, p. 77.

¹⁰¹ Ivi, p. 101.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Ivi, pp. 101-102.

raître les lignes par des procédés chimiques»¹⁰⁴. Così, scrive malinconicamente Nerval anticipando il Proust che lo amò, si formano le «légendes»: «Dans quelques centaines d'années, on croira cela»¹⁰⁵, mentre le epoche si affastellano come i volumi, e, per un mero incidente classificatorio, Rousseau si confonde con Henri IV¹⁰⁶.

Il libro è, per Nerval, oggetto talvolta allucinatorio, talaltra consolatorio. Se, per il soggetto depresso, esso invita al sogno, per il soggetto maniacale induce, attraverso il fantasma proiettivo e identificativo, un delirio d'onnipotenza egoica: «Parfois – egli scrive – je croyais ma force et mon activité doublées; il me semblait tout savoir, tout comprendre...»¹⁰⁷. Delirio che lo induce talvolta ad azioni distruttive: «Inondé de forces électriques, j'allais renverser tout ce qui m'approchait»¹⁰⁸.

In *Aurélia*, egli evoca la straordinaria biblioteca che si era ricostituito presso il Dr. Blanche, psichiatra che lo aveva in cura: essa era destinata, in questa seconda età traumatica¹⁰⁹, ad accompagnare la sua rigenerazione, segnata dal progetto di una *vita nuova*¹¹⁰. Ma la Malinconia lo condurrà – dopo la visione di un Angelo distruttore¹¹¹ che ci ricorda da vicino l'*Angelus novus* di Paul Klee evocato da Benjamin¹¹² – all'autoeliminazione e al suicidio.

In Nerval, come nella *Voix* di Baudelaire, il libro è saggezza e follia; e gli opposti, l'uno all'altro addossati, sono sempre reversibili:

Mes livres, amas bizarre de la science de tous les temps, histoire, voyages, religions, cabale, astrologie [...] – la tour de Babel en deux cents volumes, – on

¹⁰⁴ Ivi, pp. 73-74.

¹⁰⁵ Ivi, p. 116.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Ivi, pp. 291-292.

¹⁰⁸ Ivi, p. 297.

¹⁰⁹ Nerval attraversa due fasi traumatiche della sua patologia psichica, che corrispondono agli anni 1841 e 1853-1854. Date, queste ultime, cui risale la stesura delle *Filles du Feu* e di *Aurélia*.

¹¹⁰ G. de Nerval, *Aurélia* cit., p. 292. «Ce fut en 1840 que commença pour moi cette *vita nuova*», scrive Nerval nei *Fragments manuscrits d'Aurélia* (ivi, p. 354). Non è forse un caso che il progetto interrotto del romanzo di Roland Barthes s'intitolasse, parimenti, *Vita Nova*.

¹¹¹ «J'errais dans un vaste édifice composé de plusieurs salles, dont les unes étaient consacrées à l'étude, d'autres à la conversation ou aux discussions philosophiques [...] avec ce bourdonnement monotone qui semble une prière à la déesse Mnémosyne. [...] Un être d'une grandeur démesurée – homme ou femme, je ne sais, – voltigeait péniblement au-dessus de l'espace et semblait se débattre parmi des nuages épais. Manquant d'haleine et de force, il tomba enfin au milieu de la cour obscure. [...] Vêtu d'une robe longue à plis antiques, il ressemblait à l'Ange de la Mélancolie d'Albrecht Dürer» (ivi, p. 295).

¹¹² Si ricordi il celebre passo di Benjamin: «C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. [...] L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. [...] Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta» (W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995, p. 80).

m'avait laissé tout cela ! Il y avait de quoi rendre fou un sage; tâchons qu'il y ait aussi de quoi rendre sage un fou¹¹³.

Il tesoro librario, come il «trésor métonymique»¹¹⁴ di cui parla Lacan, è infatti il bene che ci appartiene e ci sfugge; esso catalizza, in qualità di oggetto amato, «la multiplicité des combinaisons signifiantes» che sono «empilées et comprimées dans le langage»: «O bonheur! ô tristesse mortelle! ces caractères jaunis, ces brouillons effacés, ces lettres à demi froissées, c'est le trésor de mon seul amour...»¹¹⁵.

Il libro e il soggetto del libro si confondono così in un'unica entità desiderale: «Quelle folie, me disais-je, d'aimer d'un amour platonique une femme qui ne vous aime plus. Ceci est la faute de mes lectures; j'ai pris au sérieux les inventions des poètes»¹¹⁶. Estremo rifugio, il desiderio, contro quella legge della storia che ha messo in opera, come scriverà Baudelaire, «tout l'appareil sanglant de la destruction»¹¹⁷. L'intera vicenda umana, scritta col sangue, è infatti racchiusa per Nerval, come per Bertrand, in un immenso carniere: «Je crus [...] me trouver au milieu d'un vaste charnier où l'histoire universelle était écrite en traits de sang. [...] C'était l'histoire de tous les crimes»¹¹⁸.

Dopo la nuova cruenta rivoluzione del 1848, che conferma – a vantaggio degli antimoderni – la tesi della ciclicità della storia, non mancano coloro che vedono nel progresso nient'altro che la rappresentazione stabile di un paradosso: «les races perdent de plus en plus en force et perfection», mentre ha inizio la «génération descendante des races de l'avenir»¹¹⁹. I fautori dell'avvenire e quelli della conservazione sembrano, ancora una volta, osteggiare il libro per opposte ragioni. Mentre il recrudescente positivismo scienziasta ne decreta l'inermità (ne è un celebre esempio Jules Vallès)¹²⁰, al provocatorio «art de ne pas lire»¹²¹ di Schopenhauer fa eco Nietzsche, la cui *ars oblivionalis* è intesa ad avversare la cultura come perverso sistema di accumulo libresco in nome dell'edificazione della buona coscienza. Al contempo il libro conosce, nell'oramai avanzata era industriale, una nuova fase di superfetazione riproduttiva. Del poligrafo Jules Janin, affetto da «scribomanie»¹²² e annoverato tra i più celebri esponenti

¹¹³ G. de Nerval, *Aurélia* cit., p. 346.

¹¹⁴ J. Lacan, *Le Séminaire, V, Les formations de l'inconscient 1957-1958*, Paris, Seuil, 1998, p. 115.

¹¹⁵ G. de Nerval, *Aurélia* cit., p. 346.

¹¹⁶ Ivi, p. 292.

¹¹⁷ Ch. Baudelaire, *La destruction*, in *Les Fleurs du mal* cit., p. 111.

¹¹⁸ G. de Nerval, *Aurélia* cit., p. 347.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Sull'iconoclastia di Jules Vallès, che invoca la distruzione delle biblioteche, cfr. D. Barrière, *Nodier l'homme du livre* cit., p. 9.

¹²¹ Arthur Schopenhauer, *L'art de ne pas lire*, Biarritz, éditions Distance, 1993.

¹²² Cfr. Ch. Nodier, *Bibliographie des fous* cit., p. 71.

della «Littérature industrielle»¹²³ Baudelaire ironicamente ricorda «l'intelligence journallement appliquée à fabriquer des livres»¹²⁴. Mentre accumulava volumi in una biblioteca divenuta altrettanto celebre¹²⁵, egli redigeva un testo dal titolo «Le Bibliophile» per la sezione: «Physiologie de Paris» del *Paris-Guide* del 1867. Se, come scriveva Nodier, «du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas»¹²⁶, un fantasma d'incorporazione collettivo assunto a normalità sociale sembra annullare definitivamente ogni barriera tra soggetto e oggetto – tra bisogno e desiderio – consegnando la bibliofilia e la bibliomania alla imperante legge della omologazione. Alla conformità tecnologica, segnata dalla serialità e dalla riproducibilità, si associava infatti, oramai, la conformità mentale, nota come stereotipia, mentre alla fisiologia da un lato, all'industria dall'altro si erano consegnate, per paritetico riduzionismo, la Natura e la Cultura. Di questa transizione verso il *cliché* scrittorio e libresco insieme attesta Flaubert che, dopo aver raccontato giovanissimo, nel *Bibliomane* (1836), un episodio di follia tratto dalla «*Gazette des Tribunaux*»¹²⁷ muore abbandonando – metaforicamente – al loro interminabile lavoro di lettori e copisti i due beoti Bouvard e Pécuchet. La diadi inscindibile di controfigure similari attesta oramai – Proust se ne avvedrà – del fatto che il paradosso ermetico è precipitato, per abuso dittologico, nell' *idée reçue*, mentre delle «bévues» dei due anonimi personaggi il *papier buvard* in auge sembra costituire l'epitome¹²⁸. L'ossessione libraria – e, di riflesso, libresca – ritorna in forma altrettanto beffarda nelle ossessioni decadenti di Des Esseintes: Huysmans, formato alla scuola di Médan, non poteva fare di questo edonista solitario che il compulsivo accumulatore di «curiosités»¹²⁹: oggetti rari qualunque, al cui possesso incitava il mercato solleticando, col suo esotismo di paccottiglia, l'immaginario collettivo.

¹²³ *De la littérature industrielle* è un saggio di Sainte-Beuve apparso sulla «Revue des Deux Mondes» nel settembre 1839.

¹²⁴ Ch. Baudelaire, *Jules Janin et Le gâteau des rois*, in *Œuvres complètes* cit., II, 1975, pp. 24-25.

¹²⁵ Paul Lacroix, *La bibliothèque de Jules Janin*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1877.

¹²⁶ Ch. Nodier, *L'amateur de livres* cit., p. 102.

¹²⁷ Il racconto di Flaubert è ispirato a un resoconto pubblicato sulla «*Gazette des Tribunaux*» del 23 ottobre 1836: «Le bibliomane ou le nouveau Cardillac», cronaca anonima di un processo tenutosi a Barcellona. L'imputato è un monaco il quale aveva ucciso coloro che ardivano acquistare i suoi libri più preziosi. La storia che Flaubert legge e che è considerata veritiera sarebbe, al dire di molti critici, una mistificazione di Nodier. Cfr. D. Barrière, *Nodier, l'homme au livre* cit., pp. 14-15. Curioso, in effetti, il nome libresco del personaggio, Cardillac, che si richiama, nella sua follia omicida, ad un personaggio di Hoffmann. Il racconto di Flaubert presenta, nella patologia, una sorta di anticipazione della mediocrità di *Bouvard et Pécuchet*. *Le Bibliomane* sarà riprodotto in *Bouvard et Pécuchet centennaires*, Bibliothèque Ornicar, 1981 (cfr. J.-L. Steinmetz, préface à Ch. Nodier, *L'amateur de livres* cit., p. 22, n. 13).

¹²⁸ La denominazione di questa nuova tipologia di carta «assorbente» l'inchiostro è attestata per la prima volta nel 1828. Cfr. <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/buvar>.

¹²⁹ Joris-Karl Huysmans, *A rebours* (1884), Paris, Gallimard, 1977.

La temperie malinconica di cui si era fatto portavoce il giovane Mallarmé:

La chair est triste, hélas, et j'ai lu tous les livres¹³⁰

è oramai matura nella presa di coscienza, a fine secolo, del definitivo crollo del tempio edificato alla Sapienza. Crollo siglato dall'evento mondano del teatro wagneriano, che della cultura libresca propone oramai candidamente l'anonima, folklorica, surrogazione:

Que doit un tassement du principal pilier
Précipiter avec le manque de mémoire¹³¹.

Poiché la colonna di libri è, come gli «obélisques mal calés»¹³² o «les pierres des murailles cyclopéennes, [...] sans chaud et sans ciment»¹³³ di cui parla Nodier, una costruzione sempre provvisoria e sempre passibile di crollo, cadeva, insomma, il principale «pilier»: quello dell'illusione, trascinando i saperi tributari in un informe cumulo di macerie.

Se, come ben vide Proust, i paradossi di oggi sono i pregiudizi di domani¹³⁴, nella malinconica constatazione di Nodier: «Le livre imprimé n'existe que depuis quatre cents ans tout au plus, et il s'accumule déjà [...] de manière à mettre en péril le vieil équilibre du globe»¹³⁵ sembra essersi già avverata la profezia espressa, nel Settecento, da Louis-Sébastien Mercier. Nel suo *L'An 2440* egli immaginava l'autodafè di una gigantesca piramide di inutili pubblicazioni, che somigliano ad una nuova Babele; una enorme operazione surrogatoria ridurrà «mille volumes in-folio» ad un «un petit in-douze»¹³⁶. Così, si ritorna, come il monomane auspicava, all'Uno.

Mentre, scrive ancora Nodier, l'amante del sapere «est arrivé, sans s'en apercevoir, à l'amour du symbole matériel qui le représente»¹³⁷, all'«âge du papier»¹³⁸ da lui lamentata non può che seguire, per surrogazione ulteriore, la smaterializzazione attuale tanto della carta stampata quanto della cartamoneta¹³⁹.

¹³⁰ Stéphane Mallarmé, *Brise marine*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1945, p. 38.

¹³¹ S. Mallarmé, *Hommage à Wagner*, ivi, p. 71.

¹³² Ivi, p. 103.

¹³³ Ch. Nodier, *L'amateur de livres* cit., p. 102.

¹³⁴ M. Proust, *Réveries couleur du temps*, in *Les plaisirs et les jours*, Paris, Gallimard, 1993, p. 169.

¹³⁵ Ch. Nodier, *L'amateur de livres* cit., p. 92.

¹³⁶ D. Sangsue, *Demésures du livre* cit., p. 50.

¹³⁷ Ch. Nodier, *L'amateur de livres* cit., p. 93.

¹³⁸ «La civilisation est arrivée à la plus inattendue de ses périodes, l'âge du papier» (ivi, p. 92).

¹³⁹ «La finance elle-même, la finance aime les livres! Elle a beaucoup changé depuis», scrive Nodier (ivi, p. 94). La biblioteca del capitalista «se réduisait [...] à un portefeuille énorme, enflé

«La fin du XXe siècle», scrive Michel Delon commentando il recente libro di Daniel Ménager,

s'est passionnée pour la construction d'une Bibliothèque à Alexandrie à l'emplacement de la plus célèbre collection de l'Antiquité, partie en fumée ou en poussière, pour le déménagement de la British Library de Bloomsbury à Saint-Pancrace ou pour celui de la Bibliothèque nationale de la rue Richelieu au quai François Mauriac. Mais l'informatique n'est-elle pas en train de remplacer ces cathédrales du savoir par de nouveaux réseaux immatériels?¹⁴⁰

Resta, nell'era attuale, quello che Ménager chiama, con felice antimetabole, «le roman de la bibliothèque»¹⁴¹.

de billets de banque». «Pensez-vous, ajouta le financier [...] que les bibliothèques les plus célèbres du monde renferment un volume de cette valeur?» (ivi, p. 95).

¹⁴⁰ Michel Delon, recensione a Daniel Ménager, *Le Roman de la bibliothèque*, in «Rivista di Letterature moderne e comparate», vol. LXVII, 2, 2015, pp. 250-254.

¹⁴¹ D. Ménager, *Le Roman de la bibliothèque*, Paris, Les Belles Lettres, 2014. Si veda, nel contesto di un rinnovato interesse per il tema, anche il volume *Les bibliothèques, entre imaginaires et réalités*, Actes des colloques: «Bibliothèques en fiction», 8-9 juin 2006, et «Bibliothèques et collections», 25-26 janvier 2007, études réunies par Claudine Nédelec, Arras, Artois Presses Université, 2009.

LA DINAMICA DEGLI OPPOSTI NELLA BIBLIOMANIA DI PONTIGGIA

Francesca Bartolini

Che esista per Pontiggia un'indissolubile affinità con alcuni dei suoi personaggi è noto¹ (non era stato lui stesso ad affermare che si era trattato, in alcuni casi, di proiettare aspetti del proprio carattere e della propria vita?)², in particolare con Perego, il «bibliomane del *Raggio d'ombra*»³ nel quale, sosteneva, di essersi scoperto e ritrovato⁴. In effetti, sebbene la riflessione sul ruolo dell'intellettuale, lettore, scrittore, collezionista di libri, percorra come un *fil rouge* tutta la sua produzione, è proprio nella figura di questo insegnante di scuola che trova la sua piena attuazione.

A lui è dedicato tutto il XII capitolo del romanzo: una lunga digressione sulla storia di un solitario accumulatore di libri che vive in una piccola ca-

¹ «Prima di chiudere davvero vorrei fare un ultimo breve passo all'indietro. Mi sono accorto che non abbiamo toccato un aspetto davvero tipico, quasi proverbiale, della figura di Pontiggia, che è l'aspetto della bibliofilia... Certo non è soltanto un aspetto proverbiale, è un aspetto importante. Pontiggia era veramente un uomo di libri. Ancora una volta questo è sicuramente un pregio: la sicurezza di scrittura che gli derivava dalla frequentazione dei classici era sicuramente un grande pregio. La tendenza a vedere la realtà attraverso la biblioteca può essere anche un limite, non c'è dubbio, ma per lui era una forza, uno degli aspetti fondamentali della sua personalità, anche con una parte di maniacalità... Mi viene in mente nel *Raggio d'ombra* la figura di Perego che abita in quella casa torre cadente, stipata di libri... Sì, là c'è anche un proposito di trasfigurazione allegorica, una metafora forte, che forse non era proprio nelle sue corde, però è interessante. Ma comunque Pontiggia aveva veramente un rapporto maniacale con i libri, al punto che quelli importanti li aveva in duplice copia, una la usava e una la teneva riposta, una specie di doppia biblioteca. Insomma, secondo me uno dei punti di forza di Pontiggia è anche una certa ossessività, una disposizione un po' maniacale, ed era una delle sue vie d'uscita verso la grandezza» (*Conversazione su Pontiggia con Giovanni Raboni*, in Giovanni Maccari, *Giuseppe Pontiggia*, Fiesole, Cadmo, 2003, pp. 130-131).

² Alla domanda di Zangrilli se avesse affidato al prof. Perego e a Mario Cattaneo del *Giocatore invisibile* le sue esperienze di letterato Pontiggia aveva risposto: «Sì, sono personaggi in cui si proiettano nel modo più diretto aspetti del mio carattere e della mia vita» (Franco Zangrilli, *La forza della parola. Incontro con Cassola, Prisco, Pomilio, Bonaviri, Saviane, Doni, Pontiggia, Altomonte*, Ravenna, Longo Editore, 1992, p. 177).

³ Ivi, p. 178.

⁴ «Diverso era invece il caso del professor Perego, il bibliomane del *Raggio d'ombra*, perché nella sua psicologia in parte mi ritrovavo e mi scoprivo e quindi c'era anche una consonanza emotiva, sia pure indiretta, che penso abbia contribuito a dare intensità a quelle pagine» (ivi, p. 178).

sa-torre collocata «in cima ad un vicolo ripido»⁵ di Bergamo alta: un luogo isolato, circondato da «mura a strapiombo»⁶. Una sorta di abitazione fortizzata nella quale il professore di lettere aveva costruito la sua biblioteca «con scaffali che si allineavano al centro del locale e salivano in cima al soffitto»⁷, come «muraglie»⁸. Negli anni il patrimonio librario in suo possesso si era ingrandito considerevolmente tanto che era stato consultato anche un capomastro per verificare la solidità delle fondamenta e valutare la possibilità di appesantirle ulteriormente con nuove acquisizioni. Il muratore, vista la quantità di volumi sparsi in ogni dove, era stato spinto da un'«improvvisa pietà»⁹ e aveva addolcito l'iniziale diniego proponendo di chiudere l'altana con i vetri piombati per costruire così una libreria «aerea»¹⁰. Un'immagine di leggerezza e volatilità che sembra stridere con l'inclinazione di Perego alla chiusura palesata, fin dalla descrizione iniziale dell'ambiente, dall'insistita metafora dell'architettura militare. Bastano poche righe per comprendere come l'espressione denunci un cambiamento di focalizzazione ed esprima il piacere dell'operaio alla vista della pianura «verde e luminosa, che si estendeva fino a Milano»¹¹, comprovato dallo sguardo compiaciuto e prolungato che il capomastro, appena giunto al parapetto, aveva gettato sul panorama. Né casuale sembra la successiva affermazione con la quale Pontiggia si premunisce di farci sapere che nell'altana, una volta chiusa coi vetri piombati, l'aria sarebbe entrata appena visto che la finestrella al centro della vetrata era destinata a rimanere «quasi sempre chiusa»¹². D'altra parte non era certo l'aspetto naturalistico ad interessare davvero Perego, poichè la sua attenzione, ogni volta che entrava nella stanza, era piuttosto rivolta alla superficie ancora libera che gli restava sugli scaffali e che, con crescente preoccupazione, vedeva progressivamente diminuire. Era infatti convinto che, esaurito lo spazio a disposizione, e trovatosi quindi nelle condizioni di non poter più comprare libri, la sua stessa esistenza sarebbe terminata e sarebbe stato «un cedere, ormai rassegnato, all'inevitabile»¹³.

Ora, la differente interpretazione degli spazi, al di là dell'indicazione tassonomica, potrebbe apparire irrilevante se non desse un contributo importante alla comprensione del personaggio, molto meno lineare di quanto possa ap-

⁵ *Il raggio d'ombra*, in Giuseppe Pontiggia, *Opere*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004, p. 464.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ivi*, p. 465.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ivi*, p. 465.

parentemente sembrare. Infatti, sebbene la biblioteca rappresentasse una indiscussa passione, Perego era talvolta colto dal desiderio di una vita diversa e con «gli occhi velati di lacrime, si appoggiava con la fronte al vetro della finestrella e guardava i tetti sul declivio, le strade, i cipressi, gli uomini che si incontravano e si salutavano»¹⁴. Il gesto che era solito compiere in quei momenti di «commozione»¹⁵ e «smarrimento»¹⁶, aprire, cioè, la vetrata e cercare «di respirare a pieni polmoni l'aria del tramonto»¹⁷, sembra una presa di coscienza di una condizione di clausura fattasi, per un attimo, claustrofobica, inaccettabile. Quasi una momentanea lucidità, durante la quale Perego provava per se stesso il medesimo sentimento manifestato dal capomastro di fronte agli innumerevoli libri stipati nella casa: la pietà. Ecco che in quei rari momenti si sporgeva dalla sua torricella e si metteva a scrutare l'orizzonte, come «il guardiano di un faro»¹⁸.

La biblioteca, quindi, viene a caratterizzarsi duplicemente come ambiente sicuro, protetto, chiuso col rischio, però, di risultare opprimente e, al tempo stesso, come finestra sul mondo, espressione di leggerezza e apertura. È evidente che, per Pontiggia, il reale si palesi in tutta la sua varietà e complessità tanto da diventare difficilmente riducibile in uno schema binario perché coesistono in esso una molteplicità di sfumature che inducono chi lo osserva criticamente ad una elaborata e non banale problematizzazione di ogni aspetto. In questo senso va letta anche la sostanziale carica ossimorica della vicenda, che Pontiggia svela fin dal titolo; e altrettanto scopertamente qualche anno più tardi, nelle pagine de *L'isola volante*¹⁹, la filiazione borghese del procedimento antinomico²⁰, spiegando che tale «gioco del linguaggio»²¹ non è da intendersi come limitazione ma apertura all'ignoto, persino irrisoluzione, forse resa di fronte alla complessità²² dell'esistente. Che la verità risulti inconoscibile e irraggiungibile d'altronde lo dimostra la stessa vicenda del romanzo che ruota intorno alla sfuggen-

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 466.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ G. Pontiggia, *L'isola volante*, Milano, Mondadori, 1996.

²⁰ «Borges appare corresponsabile – non lui, ma qualcosa di più potente che lui, ossia il suo fraintendimento – di un sintomo pervicace nel linguaggio contemporaneo: l'onnipresenza dell'ossimoro. Procedere per antitesi, attraverso mondi simmetrici e duplicazioni illusorie e ripetizioni letterarie e tautologie millenarie, sembra la sfida di Borges. Le scale di Escher, il cui geometrismo approda a un panico silenzioso, sono anche le sue» (*Borges e la Gioconda*, ivi, p. 1302).

²¹ Ivi, p. 1304.

²² «Questo ossimoro sedativo è irrimediabilmente lontano dalla febbre immaginativa del barocco. Né costituisce un passo ulteriore alla decifrazione del cosmo. Sembra un modo di superare le opposizioni binarie della visione occidentale e quindi un'acquisizione. Ma risolvere pacificamente la lotta dei contrari significa allentare la tensione e sacrificare la polarità alla sintesi più banale. L'etimologia di ossimoro sembra, ahimé, presagirlo perché la parola voleva dire «intelligente-stupido»» (*ibidem*).

te, «liquida»²³ figura di Losi, apparentemente un evaso dal carcere, dove era stato rinchiuso per motivi politici, ma effettivamente una spia che finisce per denunciare i compagni di partito che lo avevano aiutato a nascondersi. Non per niente, come ha evidenziato Daniela Marcheschi, l'«ossessione»²⁴ che ha Travi, uno dei politici implicati nella vicenda, di trovarlo, seppur a distanza di anni, per uscire a capire i motivi del suo tradimento, sarà continuamente alimentata da una ricerca vana. Quando finalmente riuscirà a scovarlo scoprirà che di lui è rimasta soltanto una lapide al cimitero.

Il procedere per elementi antitetici sembra una costante nella narrativa di Pontiggia. Pensiamo allo stesso capomastro dal «cappello macchiato di calce»²⁵ che denuncia con logica stringente («A quel punto [...] aveva allargato le braccia: “Questo non è più un problema che possa risolvere io, lo deve risolvere lei”. “E come?” “Non compri più libri”. “Non è possibile” aveva risposto il professore»²⁶) l'irrazionalità, l'incomprensibile maniacalità di Perego e ne costituisce, seppur nel breve spazio della sua apparizione, un esatto alter ego. La sicurezza delle affermazioni, la linearità del ragionamento, la consistenza delle sue occupazioni, lo stesso richiamo all'aria aperta ne fanno una figura ascoltata e rispettata dal professore, forse proprio per la difformità di una vita non scelta e a tratti vagheggiata. Al tempo stesso il confronto dialogico tra i due personaggi sembra creato per evidenziare l'eccentricità irrazionale del bibliofilo, che così appare agli occhi del capomastro; posizione approfondita, variata e infine capovolta nel procedere della pagina, condotta fino allo svelamento della complessità del personaggio.

Si scopre dunque che Perego ha sempre incontrato difficoltà nello spiegare agli altri la propria passione, e che spesso è dovuto ricorrere a giustificazioni e a bugie inventate per la consapevolezza che la verità sarebbe risultata inaccettabile. Rivela che, dopo numerose lotte, aveva rinunciato, senza rimpianti, a cercare il consenso accogliendo su di sé, nei casi migliori, «l'indulgenza che [è riservata] a chi svela debolezze meno gravi delle nostre»²⁷. Si comprende quindi che Perego è considerato un eccentrico, sebbene con un sarcasmo non esente da simpatia²⁸, dal muratore e dalla maggior parte delle persone che incontra (in un primo momento anche dal lettore, caduto nella trappola del narratore); eppure il suo ardore ha una logica interna rigorosissima che lo porta ad agire mosso dalla ricerca dell'«essenza della vita»²⁹ che è convinto sia

²³ Daniela Marcheschi, *La letteratura in prima persona di Pontiggia*, in G. Pontiggia, *Opere cit.*, p. XLII.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, p. 464.

²⁶ Ivi, pp. 464-465.

²⁷ Ivi, p. 466.

²⁸ Ivi, p. 464.

²⁹ Ivi, p. 468.

racchiusa nei libri. La «determinazione cupa»³⁰ dalla quale è guidato non fa sospettare l'intenzione di un cambiamento, sebbene non per questo escluda un'esitazione nella scelta della letteratura rispetto ad «una vita diversa»³¹, tanto più irrevocabile perché necessitata dalle sue stesse inclinazioni³², alle quali, sostiene Pontiggia, non è dato ribellarsi. Potremmo facilmente dedurre che sia la bibliofilia a determinare in Perego un comportamento così eccezionale. Eppure Pontiggia sembra smentire quest'ipotesi nel dialogo tra il professore e Antonio, andato a trovarlo per avere alcune informazioni su Losi, dal momento che sono affiorati dei dubbi sulla sua effettiva lealtà. Perego e Antonio si sono dedicati l'uno alla letteratura l'altro alla lotta politica. Le loro posizioni sono inconciliabili, per loro stessa ammissione (è infatti Perego a commentare mentre mostra all'amico la sua biblioteca «Certo tu vorresti anche che agissero [...] lo so, tu hai fatto un'altra scelta»³³) perché implicano l'una l'azione e l'altra la rinuncia alla stessa. Ad accomunarli è l'esclusività della loro passione che ne ha fatto due solitari («Ti sei sposato?» chiederà Perego ad Antonio «No. E tu?» «Neanch'io». Lo fece sedere vicino a sé sul divano. «Ho sempre avuto paura di sentirmi ancora più solo»³⁴), diffidenti sulla possibilità di relazioni stabili. Alla fine, quindi, l'intransigenza delle loro posizioni li pone sullo stesso piano, lontano da ogni rassicurante normalità. Sembra quindi evidente che non si tratta di un conflitto tra oblatività e *praxis*, presente invece nelle pagine de *La morte in banca*³⁵; pesa piuttosto sulla scelta il contrassegno di esclusività, di totalità, di integrità che marginalizza, anche se non necessariamente esclude, tutto il resto³⁶. Dopotutto anche Antonio viveva in un «vuoto

³⁰ Ivi, p. 464.

³¹ Ivi, p. 465.

³² Sull'accettazione irrevocabile del proprio destino Pontiggia sarebbe tornato anche nell'intervista a Ferruccio Parazzoli: «Pontiggia: Tu sbagli quando dici che sono contrario alle scelte. Quella che io compio è già una scelta. Parazzoli: Tu scegli di non scegliere. Pontiggia: No. Ho scelto di seguire la mia strada. Le scelte radicali non sono per l'uomo» (*Peppo il Giocatore*, in Ferruccio Parazzoli, *Il gioco del mondo: dialoghi sulla vita, i sogni, le memorie con Lalla Romano, Vincenzo Consolo, Luciano De Crescenzo, Giuseppe Pontiggia, Susanna Tamaro, Antonio Tabucchi, Lara Cardella, Gina Lagorio, Alberto Bevilacqua, Luce D'Eramo*, Milano, San Paolo, 1998, p. 60).

³³ Ivi, p. 472.

³⁴ Ivi, p. 473

³⁵ «Il pomeriggio, nella biblioteca comunale, non riuscì a leggere come avrebbe voluto. Lo distraeva il pensiero dell'impiego, a dire il vero lo turbava, lo lasciava sgomento: perché insomma lui stava per abbandonare una vita e doveva affrontarne un'altra, così diversa, così estranea alle sue aspirazioni. E qui, da solo, poteva anche permettersi di esitare, di avvertire i propri timori, la propria scontentezza» (G. Pontiggia, *La morte in banca*, poi in G. Pontiggia, *Opere cit.*, p. 8).

³⁶ «Così ai libri ho sacrificato tutto. Sia interiormente, sia nell'arredamento della casa. Guardi, sono spariti anche i quadri. Mi sono rimasti solo due Tadini, un'opera di Salvo e quelle stampe giapponesi. D'altronde i libri mi hanno dato tutto. Devo sdebitarmi in qualche modo» (G. Pontiggia, *Diecimila invasori nella luce e nel buio*, in «AD. Architectural Digest», 35, aprile 1984, poi citato in G. Pontiggia, *Opere cit.*, p. LXXXV).

vitreo, che lo sottraeva agli altri»³⁷, impermeabile allo sguardo per non essere né visto e né riconosciuto nonostante amasse ricordare, con nostalgia, quando bambino compiva il rito della passeggiata serale col padre alla fontanella dell'Acqua marcia lungo le vie del centro di Milano dove continuo era il «riconoscersi e il salutarsi»³⁸. I due uomini non possono negarsi alla loro passione³⁹ né vogliono farlo sebbene conoscano l'intransigenza alla quale essa sottopone; ma la loro scelta non è, e non potrebbe essere, scontata, lineare, pacifica. La dedizione, soprattutto se vissuta con intransigenza, è da considerarsi inconsueta perché presuppone singolare costanza e «infinito desiderio»⁴⁰.

Anche nella descrizione della fortezza di Perego (e Pontiggia affiderà ad Antonio il protrarsi della metafora poliorcetica visto che gli farà chiedere se non si senta mai assediato dalla presenza dei libri)⁴¹ l'autore sembra giocare a depistare il lettore, proponendo un'immagine che poi in parte smentisce. Nell'abitazione, infatti, non entra alcun elemento vitale, se non un filo di luce attraverso le persiane socchiuse. Persino la vite «attorcigliata su un pergolato arrugginito»⁴² vicino alla porta di casa appare «disseccata»⁴³, così come le sedie allineate vicino all'ingresso evocano un tentativo di comunicazione destinato al fallimento. Eppure Perego non è un uomo isolato. Lavora in una scuola, frequenta un'amante. L'analisi che compie su Losi («Era impossibile essergli amico. Era gentile con tutti, ma non dava confidenza a nessuno»⁴⁴, «A scuola era come se fosse solo di passaggio»⁴⁵, «Era una presenza per così dire estranea. Ci ignorava. Per lui non esistevamo, ci negava semplicemente il diritto di esistere»⁴⁶) dimostra un'acuta capacità di introspezione psicologica (dopotutto sarà proprio Perego a rafforzare i sospetti di Antonio e degli altri compagni circa l'inaffidabilità di Losi) e delinea il ritratto di un personaggio sfuggente e solitario che a lui non piace e col quale non riesce a entrare in relazione. L'ossessione per l'accumulazione dei libri non rende Perego privo di rapporti e emozioni, come potremmo facilmente pensare e come d'altronde ribadirà lo stesso Pontiggia nella prefazione a *Il desiderio di libro* di Renaud Muller, perché la bibliofilia implica una rete di relazioni, un investimento affettivo certo prevalentemente indirizzato all'ogget-

³⁷ Ivi, p. 441.

³⁸ Ivi, p. 442.

³⁹ «Secondo Muller i bibliofili si riconoscono anzitutto dall'amore con cui maneggiano i libri, sfogliandone delicatamente le pagine senza produrre quegli scricchiolii sinistri che invece deliziano i barbari» (G. Pontiggia, *Prefazione*, in Renaud Muller, *Il desiderio di libro*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2000, p. 8).

⁴⁰ Ivi, p. 9.

⁴¹ Ivi, p. 472.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Ivi, p. 474.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

to del proprio desiderio, ma non necessariamente esclusivo⁴⁷. Pontiggia quindi sembra condurre il lettore in un ragionamento apparentemente ovvio che nasconde in realtà ancora una volta lo scarto, la deviazione improvvisa, lo svelamento della scontatezza nella quale ci ha guidati a cadere. Ne deriva che ogni uomo vive in perpetua oscillazione tra due opposti e il bibliofilo non fa certo eccezione. I poli del suo dibattersi sono la partecipazione sociale e la solitudine esclusiva⁴⁸, come spiega Pontiggia, un «paradosso che non riguarda solo la bibliofilia, riguarda la scissione dell'uomo contemporaneo»⁴⁹, portato sempre di più a riconoscersi nell'oggetto comprato soffocando l'effettiva scoperta del sé. L'autore stesso non si sottrae a tale schizofrenia tanto che in *Diecimila invasori della luce e del verde* confessa, di ritenere la propria casa «una prigione in cui essere libero»⁵⁰, rievocando ancora una volta, con una scelta lessicale ben determinata, l'idea della roccaforte difensiva⁵¹, alla quale si sovrappone l'immagine del labirinto «con cunicoli che scoraggino gli invasori indiscreti e li facciano riflettere sulla possibilità di proseguire»⁵², ma, al contrario, con scorciatoie per gli amici e le persone che «ved[e] volentieri»⁵³, tentato ugualmente dal desiderio di compagnia e da quello di solitudine⁵⁴. L'abitazione viene a coincidere quasi interamente con la biblioteca, «tentacolare»⁵⁵ che «si è insinuata fino alla sala»⁵⁶, che «copre tutte le pareti, fino al soffitto»⁵⁷. Annotazione che, non casualmente

⁴⁷ «Ogni comunità di bibliofili è composta comunque di individui radicali, cacciatori in competizione silenziosa, eremiti in casa che dedicano il loro investimento affettivo a un bene irriducibile alla famiglia e vengono dalla famiglia adeguatamente ricambiati. Il pedinamento dei bibliofili consente a Muller di elaborare una irresistibile sociologia delle librerie anticharie. E poi, quando i bibliofili rientrano a casa, di tratteggiare un'antropologia esilarante dei loro rapporti coniugali: la bibliofilia vissuta come un amante dalla moglie, che non è incline in genere alla tolleranza e rilutta a inedite variazioni del *ménage à trois*» (ivi, p. 9).

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ G. Pontiggia, *Diecimila invasori nella luce e nel verde*, in «AD. Architectural Digest», 35, aprile 1984 (poi citato in G. Pontiggia, *Opere cit.*, p. LXXXV).

⁵¹ «Tutto ciò Pontiggia lo aveva diffusamente raccontato, l'occhio attento alla crisi del linguaggio, in una raccolta di racconti, *La morte in banca*, in cui quello eponimo consta di una struttura più articolata ed ha maggiore consistenza, non solo nel senso della maggiore estensione, più ancora per le ragioni intrinseche che vi circolano. Esse prospettano la soluzione, di per sé inconciliabile, di vivere due vite diverse: il franco e libero porto della creatività e della scrittura; la routine di un impiego accettato come secondo destino alienante e disumanizzante» (*Racconto infinito*, in Gennaro Mercogliano, *Un mondo senza parole. Saggio sull'opera di Giuseppe Pontiggia*, Manduria-Bari-Roma, Sergio Lacaita Editore, 1991, p. 18).

⁵² G. Pontiggia, *Diecimila invasori nella luce e nel verde*, in «AD. Architectural Digest», 35, aprile 1984 (poi citato in G. Pontiggia, *Opere cit.*, p. LXXXV).

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ «Amo la compagnia non meno che la solitudine e una porta direi che schiude l'accesso all'una o all'altra» (*ibidem*).

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

è presente anche nella pagina del romanzo, sebbene del tutto priva della connotazione mostruosa e animalesca che ha, invece, nella breve prosa autobiografica nella quale la successione dei verbi costruisce l'immagine di un essere strisciante, enorme e inarrestabile⁵⁸.

Ricorrente nei testi l'accostamento tra la bibliofilia e i tratti della malattia mentale⁵⁹, la vicinanza al delirio, la diretta discendenza dal *furor* latino perché fondata sul desiderio irrazionale di un «accrescimento interminabile, di una scala aerea che sale alla Biblioteca Paradiso, quella che sognava Bachelard per l'aldilà dei bibliofili, proiezione finalmente appagata di un aldilà insaziabile»⁶⁰. Basti pensare anche al personaggio di Daverio de *Il giocatore invisibile*, ossessionato dai libri nuovi di cui compra sempre «due copie, una per leggerla, una per averla perfetta nei suoi armadi»⁶¹ e che «spende cifre di cui si vergogna anche con sua moglie»⁶² pur di riuscire a trovare la copia ideale⁶³. Eppure, anche in un testo come *Del furore di avere libri e di accumularli*⁶⁴, scritto poco dopo la prefazione a *Il desiderio di libri* di Muller, Pontiggia nel momento in cui afferma la paradossalità di tale comportamento, lo giustifica dimostrando come esista una ragione profonda perché nessun altro oggetto, come il libro, possiede la capacità di operare nell'uomo un tale processo di accrescimento e maturazione:

Alla passione per i libri sono stati dati nomi iperbolici e appellativi provocatori. La gloriosa *Encyclopédie*, a metà del Settecento, propone una perifrasi sapiente, dove la perizia etimologica si fonde con una lungimiranza innegabile. La bibliomania viene infatti definita, dalla Ragione assisa sulla cattedra che era già stata della Religione: «Furore di avere dei libri e di accumularli». La mania greca viene correttamente tradotta con il *furor* latino. Ma al delirio di possedere dei libri l'autore della voce, D'Alambert aggiunge un verbo illuminante nella sua precisione: «e di accumularli». Come mai questa coordinata all'infinito, che scardina la staticità del possesso e gli imprime una spinta ascensionale? Perché – si potrebbe rispondere – qui si occulta la chiave di volta della bibliomania che,

⁵⁸ «La biblioteca è diventata sempre più tentacolare, ha occupato dapprima lo studio poi ha abbattuto un muro divisorio ed è entrata in un'altra stanza. Ha coperto tutte le pareti fino al soffitto e ora si è insinuata in sala, sotto forma di vetrina pensile» (*ibidem*).

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Ivi, pp. 1788-1789.

⁶¹ G. Pontiggia, *Il giocatore invisibile*, Milano, Mondadori, 1978 (poi in G. Pontiggia, *Opere cit.*, p. 327).

⁶² *Ibidem*.

⁶³ «Ha altre manie?» «Sì, ma quella dei libri è senza limiti» rispose il professore. «Una volta, per trovare la copia perfetta di un libro in via di esaurimento ha girato tutta la città come un'anima in pena e ha acquistato tre copie dello stesso libro, ma nessuna era perfetta così alla fine ha deciso di farlo rilegare» (ivi, pp. 327-328).

⁶⁴ Il testo *Del furore di avere libri e di accumularli* era apparso in *Del furore di possedere libri. Invito alla lettura di U. Eco, G. Mughini, G. Pontiggia*, Libreria Malavasi, Milano, 2001, poi fu pubblicato col titolo *Verso la Biblioteca del Paradiso*, in «Corriere della sera», 22 marzo 2001 e infine su *Prima persona*, Milano, Mondadori, 2002.

anziché sorreggere, fa crollare la sua costruzione razionalistica: il miraggio di un accrescimento interminabile, di una scala aerea che sale alla Biblioteca Paradiso, quella che sognava Bachelard per l'aldilà dei bibliofili, proiezione finalmente appagata di un aldiquà insaziabile. C'è qualcosa però di più folle della Bibliomania ovvero della follia di avere libri: è la follia di non averne. Questo mistero è ancora più insondabile. Nessun oggetto – per usare un termine prediletto nel mondo contemporaneo – è perfetto come il libro, che è insieme effetto e causa di tante esperienze: viaggi, avventure, fantasie, desideri, pensieri, storie, personaggi, mondi. Nessuno vuole negare ad altri mezzi il potere di offrire informazioni preziose e talora insostituibili. Ma c'è una cosa che l'informazione non può sostituire: la formazione. E la formazione, cioè il processo senza fine di arricchimento e di piacere, passa per i libri. Perciò la domanda che vorrei porre è questa. Chi è il folle? Chi brama di possedere sempre più libri o chi ne tiene la casa vuota come la propria testa?⁶⁵

Ancora una volta, dunque, l'autore sorprende il lettore, denunciano attraverso il ribaltamento una realtà facilmente banalizzabile, ma ugualmente difficile se non impossibile da comprendersi nelle sue ragioni più profonde. Per questo la ragazza de *Lei legge un libro all'anno?* non capisce non tanto la disposizione dei libri della biblioteca di Pontiggia («Aggiungo: “I libri sono su due file, secondo un metodo che ho escogitato io”. “E cioè?” “Davanti il primo tomo di un'opera e dietro, di piatto, i successivi. Così si sa quali sono i libri nascosti”. “Non ho capito ma non fa niente” sospira»⁶⁶), quanto la vastità di una passione eccezionale («È una pazzia, me ne rendo conto. In passato ho fatto molti debiti»⁶⁷), eslege, non altrimenti esemplificabile («Sa che non ne ho mai visti tanti? Di solito le case dove vado non ne hanno»⁶⁸) e pertanto terrorizzante⁶⁹. E se il letterato si dimostra subito pronto a giustificare lo stupore altrui ammettendo l'eccentricità della propria scelta, quasi insinuato da un sottile senso di colpa (che si ritrova anche in altri testi, pensiamo alla «vergogna»⁷⁰ di Daverio) la giovane venditrice di libri volgarizza ciò che le risulta incomprensibile trasformando l'incontro con lo scrittore nell'occasione di divertenti chiacchiere tra amiche.

L'insistenza sulla patologia, che antitetivamente rivela però la coerenza della sanità, ritorna anche nel *Raggio d'ombra*, con due allusioni: nel capitolo IX quando Antonio incontra Travi e gli annuncia la sua decisione di andare a Bergamo,

⁶⁵ Ivi, pp. 1788-1789.

⁶⁶ Ivi, p. 1792.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Ivi, p. 1793.

⁶⁹ Nella pagina ricorrono varie espressioni che esprimono un misto di stupore e terrore: «Lei si aggira trasecolata: libri in anticamera, libri in sala, libri in corridoio, libri per terra, libri aerei. Avanza nello studio presa dal panico» (ivi, p. 1792) e «Questa fa paura» (ivi, p. 1793).

⁷⁰ G. Pontiggia, *Il giocatore invisibile*, Milano, Mondadori, 1978 (poi in G. Pontiggia, *Opere cit.*, p. 327).

da un amico, il professor Perego appunto: non un «compagno»⁷¹, ma un «maniacò di libri»⁷², uno che «vive solo per la sua biblioteca»⁷³. Né manca la diagnosi «di un medico che parlava di una trasposizione sui libri dell'istinto sessuale»⁷⁴, in parte accettata, in parte rivista e infine rifiutata dallo stesso Perego che riteneva piuttosto, di aver «trasposto sulle donne il suo amore per i libri»⁷⁵ finché, a cinquantasei anni, sentendo venir meno il trasporto amoroso, si era limitato ad un'unica amante, «un corpo caldo, enorme come una stufa»⁷⁶ che osservava «nel chiarore che filtrava dai vetri, tra le cortine dei libri»⁷⁷ convinto «di non essere vicino alla morte ma di averla oltrepassata»⁷⁸. La mania si traduce infine in fantasie bibliofagiche: inghiottire tutti i volumi posseduti per poter avere la conoscenza dell'intero l'esistente:

Non solo i libri racchiudono il senso della vita ma il loro acquisto ne costituiva il momento più intenso: quasi fosse un'ingestione invisibile delle loro pagine, nella possibilità disperata di inghiottire la Biblioteca, di divorare l'Universo⁷⁹.

Da un parte l'immagine induce a pensare ad una maternità rovesciata, un'immissione nel proprio corpo che estremizza il ruolo di protettore, guardiano (le stesse teche nei quali sono conservati i libri, sembrano incubatrici collocate per garantirne la sopravvivenza stessa oltre che la salvaguardia tanto che per il libro rimasto fuori dalla vetrina «non c'è più niente da fare»⁸⁰) ma soprattutto ad un bisogno viscerale di possesso che si esprime attraverso l'introiezione in sé dell'oggetto del proprio desiderio, immagine reiterata e variamente declinata nella produzione letteraria di Pontiggia. Non solo appena poche pagine prima, riferendosi ai tentativi di Perego di spiegare i motivi della sua furia accumulatrice («Ad altri aveva cercato di far capire che il libro non è un cibo che si deteriora, ma una provvista che si fa per altre stagioni, per inverni rigidi e per estati ombreggiate, e che il piacere dell'attesa non

⁷¹ Ivi, p. 445.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Ivi, p. 468.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Ivi, p. 469.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ G. Pontiggia, *Il raggio d'ombra* cit., p. 468.

⁸⁰ Ivi, p. 473. Il riferimento alle teche si ritrova anche in *Diecimila invasori nella luce e nel verde*: «[La biblioteca] ha coperto tutte le pareti sino al soffitto e ora si è insinuata in sala sotto forma di vetrina pensile. Anche nello studio i libri, più di diecimila, sono sotto vetro. Non manca chi, sfidando l'ovvietà, che è il coraggio dei più, mi chiede: "Li vuoi proteggere?" O chi, trasalendo alla diagnosi, ammicca "Feticismo?"» (G. Pontiggia, *Diecimila invasori nella luce e nel verde*, in «AD. Architectural Digest», 35, aprile 1984 poi citato in G. Pontiggia, *Opere* cit., p. LXXXV).

è meno intenso di quello dell'appagamento ed è, se non altro, più certo")⁸¹, ma anche nella produzione più tarda, in *Prima persona* nel quale il lettore di professione è assimilato ad un «assaggiatore di libri»⁸² che deve «pronunciarsi sulle qualità gustative e organolettiche di un vino»⁸³. Senza contare poi che la riflessione è seguita da un aneddoto gastronomico, avvenuto in un «ristorante si antica e solida tradizione regionale»⁸⁴ che si era «convertito ai fasti, o per meglio dire alle ascesi, della nuova cucina»⁸⁵. Interessante notare come la medesima immagine sia riprodotta da Pontiggia in un saggio dell'83 *Borges contro Borges*, poi confluito ne *Il giardino delle Esperidi*:

C'è qualcosa in queste affermazioni, a parte la debita, dissimulata ironia, che merita di essere approfondito: ed è la visione suicida del sapere, inteso come una quantità che si estende all'infinito e non come una qualità che si riduce alla persona. L'essenziale non è quello che si sa ma quello che si è. Invece l'aspirazione a inghiottire l'universo attraverso i libri, che non ho difficoltà a capire anche perché la sento anch'io, ha in sé qualcosa di vagamente demenziale, come un quieto delirio⁸⁶.

D'altra parte abbiamo già visto come forte sia l'influenza del Borges de *La Biblioteca di Babele*. Non tanto per la struttura del racconto quanto per la percezione che il bisogno umano (che Borges reclude nelle due «gabinetti minuscoli»⁸⁷ che permettono «l'uno di dormire in piedi, l'altro di soddisfare le necessità fecali»)⁸⁸ siano relegate in luoghi minoritari, per non togliere spazio all'accumulo di libri. I corridoi sono stretti, angusti, la luce insufficiente e incessante⁸⁹. Si

⁸¹ Ivi, p. 466.

⁸² Ivi, p. 1197.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Ivi, pp. 751-752.

⁸⁷ Jorge Luis Borges, *La biblioteca di Babele*, Torino, Einaudi, 1955, p. 79.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ «L'universo (che altri chiama la Biblioteca) si compone d'un numero indefinito, e forse infinito, di gallerie esagonali, con vasti pozzi di ventilazione nel mezzo, orlati di basse ringhiere. Da qualsiasi esagono si vedono i piani superiori e inferiori, interminabilmente. La distribuzione degli oggetti nelle gallerie è invariabile. Venticinque vasti scaffali, in ragione di cinque per lato, coprono tutti i lati meno uno; la loro altezza, che è quella stessa di ciascun piano, non supera di molto quella d'una biblioteca normale. Il lato libero dà su un angusto corridoio che porta a un'altra galleria, identica alla prima e a tutte. A destra e a sinistra del corridoio vi sono due gabinetti minuscoli. Uno permette di dormire in piedi; l'altro di soddisfare le necessità fecali. Di qui passa la scala spirale, che s'inabissa e s'innalza nel remoto. Nel corridoio è uno specchio, che fedelmente duplica le apparenze. Gli uomini sogliono inferire da questo specchio che la Biblioteca non è infinita (se realmente fosse tale, perché questa duplicazione illusoria?); io preferisco sognare che queste superfici argentate figurino e promettano l'infinito... La luce procede da frutti sferici che hanno il nome di lampade. Ve ne sono due per esagono, su una traversa. La luce che emettono è

tratta di due particolari che Pontiggia riproduce anche nel *Raggio d'ombra*: pensiamo alla forza invasiva dei libri nelle stanze del professore («Erano passati in sala, in salotto, in camera da letto e dappertutto il capomastro aveva visto libri: libri sopra le mensole, sui ripiani degli armadi, nei vani. “E la cantina?” “È già piena”»⁹⁰), private del loro naturale utilizzo per farsi contenitore di innumerevoli volumi, e l'insistenza sulla scarsità dell'illuminazione (tema sul quale ritorna per tre volte in poche pagine⁹¹), elementi che contribuiscono a creare un'atmosfera chiusa, «ovattata»⁹², soffocante. Nel racconto di Borges, però, la biblioteca costituisce il cosmo pertanto in essa si vive e si muore, né si accenna a un qualche spazio al di fuori di essa. In Pontiggia si riproduce lo stesso accostamento semantico (biblioteca-universo) sebbene riletto in una dimensione più intima e privata: è luogo di vita e di morte di un solo uomo, Perego.

Nel *Raggio d'ombra* Pontiggia non si sofferma a spiegarci il complesso universo del bibliofilo, accennando appena a quanto avviene fuori dalla sua casa, nelle librerie. Sappiamo solo che per Perego «l'acquisto [...] costituiva il momento più inteso»⁹³ del suo rapporto con i libri; e quei volumi che sapeva di non poter possedere si limitava a «sfogliarli con trepidazione, accarezzandoli sul dorso, sfiorandoli con i polpastrelli»⁹⁴. Si tratta, come avrebbe spiegato più distesamente ne *Le sabbie immobili*, del vero vizio dei bibliofili: l'appropriazione tattile «erotica»⁹⁵, del libro trovato e ancor prima la trepidazione della ricerca nel catalogo dei «titoli bramati, differendo spesso l'attimo fatale, per aumentare l'ebbrezza o attenuare la delusione»⁹⁶. L'acquisizione di un libro ha una serie di regole codificate, un decalogo al quale attenersi con scrupolo⁹⁷, perché è nel rapporto con esso, nella stessa manipolazione del vo-

insufficiente, incessante» (*ibidem*).

⁹⁰ G. Pontiggia, *Il raggio d'ombra* cit., p. 464.

⁹¹ «Entrando bisognava accendere la luce, perché quella delle finestre non riusciva a filtrare tra le muraglie dei libri» (G. Pontiggia, *Il raggio d'ombra* cit., p. 464); «Entrarono in un'antichissima semibuia, ovattata dai libri che coprivano le pareti» (ivi, p. 472). «Antonio guardava gli armadi a vetri lungo le pareti, le finestre con le persiane socchiuse. Un filo di luce attraversava il pavimento e saliva lungo lo scaffale vicino al suo viso» (*ibidem*).

⁹² Ivi, p. 472.

⁹³ Ivi, p. 468.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ «C'è un piacere più intenso, per chi ama i libri di antiquariato, di acquistarli? Sì. È sfogliarne un catalogo. Niente eguaglia la gioia di cercare – l'occhio concentrato e mobile del vizio – i titoli bramati, differendo spesso l'attimo fatale, per aumentare l'ebbrezza o attenuare la delusione. Definire erotica questa attesa è un obolo alla psicanalisi scolastica. Dei due piaceri l'uno non è il riflesso dell'altro, come la luna del sole, ma entrambi splendono di luce propria, come i due soli del cosmo medievale di Dante. E tanto basti per la moderna, imbarazzante retorica del desiderio, considerato che, parlandone, si finisce per estinguerlo» (*Cataloghi e vizi*, in G. Pontiggia, *Le sabbie immobili*, Bologna, il Mulino, 1991, poi in G. Pontiggia, *Opere* cit., p. 1082).

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Sull'acquisto di libri*, in G. Pontiggia, *Le sabbie immobili* cit. (poi in G. Pontiggia, *Opere* cit., pp. 1084-1085).

lume, nell'osservazione degli aspetti più superficiali («la copertina, la grafica, l'impaginazione, il titolo»⁹⁸) che si decide l'effettiva attuazione della spesa. Il prezzo non costituisce un vero problema, o comunque, non il motivo frenante: l'«acquisto mancato»⁹⁹ può trasformarsi in un'angoscia incontrollabile che giustifica qualsiasi prezzo. D'altra parte il bibliofilo vive la sua passione inseguendosi in un universo di rapporti complessi, «in infinite comunità rette da leggi invisibili e unite però da una fonte perenne, il desiderio di libro destinato a placare quanto a intensificare una sete che non conosce altri termini di quelli della vita»¹⁰⁰. Comprare un libro implica sempre una prova: il libraio, infatti deve ritenere l'acquirente «degno»¹⁰¹ del possesso altrimenti l'oggetto viene inevitabilmente negato. Perché si tratta sempre di una contrattazione affettiva, non razionale: pertanto il libraio può marginalizzare il proprio guadagno se ritiene il cliente effettivamente dedito all'amore per i libri, come può impedire l'acquisto soprattutto se non si palesano le proprie credenziali di bibliofilo, dimostrando autorevolezza in materia «dall'amore con cui [si] maneggiano i libri, sfogliandone delicatamente le pagine senza produrre quegli scricchiolii sinistri che invece deliziano i barbari»¹⁰². Il libro quindi, qualsiasi esso sia, si trasforma in oggetto sacro, culturale, totemico perché concede così un'illusoria immortalità, dal momento che il piacere della lettura si protrae per il bibliofilo oltre la vita stessa («Penso alle sterminate biblioteche che sono il sogno, vissuto e irreale, dei bibliofili. Penso al desiderio di Bachelard, nella sua *Poetica della rêverie*: “lassù in cielo, non è forse il paradiso un'immensa biblioteca?”»¹⁰³). Il dolore di Perego non nasce dal pensiero della propria morte ma dalla cessazione di ogni possibilità di lettura che questa comporta («Perego allargò le braccia: “Ci vorrebbero giorni, ore, mesi, anni!” Spalancò la porta: “Secoli per leggerli tutti”. Cercò a tastoni l'interruttore sulla destra: “Sai perché mi dispiace morire? Perché non riuscirò a leggerli”»)¹⁰⁴.

Il libro acquistato nasconde in sé una speranza¹⁰⁵, una potenzialità: non è

⁹⁸ Ivi, p. 1084.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ G. Pontiggia, *Prefazione* cit., p. 8.

¹⁰¹ «Mi è accaduto di entrare in certe librerie antiquarie di Parigi e di essere subito identificato come turista (forse lo squillante “Bonjour, monsieur” di intonazione fatalmente scolastica). E ho constatato che questo rendeva talora vana la ricerca. Le mie domande venivano non solo accolte con il cipiglio dei sommelieus quando si imbattono in un commensale non del tutto sprovveduto: ma venivano rifiutate a priori. In che modo? Il libro richiesto l'avevo visto coi miei occhi, sul ripiano di uno scaffale, ma il libraio ne negava la proprietà. Evidentemente non me ne riteneva degno» (G. Pontiggia, *Prefazione*, in R. Muller, *Il desiderio di libro* cit., p. 7).

¹⁰² Ivi, p. 8.

¹⁰³ G. Pontiggia, *L'isola volante* cit. (poi in G. Pontiggia, *Opere* cit., p. 1299).

¹⁰⁴ Ivi, p. 477.

¹⁰⁵ «Lo attraevano solo i libri che sperava di leggere, quando ne avesse avuto i tempo, prima o poi» (ivi, p. 467).

necessariamente un testo da leggere quanto piuttosto che si vorrebbe leggere (a guidare il bibliofilo deve essere il desiderio di «espansione»¹⁰⁶ perché il vero collezionista «acquista i libri per goderli in futuro»¹⁰⁷). D'altra parte, non è casuale, commenta Pontiggia, che spesso il rogo di una biblioteca sia opera del suo artefice. L'indissolubile legame fra il bibliofilo e i suoi libri implica che questi non possano sopravvivergli, non come biblioteca. In parte vengono venduti dai figli o dalla vedova, incapaci di comprenderne il valore¹⁰⁸; talvolta, però, è lo stesso collezionista, sentendo l'avvicinarsi della morte, a compiere il rito di cremazione, sacrificando, come nel mondo antico, sulla pira, i propri beni, in questo caso i libri¹⁰⁹.

La lettura permette a Perego di compiere l'esperienza e quindi di amplificare la possibilità di vita dal momento che tra letto e vissuto non esistono differenze¹¹⁰. Ma la completezza è «culto letale»¹¹¹ che garantisce «il diritto all'infelicità»¹¹²,

¹⁰⁶ «Quello che Forster auspicava per i personaggi dei romanzi, l'*espansione*, pensalo per la tua biblioteca» (ivi, p. 1085).

¹⁰⁷ *Inferno e paradiso della libreria antiquaria*, in G. Pontiggia, *L'isola volante*, Milano, Mondadori, 1996 (poi in G. Pontiggia, *Opere cit.*, p. 1298).

¹⁰⁸ «[...] e la coincidenza tra la morte del bibliofilo e la messa all'incanto della biblioteca ad opera della vedova, resa inconsolabile soprattutto dal divario tra i prezzi di acquisto e quelli di liquidazione» (G. Pontiggia, *Prefazione*, cit., p. 9).

¹⁰⁹ «Nemesi oscura e fiammeggiante delle biblioteche – incubo retrospettivo e attuale di ogni bibliofilo – colpisce anche Theodor Mommsen, quando alla storia, al diritto e alle iscrizioni di Roma ha già eretto le opere più grandiose della propria vita. Lo scopro in un numero di "Esopo", rivista trimestrale di bibliofilia diretta da Mario Scognamiglio e pubblicata dalle edizioni Rovello di Milano. Oliviero Diliberto vi ripercorre le vicende della "biblioteca stregata" di Mommsen, a cui l'opera stessa del proprietario darà alla fine il contributo non minuscolo di 40.000 pagine. Siamo nel 1880. A sessantatré anni "il massimo studioso vivente di storia antica" si rivela "improvvido maneggiatore di un lume a candela" e appicca un fuoco che si estende a gran parte dei volumi. Il colpo, durissimo, sembra fargli perdere la forza di continuare. Viene aperta una sottoscrizione internazionale per il riacquisto dei volumi e moltissimi sono gli studiosi che gli donano i propri. A fatica Mommsen riprende la sua attività. Ma nel gennaio 1903, entrando nella biblioteca, commette nuovamente una imprudenza analoga e questa volta appicca il fuoco alla propria capigliatura, che porta lunghissima. Minimi danni ai libri, ma gravi le ustioni riportate dallo studioso che, nel novembre dello stesso anno, muore. Io non sono un collezionista di coincidenze, anche se raccontare significa impigliarsi nella loro rete. Ma mi chiedo: è casuale che il rogo della biblioteca sia opera del suo artefice? E che il suicidio indiretto del suo artefice sia ancora opera del fuoco?» (ivi, p. 1790).

¹¹⁰ «E ogni libro era per lui un viaggio fantastico: nel paese delle Esperidi, con le mele d'oro appese ai rami, nel tramonto o nelle strade di Londra, con la carrozza di Pickwick che si avventurava sull'acciottolato, tra case e insegne o sull'oceano di Melville, con il gabbiero che precipita minuscolo dall'albero, in una giornata di afa. Queste immagini, dopo essere diventate esperienze, si trasformano in ricordi: era lui il ragazzo che, nelle notti di luna, scavalca il muro nel cimitero di Madame Bovary o il giovane che, in un tramonto caldo, esce nelle strade di Pietroburgo meditando un delitto. Viveva in altri secoli, in altri paesaggi: nella valle di Tempe, ombrosa, fresca o nelle città medievali in cima ai colli, che alzavano alla sera il ponte levatoio e chiudevano un mondo di strade semibuie, echeggianti di voci sulle porte» (ivi, p. 468).

¹¹¹ Ivi, p. 1301.

¹¹² *Ibidem*.

«miraggio che occulta gli altri», chimera alla quale preferire una «parzialità possibile»¹¹³. Se l'uomo è spinto dal desiderio di oltrepassare il proprio limite, l'unica possibilità che ha è di «cercare la mobilità e il rischio»¹¹⁴. Per farlo, però, si deve dimostrare un'elasticità che solo Hesse, come aveva notato Pontiggia, nella sua *Biblioteca della letteratura universale* aveva dato prova di avere: la possibilità di ammettere «fluttuazioni, ripensamenti, distruzioni»¹¹⁵, «omissioni dimenticanze, debolezze»¹¹⁶ accettando la parzialità della propria scelta perché non ne soffoca una «vitalità»¹¹⁷ che la rende «un campo immensamente aperto, uno spazio che si dilata»¹¹⁸, obiettivo ultimo, per Pontiggia, di ogni romanziere¹¹⁹.

¹¹³ *Ibidem.*

¹¹⁴ *Hesse e la biblioteca universale*, in G. Pontiggia, *L'isola volante* (poi in G. Pontiggia, *Opere cit.*, p. 1489).

¹¹⁵ *Ivi*, p. 1492.

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ *Ibidem.*

¹¹⁸ *Ibidem.*

¹¹⁹ «Scegliamo, come chiusa, una frase di Forster che in realtà è un inizio: "L'espansione, ecco l'idea a cui i romanziere devono rifarsi: non la completezza. Non il chiudersi, ma l'aprirsi"» (*ivi*, p. 13).



Les bibliothèques de l'Odéon (plus de soixante rencontres à Paris de l'octobre 2014 au juin 2015).

«CERCHEZ LES LIVRES»
SULLE TRACCE DELLA BIBLIOTECA

DINO CAMPANA: PER UNA BIBLIOTECA GLOBALE

Christophe Mileschi

Entravo, ricordo, allora nella biblioteca.

Dino Campana, *Dualismo*¹

È ormai ammesso dalla critica che il testo dei *Canti Orfici* è intriso di rimandi ad opere altrui, o, per dirla con Gianni Turchetta, «carico e forse perfino sovraccarico di reminiscenze culturali»². Il fenomeno intertestuale nella scrittura campaniana è talmente massiccio da non sfuggire – e da non essere quasi mai sfuggito – a nessuno: dalla citazione esplicita del nome di altri poeti, scrittori o artisti (Michelangelo, Dante, Leonardo da Vinci, Maupassant, Jammes, D'Annunzio, per fare solo alcuni nomi, nell'ordine in cui compaiono nella raccolta), alla ripresa testuale o al rifacimento scoperto (oltre ai precedenti, alla rinfusa, Baudelaire, Rimbaud, Freud, Goethe, Verlaine, Carducci, Pascoli, Mallarmé, Nerval, Whitman...), fino ad accenni, non solo letterari, più o meno decifrabili a seconda delle conoscenze e dei riferimenti di chi legge, e via di seguito verso echi segreti che potrebbero alludere, come avremo modo di precisare in questa sede, al processo stesso della scrittura.

Era tutto sommato prevedibile che la questione della cultura diventasse subito – insieme a quella della follia – un criterio di valutazione della poesia del maradese. All'altezza degli anni Dieci e Venti del Novecento, in un'Italia ancora assai provinciale, ma le cui *élites* culturali sentono vivissimo il desiderio e la necessità di aprirsi a una dimensione internazionale, di svecchiare le scontate tematiche e gli inevitabili (e soffocanti) modelli, la conoscenza esibita – e disinibita – di opere francesi, tedesche, inglesi, americane – non poche delle quali ancora estranee al patrimonio culturale comune³ – non poteva che colpire, nel bene o nel male.

¹ Dino Campana, *Opere. Canti Orfici. Versi e scritti pubblicati in vita. Inediti*, a cura di Sebastiano Vassalli e Carlo Fini, Milano, Tea, 1989, p. 62. D'ora in poi, salvo menzione contraria, mi riferirò a questa edizione per le citazioni di Campana.

² Gianni Turchetta, *Cultura di Dino Campana e significato dei Canti Orfici*, in «Comunità», XXXIX, 1985, 187, pp. 359-360.

³ Vari critici hanno per esempio segnalato che la ricorrenza di termini come «inconsiamen-

Sin dai primissimi giudizi, contemporanei dell'uscita della raccolta, anche quelli più pesantemente negativi, i critici di Campana gli hanno, sì, mosso varie accuse e obiezioni, ma nessuno ha mai discusso la «quantità» di cultura in gioco nella sua poesia. Qualcuno, impressionato dalla frequentazione personale del poeta o dalla sua demenza ufficializzata, poté pensare che la sua poesia scaturisse direttamente dalla sua follia (Papini, Prezzolini, Saba⁴...) o da qualche arcano territorio al di qua della letteratura (Boine, Binazzi, Bo...), ma nessun critico negò mai a Campana di aver letto molto, molte cose diverse, e in varie lingue.

Si è invece subito posto il problema *qualitativo*. Non è neanche tanto schematico affermare che i critici si sono divisi sin dall'inizio circa la questione del valore da attribuire alla cultura di Campana, nonché circa la sua capacità di metabolizzarla in (vera) poesia. Già Giovanni Boine, sebbene precoce ammiratore del poeta di Marradi, asseriva, nel 1915, che Campana era da ritenersi «un pazzo sul serio», come dimostrato dallo «stesso impaccio del suo parlare, questo che di elementare ed ingenuo che la cultura ha lasciato in lui e nel suo stile»⁵. Più spietato, Fulvio Longobardi, nel 1947, denunciò in Campana un caso di «malafede letteraria»⁶, mentre Pier Vincenzo Mengaldo pronunciò nel 1978 un giudizio assai severo e perentorio, riproposto in ulteriori pubblicazioni con poche varianti di fondo: di Campana, sarebbe evidente «il carattere tardo-ottocentesco e attardato (oltre che caotico) della sua formazione culturale»⁷.

L'evidenza del presunto «ritardo» culturale di Campana è nettamente contraddetta dalla dimestichezza del poeta con autori ancora poco noti o appena presi in considerazione in Italia nel 1914⁸. Ma lasciamo da parte questo aspetto della cri-

te» e simili nei *Canti Orfici* potrebbe indicare che Campana aveva letto qualcosa di Freud, e misurato la sua importanza, ben prima che Svevo cominciasse a divulgare il suo pensiero in Italia. Del resto qualche mese dopo la pubblicazione della sua raccolta, Campana, in cerca di soldi, propose ai redattori di *Lacerba* di tradurre-riassumere alcuni studi di «psicoanalisi sessuale» dedicati a «Segantini, Leonardo ed altri» e contenenti «cose inaudite in Italia» (Lettera ad Ardengo Soffici, in D. Campana, *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate*, a cura di Gabriel Cacho Millet, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1978, p. 119). Campana si riferiva almeno a due saggi: uno, uscito in tedesco nel maggio 1910, diventato poi famoso, di Sigmund Freud, *Eine Kindheits Erinnerung des Leonardo Da Vinci* [*Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*], e un altro del 1911, di Karl Abraham, *Giovanni Segantini. Ein psychoanalytischer Versuch*, [*Giovanni Segantini: un saggio psico-analitico*]. Passarono decenni prima che questi saggi fossero accessibili in italiano.

⁴ Tutti e tre si trovano d'accordo per ritenere esagerati i «meriti poetici» (Prezzolini) di Campana, la cui follia sarebbe stata abusivamente scambiata per talento artistico

⁵ Giovanni Boine, *Il peccato. Frantumi. Plausi e botte. Altri scritti*, Milano, Garzanti, 1983, pp. 203-204.

⁶ Fulvio Longobardi, *Dino Campana*, in «Belfagor», gennaio 1947.

⁷ Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 277.

⁸ Vedi *supra*, n. 3. Volendo fare un altro esempio, valga per tutti, almeno per il momento, il caso di Walt Whitman, che viene, non citato, ma rielaborato (direttamente in inglese) nel colophon della raccolta campaniana. Ora, anche se già Pascoli si era accorto della sua importanza, e per quanto parte dei suoi canti fossero già stati tradotti in italiano (vedi Thomas Sanfilip, *Italy, Whitman*, in *The Routledge Encyclopedia of Walt Whitman*, edited by J. R. LeMaster and D. D.

tica di Mengaldo, per sottolineare invece l'aggettivo «caotico», in quanto riassume in modo preciso ed efficace un'intera corrente critica, non del tutto estinta e non più solo italiana⁹, secondo la quale il poeta era o troppo instabile psicologicamente, o troppo poco organizzato nel formarsi culturalmente o nell'usufruire la propria formazione¹⁰ per essere accolto nel novero dei «grandi autori». Ora, se non esiste una bilancia «pesalettura» o «pesacultura», tanto meno per i morti, non esiste neppure uno strumento che ci permetta di misurare il grado di ordine o disordine che la poesia *debba* avere per esser detta tale, o il livello di organizzazione della giusta «formazione culturale» di uno scrittore: di uno studente, magari sì, con qualche lacuna e arbitrarietà, ma di un poeta, proprio no. Simili giudizi, mi pare, dicono poco o niente della poesia a cui si riferiscono, perché presuppongono, a torto, che ci debbano essere, nel modo in cui un artista si «forma», delle tappe necessarie, dei passaggi obbligati, delle gerarchie universali.

La cultura di Campana poté (e può) sembrare «caotica» proprio perché superava (e tuttora supera) i canoni del tempo, le categorie prestabilite di quella «nera scienza catalogale»¹¹ amaramente derisa dal poeta – che era quindi consapevole del tipo di rimproveri cui andava incontro – ne *La giornata di un nevrastenico*. Il fatto stesso di dialogare anche con autori allora nuovi o poco frequentati bastava a situare la poesia di Campana su piani su cui gli abituali strumenti di lettura dei critici venivano meno. Tanto più che molte tracce di questo dialo-

Kummings, New York, Routledge, 1998, pp. 323-325, dove Campana è del resto ricordato come il più whitmaniano dei poeti italiani), Whitman comincerà ad essere giustamente (ri)conosciuto in Italia soltanto anni dopo, grazie a Cesare Pavese, che si laurea nel 1930 con una tesi dedicata all'autore di *Leaves of grass*, e promuove una nuova e più completa traduzione (tuttora disponibile presso Einaudi, ad opera di Enzo Giachino) delle poesie whitmaniane nel 1950.

⁹ Vedi ad esempio questo giudizio di Thomas Harrison: «Each one of his images struggles to become a symbol but few succeed. And when they do, they are forced. What is not forced – and this may have to do with Campana's own *mental imbalance*, the “natural logic” of his *madness*, as it were – is the reciprocal clash of these images, each striving to become a symbol, but also failing to receive *cohesive, significant organization*» (Thomas Harrison, 1910. *The Emancipation of Dissonance*, University of California Press, 1996. Il corsivo è mio). Stupisce che una intelligenza razionale chiami in ballo come criteri interpretativi – indiscutibili perché indiscussi – le nozioni di «follia» e «squilibrio mentale», da un lato (versante psicologico), di «coesione» e «organizzazione», dall'altro (versante estetico), senza preoccuparsi neanche lontanamente di definirle e di contestualizzarle. Quasi «follia» e «organizzazione» fossero categorie in sé del pensiero (della natura?) e non avessero, invece, una storia, dei risvolti culturali, epistemologici, politici... Mi si permetta di rimandare a Christophe Mileschi, *Dino Campana. Le mystique du chaos*, Paris-Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998, pp. 31-53. Si veda anche il notevole lavoro di Sebastiano Vassalli, *La notte della cometa. Il romanzo di Dino Campana*, Torino, Einaudi, 1984.

¹⁰ In fin dei conti, come già si poteva intravedere nel giudizio di Boine (nota 5) e come appare nitidamente in quello di Harrison (n. 9), i due versanti di queste critiche a Campana si ricongiungono facilmente, senza bisogno di giustificazioni: al pazzo, è facile negare, anche senza dirlo (e senza precisare in cosa consista la sua pazzia), la facoltà di padroneggiare (senza precisare cosa significhi) pienamente i suoi stessi riferimenti culturali e intellettuali, partendo dalla convinzione che non li intende, o li intende poco e male, o li utilizza comunque in modo anomalo.

¹¹ D. Campana, *Opere...* cit., p. 68.

go, talvolta polemico, vennero espunte dalla raccolta definitiva, permanendo soltanto nelle poesie inedite, pubblicate per la prima volta a cura di Enrico Falqui, quando si erano già consolidati alcuni forti pregiudizi critici.

Si vedano per esempio i versi iniziali di una poesia scartata dalla raccolta:

I miei versi sono meravigliosi; a qualcuno
Potrà sembrare tutta robetta da fiera
È una grande illusione, sono fatti
Di tutto quello che vi piacerà¹².

Come ha giustamente notato Marco Antonio Bazzocchi¹³, questi versi, anteriori alla stesura definitiva dei *Canti Orfici*, non sono di un poeta che ignori i dibattiti che agitano la poesia del suo tempo: implicano D'Annunzio, senz'altro Marinetti, ma anche il fenomeno di moda letteraria, la relatività e discutibilità del giudizio estetico, l'impostura inerente al successo mondano, assimilato a una specie d'imbonimento da fiera commerciale. Del resto, quando avrà in mano la prima versione dei futuri *Canti Orfici*, il manoscritto de *Il più lungo giorno*, Soffici riconoscerà subito che questa scrittura risponde, in modo preciso e potente, per atto poetico e non in teoria, a quel che le avanguardie andavano cercando¹⁴: «una poesia europea musicale colorita», come la definì lo stesso Campana in un colloquio col medico Carlo Pariani, venuto a intervistarlo alcune volte in manicomio tra il 1926 e il 1930¹⁵.

Campana infatti non si limita ai dibattiti italo-italici del suo tempo¹⁶ e dice «europea» la propria poesia a ragion veduta. Così, in un altro inedito, si richiama a Mallarmé, in termini tutt'altro che pedissequi:

¹² D. Campana, *Inediti*, raccolti a cura di Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1942, p. 67 (ora anche in D. Campana, *Opere...* cit., p. 177).

¹³ Marco Antonio Bazzocchi, *Campana, Nietzsche e la puttana sacra*, San Cesario di Lecce, Manni, 2003, pp. 65-66.

¹⁴ Non si può escludere che lo «smarrimento» del manoscritto dallo stesso Soffici sia stato, se non un deliberato tentativo di omicidio simbolico, almeno un atto sintomatico, motivato dalla gelosa convinzione che *questa* poesia, di un ignoto nomade toscoemiliano estraneo ai cenacoli della cultura alternativa ufficiale, si sarebbe imposta come capolavoro, mentre molti dei poeti allora decantati da *Lacerba* sarebbero finiti nell'oblio. Si sa però che qualche mese dopo l'uscita dei *Canti Orfici*, Soffici pubblicò nel numero del 15 novembre 1914 della rivista tre componimenti tratti dalla raccolta (*Sogno di prigioniero*, *L'incontro di Regolo e Piazza Sarzano*), definendoli (forse pentito, comunque sincero), con parole di fortissimo entusiasmo, «tre pezzi di minerale poetico».

¹⁵ Cfr. Carlo Pariani, *Vita non romanzata di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*, Firenze, Vallecchi, 1938. La parte dedicata a Campana venne poi ripubblicata separatamente: C. Pariani, *Vita non romanzata di Dino Campana*, Milano, Guanda, 1978.

¹⁶ Soffici, ancora, è fra i primi ad aver segnalato l'ampiezza e la dimensione internazionale della cultura di Campana: «Le idee dei massimi pensatori antichi e moderni erano familiari a Campana, così i fatti delle storie dei vari popoli, i capolavori letterari del passato, mentre neanche la produzione della modernità più moderna aveva segreti per lui» (Ardengo Soffici, *Ricordi di vita artistica e letteraria* [1930], Firenze, Vallecchi, 1942, p. 149).

O poesia tu più non tornerai
 Eleganza eleganza
 Arco teso della bellezza.
 La carne è stanca, s'annebbia il cervello, si stanca
 Palme grigie senza odore si allungano
 Davanti al deserto del mare
 Non campane, fischi che lacerano l'azzurro
 Non canti, grida
 E su questa aridità furente
 La forma leggera dai sacri occhi bruni
 Ondulante portando il tabernacolo del seno:
 I cubi degli alti palazzi torreggiano
 Minacciando enormi sull'erta ripida
 Nell'ardore catastrofico¹⁷.

È questa una vera e propria dichiarazione di poetica che, a prima vista, accoglie e fa sua la lezione del grande poeta francese. I primi versi riecheggiano l'affermazione mallarmeana dell'impossibilità della poesia, denunciano una sorta di «*crise de vers*¹⁸», di sfinimento della possibilità della bellezza. L'enunciato «la carne è stanca» consolida questa pista, per l'evidente vicinanza con le parole iniziali di *Brise marine*: «la chair est triste». Mallarmeani anche i «canti» e le «campane», che rimandano a *L'azur*¹⁹, dove il poeta francese dice la *hantise* dell'infinito: «En vain! l'Azur triomphe, et je l'entends qui chante / Dans les cloches». Negli anni Dieci in Italia, il riferimento a Mallarmé non è scontato: ciò dice quanto Campana, già prima del 1914, si situi oltre le esigue frontiere culturali della penisola, e come stia già inserendo la propria parola poetica in un concerto supranazionale. Tanto più che la lezione mallarmeana, che rappresenta allora una delle punte più avanzate della poesia europea moderna, viene sì accolta, ma per essere superata: ridiscussa e, in fin dei conti, riformulata dal poeta di Marradi, che le impone almeno due correttivi, per definire una poetica originale, tipica della sua cifra.

Un primo correttivo, relativo al grado di potenza eversiva della *vocazione* – anche in senso etimologico²⁰ – poetica: «Non campane, *fischi* che lacerano l'azzurro // Non canti, *grida*». In Mallarmé, l'ossessione dell'Infinito, l'*idée fixe* della Bellezza, il richiamo della (e alla) Poesia si traducono in suoni che restano tutto sommato eleganti, almeno rassicuranti, in quanto continuano a pertenerne alla sfera dell'*artificium* («canti», «campane»); per Campana, i sintomi della *hantise*,

¹⁷ D. Campana, *Opere...* cit., p. 177. Seguiamo fedelmente la punteggiatura così com'è riportata sia da Falqui che da Vassalli e Fini.

¹⁸ Dal titolo di una celebre prosa scritta da Mallarmé pochi anni prima della morte.

¹⁹ *L'azur* è stato pubblicato per la prima volta nel 1866 in *Le Parnasse contemporain*, ripreso nel 1887 in *Poésies*, e poi nel 1893 in *Vers et proses*.

²⁰ L'esser chiamati, ma anche il chiamare. Si pensi ai versi finali de *La Chimera*: «E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera» (D. Campana, *Opere...* cit., p. 24).

della presenza assillante e inafferabile di «Ella» (la Chimera, la Notte...), diventano decisamente più violenti («fischi», «grida», e più avanti «furente», «minacciando», «erta ripida»), accennando all'impossibilità vera e propria di dare forma estetica alcuna all'«ispirazione» poetica²¹, e anticipando il trionfo del caos che insidia i *Canti Orfici* dall'inizio alla fine, e si impone nella «Visione di Grazia» riferita nella poesia di chiusura, *Genova*. La poesia va perseguita con un «ardore catastrofico» che preannuncia – dal momento che la poesia non può essere disgiunta dalla vita – la tragedia esistenziale, cui Campana sa, e in un qualche modo sceglie o accetta di essere destinato.

Il secondo correttivo riguarda appunto questa connessione intima, genetica, tra arte e vita. Abbiamo detto che Campana sembrava, in un primo tempo, suffragare la tristezza della carne deplorata da Mallarmé in *Brise marine*: «La carne è stanca». Questa apparente comunità di sentimento viene però contraddetta pochi versi dopo, per evidenziare ancora meglio il divario, anzi l'incompatibilità tra le due poetiche sulla questione decisiva del desiderio: una fugace presenza femminile, «une femme qui passe»²², una *passante* baudelairiana – «La forma leggera dai sacri occhi bruni/ Ondulante portando il tabernacolo del seno» – smentisce che la carne sia triste per forza e debba essere sempre stanca, adombrando invece la sacralizzazione del corpo della donna e dell'atto sessuale, così pregnante nella poetica campaniana, ed evocando al contempo la possibilità di un'arte più alta di tutte le possibilità dell'arte, incarnata non nei libri («et j'ai lu tous les livres», continuava Mallarmé dopo aver affermato che «la chair est triste»), bensì nelle *creature* («forma leggera»).

Troppo spesso, la critica si limita a una rassegna delle reminiscenze nel testo di Campana senza porsi il problema della loro funzione²³. Ora, il confronto con Mallarmé è paradigmatico di come Campana si rapporti ai propri modelli letterari e culturali: in modo mai servile, ma sempre piegando le poetiche altrui ai fini della propria estetica. Si potrebbero compiere molti esami comparati, simili a quello da noi proposto in questa sede, convocando Goethe, D'Annunzio, Carducci, Baudelaire, Rimbaud, Whitman, Nerval, Novalis, Hölderlin, Poe, Schuré, Nietzsche ed altri ancora²⁴: ogni volta, il poeta di Marradi dimostra, da

²¹ Sempre altamente consapevole di se stesso e della propria arte, il «matto» Campana, dal manicomio dove è rinchiuso ormai da anni, rilascia questa dichiarazione a Pariani: «non potevo vivere in nessuna forma» (C. Pariani, *Vita non romanziata di Dino Campana* cit., p. 47).

²² *Une femme qui passe* è il titolo di un altro inedito, in D. Campana, *Opere...* cit., p. 169.

²³ Così, Maura Del Serra ha studiato con grande attenzione la presenza di Mallarmé nella poesia di Campana; ma, insistendo sulla ripresa, condotta con «minuziosa fedeltà», dei *leitmotifs* mallarmeiani (Maura Del Serra, *L'immagine aperta: Poetica e stilistica dei Canti Orfici*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 189), senza cogliere come vengano invece rivisitati e contraddetti, rischia di far credere che il piccolo poeta italiano sia una specie di «discepolo» del grande poeta francese...

²⁴ Moltissimi i critici che hanno puntualmente evidenziato le «fonti» campaniane, dalle più ovvie a rimandi talvolta meno scontati. Fra innumerevoli riferimenti possibili, oltre agli ormai

un canto, una conoscenza profonda e di prima mano²⁵ – davvero singolare, per non dire unica nel panorama culturale italiano dell’epoca – degli autori in questione; e, d’altro canto, una totale indipendenza da ogni canone obbligato, da ogni forma di sudditanza rispetto alla celebrità o grandezza altrui. In lui, la citazione non è mai semplice omaggio, il suggerimento accolto da altri non è mai suggestione, ma scambio, dialogo, dialettica, e, in ultima analisi, illustrazione del proprio percorso artistico-esistenziale.

Si pensi a come, nella *Notte*, vengono narrate le varie tappe che portano l’io poetico da una sorta di immedesimazione con il Faust goethiano a una poesia-esistenza segnata dalla fuga, dal tumulto, dallo smarrimento delle coordinate spaziotemporali, da una forma di religione della natura, dall’erotismo mistico²⁶. Si veda anche l’inizio di *Firenze*, in cui, come ha notato Fiorenza Ceragioli²⁷, la prima frase e un inciso successivo riprendono quasi testualmente i versi 113-117 del *Ditirambo I* dell’*Alcyone*:

Firenze giglio di potenza virgulto primaverile. Le mattine di primavera sul’Arno. La grazia degli adolescenti (che non è grazia al mondo che vinca tua grazia d’Aprile) [...]

Campana, *Firenze*

o Fiorenza, o Fiorenza,
giglio di potenza,
virgulto primaverile ;
e certo non è grazia alcuna
che vinca tua grazia d’aprile

D’Annunzio, *Ditirambo I*

classici studi di Galimberti, Del Serra, Bonifazi, Ramat, Turchetta e molti altri, solo qualche esempio più recente: *O poesia tu più non tornerai. Campana moderno*, a cura di Marcello Verdenelli, Macerata, Quodlibet, 2003, in particolare (ma non solo) il contributo di Carlo Vecce, “*O divino primitivo*”. *Leonardo in Campana*, ivi, pp. 237-257; in Costanza Melani, *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze, Firenze University Press, 2006, la parte dedicata a *Poe e Dino Campana*, ivi, pp. 145 ss.; Lucia Wataghin, *La Chimera di Dino Campana e altre Chimere*, in «Revista de Italianística», Universidade de São Paulo, XVI, 2008, pp. 37-43. Pure molto importante la lettura di Andrea Zanzotto, *Il mio Campana*, a cura di Francesco Carbognin, Bologna, Clueb, 2011, per le associazioni libere tra Campana e altri grandi autori (Rimbaud, Hölderlin...), «fondatori» per il poeta di Pieve di Soligo. Rimando poi ancora al mio *Dino Campana. Le mystique du chaos* cit., pp. 54-131.

²⁵ Come ho già accennato, vari autori a cui Campana si appella non erano ancora stati tradotti in italiano, ed alcuni erano forse sconosciuti anche ai più solerti operatori culturali del tempo. Anche nel caso di autori già celebri in Italia, come Goethe o Verlaine, Campana risale comunque alla fonte in lingua originale. Così anche per quanto riguarda Nietzsche che Campana legge, come ha dimostrato Bonifazi, senza la mediazione-trasposizione dannunziana. Cfr. Neuro Bonifazi, *Dino Campana*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1978.

²⁶ D. Campana, *Opere...* cit., pp. 12-14.

²⁷ Vedi il commento di F. Ceragioli all’edizione Vallecchi 1985 dei *Canti Orfici*, p. 193 (poi in D. Campana, *Canti Orfici*, Milano, Bur, 1989, pp. 354-355).

Ma la conclusione del paragrafo in cui avviene questa ripresa rivela non trattarsi di «reminiscenza», o di sacrificio obbligato al divo poetico per eccellenza, bensì di una affermazione programmatica della propria grandezza: «mentre *pure nostra* è la divinità del sentirsi oltre la musica, nel sogno abitato di immagini plastiche!» (il corsivo è mio). L'«immaginifico», cioè, non è l'unico ad attingere al sublime poetico; anzi, l'autore di *Firenze*, nel momento dell'inevitabile confronto con il «Vate grammofono»²⁸, denuncia al contempo la falsità-facilità della sua arte, e forse dell'arte tutta: le «immagini plastiche», forme fin troppo prevedibili e scontate di bellezza, vengono costantemente contestate nella scrittura di Campana dal movimento, dalla fuga, dalla ricerca di «colei che piega, che piega e non posa»²⁹, di una poesia cioè che non si lasci mai racchiudere e raprendere nella propria eleganza formale.

Il fatto che nei *Canti Orfici* abbondino i rinvii ad opere – scritte e non, artistiche e non – altrui attesta l'ingenuità o la goffaggine culturale del poeta solo agli occhi degli ingenui e dei goffi – agli occhi, cioè, di chi non legge con sufficiente attenzione o umiltà la poesia del «Mat» Campana come lo chiamarono, sembra, non pochi suoi compaesani³⁰. Invero, il fenomeno intertestuale nei *Canti Orfici* ha significati ben più fondamentali. Oltre alla funzione già descritta di scambio dialettico con altre voci (utile, se non inevitabile per definire la propria concezione e pratica dell'arte e dell'esistenza), le costanti reminiscenze dicono altresì qualcosa del processo che governa la scrittura, e lo stesso pensare: «denn wir leben wahrhaft in Figuren»³¹, «perché noi viviamo davvero nelle figure», niente si presenta a noi se non attraverso immagini, plasmate a loro volta da altre immagini preesistenti, appartenenti a un tutto che si può chiamare cultura³². E, viceversa, la cultura (la scienza, la conoscenza, la letteratura, l'arte...), proprio nel fornirci gli strumenti per leggere e decifrare il mondo, rende impossibile l'accesso immediato alla realtà. Il verso di Rilke è come l'equivalen-

²⁸ Così il poeta di Marradi, in una lettera a Carlo Carrà della fine del 1917, chiama D'Annunzio, detto anche «massima cloaca di tutto il letteratume passato presente di tutti i continenti»; dello stesso Vate, Campana aveva per altro affermato, in una lettera a Prezzolini dell'ottobre 1915, «che, poveraccio, dell'Europa moderna non capisce proprio nulla» (D. Campana, *Souvenir d'un pendu. Carteggio 1910-1931, con documenti inediti e rari*, a cura di Gabriel Cacho Millet, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985, p. 233 e p. 98).

²⁹ *La Notte* e, con formula identica, meno la virgola, *La Verna* (in D. Campana, *Opere... cit.*, p. 8 e p. 40).

³⁰ Un significativo aneddoto: nel 2006, a Marradi per ricerche su Dino Campana, ebbi l'occasione di intratternemi con una anziana ma arzilla signora marradese. Quando le dissi perché e per chi mi trovavo là, scattò: «ma quello era matto!». Ora, secondo i miei calcoli, l'ultima volta che Campana poté passare in paese, la signora doveva avere... sui due anni. Si lasciò poi convincere facilmente che, matto o meno, Campana era un grandissimo poeta, di cui andar fieri a Marradi.

³¹ Rainer Maria Rilke, *Die Sonette an Orpheus*, XII, 1922.

³² Descartes aveva già osservato che, trattandosi di inventare un animale fantastico, l'uomo è capace solo di comporlo con elementi presi a prestito da animali esistenti. L'invenzione consiste solo nel modo di relazionare fra di loro «frammenti» ereditati.

te poetico di un postulato della fisica quantistica, che si impone proprio negli anni in cui Campana esordisce, e che Campana sembra, se non proprio recepire in senso comune³³, intuire o anticipare. Queste considerazioni non dipendono soltanto dalla soggettività e dalle convinzioni di chi scrive. Nei *Canti Orfici*, si manifesta una acuta consapevolezza epistemologica³⁴, condensata qua e là in formule di notevole efficacia. Si pensi alla «lunga notte piena degli inganni delle varie immagini» in cui sa di vivere l'io poetico de *La Notte*, o si consideri una esclamazione come «Tutte quelle cose viste per gli occhi magnetici delle lenti in quella luce di sogno»³⁵, che ci propongono una mirabile sintesi di cosa sia il sapere contemporaneo³⁶. La cultura in atto nella poesia di Campana è quantitativamente notevole, e qualitativamente plurima³⁷. Qualora si accetti di riconoscerlo, ecco che l'incomprensione di cui ebbe a soffrire come poeta si spiega meglio: gli approcci riduttivi alla sua scrittura tradiscono non la scarsità dei suoi risultati, bensì quella degli strumenti adoperati per valutarla.

Le poste in gioco nei *Canti Orfici* circa la questione complessa – e, in ultima analisi, misteriosa – del ruolo della cultura rispetto alla scrittura, all'immaginazione, al sogno, e, quindi, circa la «natura» della memoria – personale, collettiva, culturale – rendono comunque vane le disquisizioni sull'organicità, estensione, qualità o pertinenza della «formazione» e della «cultura» del poeta di Marradi. Si veda come Campana evoca l'atto apparentemente scontato della lettura:

Entravo, ricordo, allora nella biblioteca [...]. Le lampade elettriche oscillavano lentamente. Su da le pagine risuscitava un mondo defunto, sorgevano immagini antiche che oscillavano lentamente coll'ombra del paralume e sovra il mio capo gravava un cielo misterioso, gravido di forme vaghe, rotto a tratti da gemiti di melodramma: larve che si scioglievano mute per rinascere a vita inestinguibile nel silenzio pieno delle profondità misteriose del destino. Dei ricordi perduti, delle immagini si componevano già morte mentre era più profondo il silenzio³⁸.

³³ Avendo egli frequentato, pur saltuariamente, la facoltà di Chimica, non si può però escludere che Campana abbia colto, anche per caso, qualche notizia circa gli ultimi sviluppi della scienza del suo tempo, germogliata poi nella sua poesia.

³⁴ Cfr. C. Mileschi, *Dino Campana: les Canti Orfici et la "Visione di Grazia"*, in «Revue des Études Italiennes», XLI, 1995, pp. 1-4.

³⁵ D. Campana, *Opere...* cit., p. 10.

³⁶ Cercando anni dopo di descrivere la situazione cognitiva dell'uomo moderno, dopo le rivoluzioni epistemologiche dei primi due decenni del Novecento, Max Planck, uno dei fondatori della fisica quantistica, ricorre a una metafora che richiama precisamente la formula di Campana: «Nous nous trouvons donc dans la situation d'un homme qui ne pourrait considérer un objet qui l'intéresse qu'à travers des verres de lunettes dont il ignorerait absolument les propriétés optiques» (M. Planck, *L'image du monde dans la physique moderne* [1933], Genève, Gonthier, 1963, p. 6. Cito dalla traduzione francese di Cornélius Heim, non avendo potuto consultare la traduzione italiana, *L'immagine del mondo nella fisica moderna*, in M. Planck, *La conoscenza del mondo fisico* [1964], trad. di E. Persico e A. Gamba, Torino, Bollati Boringhieri, 1993).

³⁷ Cfr. C. Mileschi, *Dino Campana. Le mystique du chaos* cit., pp. 132-150.

³⁸ D. Campana, *Opere...* cit., p. 63.

Come si desume da queste righe, a chi lo accuserà poi di caoticità o di ingenuità culturale, Campana aveva già risposto, ponendo la questione ben oltre quelle frontiere esigue. Chi può dire con certezza, di un qualsiasi ricordo, di un'immagine mentale, la fonte, precisa e univoca? Le biblioteche reali sono anche immaginarie, perché i libri si mescolano sempre con altri libri, con altre immagini d'incerta provenienza, e (ri)suscitano altri mondi da questo. Leggere significa entrare in un processo complesso, anzi del tutto misterioso, in cui dentro e fuori, mondo fisico e immaginario, passato presente futuro, vita e morte, finzione e realtà scambiano i loro attributi, letteralmente si *con-fondono* in un'esperienza intraducibile, se non per successive approssimazioni e ossimori che tradiscono la manchevolezza del linguaggio, e dello stesso intendimento. Il testo dei *Canti Orfici* è del tutto consapevole dell'insufficienza di qualsiasi strumento umano, qualora si tratti di cogliere l'essenza dei fenomeni o la natura delle cose. Così ne *La Verna*, leggiamo: «Per rendere il paesaggio, il paese vergine che il fiume docile a valle riempie del suo rumore di tremiti freschi, non basta la pittura, ci vuole l'acqua, l'elemento stesso [...]»³⁹.

Per metonimia, la «pittura», che il «divino primitivo»⁴⁰ Leonardo situava in cima a tutte le discipline di rappresentazione e di conoscenza, vale ovviamente a designare qualsiasi forma di arte umana, compresa la scrittura. L'arte, in altre parole, consiste in un fallimento programmato, in un'impresa che va certo tentata, perché non se ne può fare a meno, ma che mai approderà agli orizzonti sublimi che questa lascia, talvolta, presentire – e che altri poeti, meno onesti o più ingenui, pretendono di aver raggiunto. Nel suo tentativo di comunicare la sua intuizione del vero, del bello, dell'eterno, nessun poeta arriva mai ad alcun porto sepolto. L'unica maniera di «rendere il paesaggio», di rappresentarlo nella pienezza del suo essere, sarebbe di rifarlo adoperando «l'acqua, l'elemento stesso». La stessa consapevolezza tragica si manifesta in un altro inedito, in cui Campana afferma l'intenzione di prendere a modello non le opere altrui, ma la natura stessa:

Nella pampa giallastra il treno ardente
 Correva sempre in corsa vittoriosa
 E travolto vertiginosamente
 Il vergine infinito, senza posa
 Mi baciava sul viso, e il continente
 Grottesco e enorme cambiava la posa – immantimente, senza posa

Così il mio libro⁴¹:

³⁹ Ivi, p. 45.

⁴⁰ Ivi, p. 37.

⁴¹ Ivi, p. 179.

«*Così il mio libro*»: Campana ambisce di scrivere un libro che, come un paesaggio, sia percorso, percosso da incessanti movimenti, e mai si fermi in una immagine fissa, in un'idea definitiva di cosa siano la vita, la verità, la poesia. Una poesia in tensione verso la Poesia, un aldilà o un aldi quà delle forme, culturali, artistiche, tutte troppo umane. Ma la Poesia resta oltre ogni possibile traguardo, la scrittura si protende in vano senza afferrare mai il segreto che «batte» dietro le forme, dietro qualsiasi forma, anche quelle che la cultura alta non ha santificato: «Qual ponte, muti chiedemmo, qual ponte abbiamo noi gettato sull'infinito, che *tutto* ci appare ombra di eternità?»⁴².

E in questa tensione vana, portata alle estreme conseguenze, la parola di Campana alla fine si sfalda, si squarcia, incapace, per la natura stessa e per la struttura stessa delle lingue umane, di accogliere la «visione di Grazia». In *Genova*, moltiplicando iterazioni, formule astruse, giri sgrammaticati, strani giochi di parole, autocitazioni, inutili corsivi, puntini e virgolette, il poeta finisce col parodiare se stesso, inscena nel linguaggio lo scacco della sua stessa parola, incapace di immobilizzare l'immagine, di catturare fosse solo l'eco della musica delle sfere:

Quando,
Melodiosamente
D'alto sale, il vento come bianca finse una visione di Grazia
Come dalla vicenda infaticabile
De le nuvole e de le stelle dentro del cielo serale
Dentro il vico marino in alto sale,
Dentro il vico marino chè rosse in alto sale
Marino l'ali rosse dei fanali
Rabescavano l'ombra illanguidita,
Che nel vico marino, in alto sale
Che bianca e lieve e querula salì !
Come nell'ali rosse dei fanali
Bianca e rossa nell'ombra del fanale
Che bianca e lieve e tremula salì:
Ora di già nel rosso del fanale
Era già l'ombra faticosamente
Bianca
Bianca quando nel rosso del fanale
Bianca lontana faticosamente
L'eco rise un'irreale
Riso: e che l'eco faticosamente
E bianca e lieve e attonita salì⁴³

⁴² Ivi, p. 18 (corsivo mio).

⁴³ Ivi, pp. 92-93. Ma riporto questo passo con un occhio su un'edizione anastatica dei *Canti Orfici*.

A rifiutare a tutti i costi di tributare a Campana piena padronanza stilistica, intellettuale, culturale, è facile disprezzare tali ecolalie, e addirittura interpretarle come sintomi (e prove) di un qualche morbo mentale. Per coerenza, lo stesso si faccia allora con pagine di Nerval, di Daumal, Artaud o Novarina, con quadri di Van Gogh o di Schiele – come fece Nordau in *Degenerazione* (*Entartung*, 1892), e sulla sua scorta i censori dell'*entartete Kunst*. Chi non vede invece che questi versi tormentosi accolgono, tra altre possibili letture, la grande lezione dantesca dell'assoluta insufficienza e impotenza della parola nel dire quel che il poeta ha intuito, intravisto, compreso senza comprenderlo appieno?

Ormai sarà più corta mia favella
pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante
che bagni ancora la lingua alla mammella⁴⁴.

Poeta di un tempo che è tuttora il nostro, che ha smesso di ricorrere all'«ipotesi Dio»⁴⁵ per raccontarsi il mondo, Campana si arrende, non di fronte alla contemplanza di un Creatore in cui non crede, almeno non come ci credeva Dante⁴⁶, ma, di volta in volta, all'enigma del mare, della montagna, dell'amore, del cielo stellato, di qualsiasi fenomeno... La sua poesia non si illude e non ci illude che la parola umana sia mai in grado di rendere conto di una qualche assoluta certezza o sublime bellezza, se non all'interno delle proprie figurazioni. Volenti o nolenti, si vive in una insuperabile fantasmagoria. Chi, sano di mente, crede invece di sapere davvero cosa siano la memoria, l'arte, la cultura, la materia, di capire come agiscano per farci pensare, parlare, scrivere, ricordare, sognare, di conoscere l'esatta natura della roccia o della stessa *aqua simplex*, e ignora come tra tutte le cose intercorrano legami insondabili, inganna *semplicemente* se stesso:

Così conosco una musica dolce nel mio ricordo senza ricordarmene neppure una nota: so che si chiama la partenza o il ritorno: conosco un quadro perduto tra lo splendore dell'arte fiorentina colla sua parola di dolce nostalgia: è il figliuolo prodigo all'ombra degli alberi della casa paterna. Letteratura? Non so. Il mio ricordo, l'acqua è così⁴⁷.

⁴⁴ Dante, *Paradiso* XXXIII, vv. 106-108.

⁴⁵ Si dice che a Bonaparte, dopo che questi ebbe letto la prima versione del suo trattato di cosmologia *Exposition du système du monde* e commentato che non vi si trovava nessuna menzione di Dio, Laplace rispose: «Citoyen premier Consul, je n'ai pas eu besoin de cette hypothèse».

⁴⁶ Sarebbe però errato fare di Campana un ateo materialista (salvo riconoscere che pure il materialismo è una fede). In *Pampa*, racconta di una nuova nascita sotto un «cielo infinito non deturpato dall'ombra di Nessun Dio», dove non deve sfuggire l'importanza delle due maiuscole.

⁴⁷ D. Campana, *Opere...* cit., p. 46.

Anco Marzio Mutterle

Nell'autunno 1949 Arrigo Cajumi aveva formulato una proposta editoriale per Einaudi relativa alle *Memorie di Giuda* di Ferdinando Petrucelli della Gattina. Pavese rispondeva in data 31 ottobre, eludendo garbatamente l'offerta: «Comunque, la ringrazio assai di avermi dato l'occasione di conoscere il libro: c'è perfino un'anticipazione di Lawrence (*The man who died*)»¹. L'impressione è quella di una conoscenza particolareggiata e piuttosto sotterranea, ovvero mai esibita in precedenza, dell'argomento Lawrence. Il racconto lungo chiamato estemporaneamente in causa appartiene all'ultima fase dello scrittore inglese, e nasce dalla riunificazione di due parti diverse, estese in momenti diversi, la prima delle quali pubblicata nel 1929 col titolo *The escaped cock* e unita nel 1931 a una seconda – che ne divenne la continuazione – col titolo definitivo *The man who died*. Si tratta di una sorta di allegoria evangelica: la resurrezione di questo Cristo lawrenceano – mai designato comunque come tale – si realizza non con un'ascesa al cielo, ma ritrovando la vera vita nel contatto con gli uomini e con la femminilità: la sacerdotessa di Iside a cui darà il proprio seme. Il gallo legato e fuggiasco rappresenta per processo analogico il risveglio impedito e comunque incompleto, così come il protagonista è insieme dio e uomo, ma uomo che porta in sé la morte né è dimentico di tale condizione. Siamo lontanissimi da qualsiasi ipotesi di soluzioni in termini pavesiani. Tuttavia, se non si va alla ricerca di rapporti di derivazione o di fonte, difficilmente identificabili in un discorso come il nostro, che può essere al massimo propedeutico, diverse sovrapposizioni sono innegabili, magari con soluzioni di volta in volta radicalmente divergenti. Vi sono temi pavesianamente molto indiziari: l'apertura del giorno scandita dalla fuga e dal canto del gallo (che per Pavese, però, è anche spunto di derivazione leopardiana); Cristo che risorge per percorrere la terra e andare tra gli uomini – come Zeus nel dialogo *Gli uomini* – anziché ascendere direttamente al cielo. Pavese era molto sensibile alla situazione che comprende l'umanizzazione di un dio, fin dall'identificazione di un giovane contadino con un dio greco

¹ Cesare Pavese, *Lettere 1945-1950*, a cura di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1966, p. 430.

che aveva apprezzato nel racconto di Anderson *An Ohio pagan*. Si tratta in realtà di soluzioni miste, al limite del mostruoso, il cui fondo perturbante è l'ambiguità: il tessuto di *Leucò* ne è pervaso, non soltanto nelle evocazioni di Apollo e Asclepio. E ambigua è la condizione dell'uomo che era morto nelle pagine di Lawrence, mai del tutto risorto, mai del tutto defunto, fino a che non avrà afferrato il proprio destino di fuga, sacralità e solitudine. Tutto questo scandito tra monotonia ritmico-rituale e accensioni epifaniche. Il protagonista è affetto da incapacità a morire e risorgere secondo i canoni del racconto evangelico; al di là del fatto che lo scrittore inglese era in grado di indicare una soluzione a suo modo messianica, dove al sacro si può attingere attraverso il mistero dell'universo femminile, fulcro implicito del messaggio lawrenceano è che a spingere nuovamente l'essere divino verso la terra è un'incompletezza che si configura come impotenza. Ai lettori di *Leucò* simile condizione è nota: si tratta della condanna alla morte latente che grava su Issione e Bellerofonte, condannati a essere ombre che rivogliono la vita e al tempo stesso sono incapaci a morire. Kierkegaard aveva individuato tale modo di essere-non essere col nome di disperazione, in un testo, *La malattia mortale*, che Pavese trovava degno di interesse².

Sul testo lawrenceano si era verificata l'interferenza di un cultore inaspettato, un estimatore imprevedibile a nome Drieu La Rochelle. Si sa che nessun incrocio diretto è comprovata tra Pavese e Drieu, accomunati da una comune volontà di fuga e solitudine quanto estranei eticamente e in fatto di gusti letterari; anche se un accostamento che equivaleva sottilmente a un'analogia lo abbozzava, con finezza non sprovvista di ironia, Giaime Pintor in una lettera da Vichy del 1 maggio 1943³. Sta di fatto che presso Gallimard, nel 1933, uscì *L'homme qui était mort*, tradotto e impreziosito da una prefazione di Drieu, che definiremo molto impegnata.

Quello di Drieu è un referto sul disagio della nostra civiltà, almeno quella di area europea; non è la diagnosi di Huizinga, ma un progetto ambizioso, romantico e persino ingenuo, per cui il testo lawrenceano serve fundamentalmente da occasione. Conviene muovere dal finale, dove il francese scopre le sue carte, una volta chiarito in quale senso si deve intendere il profetismo di Lawrence: non di araldo dell'erotismo (e in questo senso Lawrence sarebbe stato vittima di un equivoco critico; un'ulteriore deviazione è stata l'aver creduto a un Lawrence antintellettualista; Lawrence è uomo di ragione, di ordine profondo) ma di un

² La disponibilità pavesiana verso la pubblicazione di quest'opera si evince dalla lettera a Bobbio, 3 marzo 1943, che si legge in *Lettere 1924-1944*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 1966, p. 679. Cfr. la nota alla medesima in *Officina Einaudi. Lettere editoriali 1940-1950*, a cura di Silvia Savioli, Torino, Einaudi, 2008, pp. 106-107.

³ Riportata in C. Pavese, *Lettere 1924-1944* cit., p. 696, accompagnando un plico di libri in visione per la Einaudi: «Drieu La Rochelle – Gilles, in omaggio a te». Ma cfr. il medesimo Pintor, ivi, p. 694, sugli *Ecrits de jeunesse*: «Libro inutile». Ancora, sul tema della decadenza cfr. *Il sangue d'Europa (1939-1943)*. Scritti raccolti a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1950, pp. 205-208.

invito a ricomporre l'equilibrio della figura umana tra quelli che Drieu chiama uomo naturale e uomo sociale. Che vuol anche dire riequilibrare la convivenza tra le funzioni di ragione, anima e cuore⁴. La discrasia è denunciata proprio dalla condizione di ambiguità tra vita e morte in cui si muovono sia il Lawrence scrittore che il Cristo del suo racconto: «Comme son Christ, Lawrence était un homme qui déjà avait été un mort. Nul mieux que lui ne pouvait parler de ces états intermédiaires entre la vie et la mort»⁵.

In modo corrispondente risulta malata la società attuale: «Le sexe est malade en nous comme toutes les autres fonctions. On ne sait plus faire l'amour, comme on ne sait plus peindre, comme on ne sait plus faire un fauteuil ou une maison, mettre de l'équilibre dans les échanges commerciaux»⁶.

Al di là dello sforzo da parte dello scrittore francese di trasferire su un piano di diagnosi politica una problematica del genere, superabile sul piano della vita di massa tramite il riscatto offerto da sport e scoutismo e a livello morale da protagonisti che sono al tempo stesso malati, eroi e santi (Goethe, ad esempio, e poi Tolstoj, Dostoevskij, soprattutto Nietzsche⁷), è lampante che il male di cui viene accusata la società presente è una forma di incapacità totale, in altri termini di impotenza. Lawrence reagisce a un quadro della vita di oggi in cui l'uomo non sa più vivere, perduto tra le astrazioni di scienza e industria, e il romanticismo meschino che domina letteratura e cinema. Oggi l'uomo non sa più compiere i gesti elementari e famigliari della vita di tutti i giorni; e nemmeno pregare. Nell'enfasi di Drieu La Rochelle, non saper più fare all'amore è la sintesi di tutte le mancanze dell'esistenza contemporanea. Lawrence, dotato del senso della vita come crisi perpetua, avrebbe avvertito questa situazione con urgenza tragica.

Tuttavia in entrambi gli scrittori la percezione di una condizione di morte permanente, virtuale, offre anche una faccia rovesciata che anela al vitalismo, alla pienezza solare; e allora il modello perfetto del possibile, originale risveglio, diventa l'esempio nietzscheano, di un altro grande malato che pure si è sforzato di restituire all'arte il suo senso religioso, il ruolo di legame tra uomo naturale e uomo sociale. Perseguendo l'unità tra le forze umane e le forze universali senza istituire dualismi, si ritrova il senso della religione primitiva. Perché «Le fait religieux doit redevenir ce qu' il à été aux belles époques: le sens solennel du mo-

⁴ D.H. Lawrence, *L'homme qui était mort*, préface de Drieu La Rochelle, traduit de l'anglais par Jacqueline Dalsace et Drieu la Rochelle, Paris, Gallimard, 1933, p. 28: «Lawrence a médité sur toutes les grandes fonctions de l'homme – et il a montré qu'elles sont altérés dans notre présent état. En cela la portée de son œuvre est énorme, incalculable. C'est un prophète».

⁵ Ivi, p. 9. E ancora: «Ce crucifié redevenu homme, redevenu vivant, reste presque jusqu'à la dernière minute de son apprentissage un moribond, un homme malade de la mort» (ivi, p. 10).

⁶ Ivi, p. 3.

⁷ «La leçon de Lawrence [...] vient souligner, d'un trait émouvant et humain, l'inépuisable enseignement de Nietzsche» (ivi, p. 30).

ment, la sanctification du réel, la pénétration du social par le naturel»⁸.

Nei termini delle utopie totalitarie degli anni Trenta si auspicano impossibili sintesi unitarie; ma noi baderemo soprattutto all'ossessione della santità, alla delineaione di una umanità che deve rifarsi primitiva e ritmicamente animata:

L'œuvre de Lawrence vient souligner le côté profond et fécond dans les actuelles ébauches du fascisme et du communisme: la resaisie de l'homme comme animale et comme primitif. Ce qui est admirable à Rome et à Moscou, c'est la grande danse rythmée de tout le peuple qui s'y reconstitue à tâtons⁹.

Sono tratti che prefigurano il ritorno a qualcosa di selvaggio e rituale: il discorso ha ruotato dalla deprivazione della morte latente, allo sforzo di unità ritmica.

Riprendiamo la circostanza della familiarità paveseiana con l'opera di Lawrence, una conoscenza così analitica e mirata da sorprendere. Si può evidenziare un tratto: nella documentazione anteguerra compare solo episodicamente e a livello di strategia editoriale: l'adesione di Pavese verso questo autore è tardiva; in termini di costruzione personale rivelata solo dopo il 1945. L'epistolario ci consegna un sondaggio – che non andrà a termine – effettuato da Pavese con Lidia Storoni Mazzolani fin dall'11 marzo 1943 circa la possibilità di tradurre le *Lettere*. Professionalmente, in qualità di funzionario editoriale, tale obiettivo prenderà per lui sempre più campo. Sia pure limitatamente, negli anni tra Quaranta e Cinquanta un crescente interesse einaudiano è comprovato, con la pubblicazione di *Figli e amanti* nei Supercoralli (1949, traduzione di Franca Cancogni); posizione confermata più tardi con l'uscita nella medesima collana di *Donne innamorate* nel 1957 per la traduzione di Lidia Storoni Mazzolani. Un approccio con Bona Alterocca del dicembre 1948 riguarda proprio la preparazione di *Figli e amanti*, al cui sottofondo erotico Pavese alludeva con ironia¹⁰. E già il 7 ottobre 1947 è certificato il proposito di affidare il medesimo a Fernanda Pivano¹¹: tentativi un po' altalenanti attraverso i quali comunque l'interessamento non supera mai determinati livelli.

Si fa presente tuttavia che in termini di politica editoriale Lawrence, per il mercato italiano, è storicamente un autore Mondadori – almeno in estensione – con qualche interferenza di Bompiani. L'opera completa dello scrittore inglese, in 14 volumi sotto la direzione di Piero Nardi e per i tipi dell'editore veronese, prese avvio nel 1947. Ma già ben prima la presenza del romanziere inglese era stata ben insistita e anticipata fin dagli anni Trenta nella «Medusa». Quale che fosse la conoscenza e l'uso da parte di Pavese delle edizioni originali lawren-

⁸ Ivi, p. 32.

⁹ Ivi, p. 29.

¹⁰ C. Pavese, *Lettere 1945-1950* cit., p. 314: «[...] è stata così scandalizzata da *Figli e Amanti* che lo ha buttato nel fiume? Si muova [...]».

¹¹ Lettera a Vittorini (ivi, pp. 176-177; ora in *Officina Einaudi* cit., pp. 297-298).

ceane¹², già a metà anni Trenta egli poteva trovarne ottimi riscontri nel massiccio lavoro traduttorio di cui in gran parte fu protagonista Elio Vittorini. Non erano mancate imprese isolate e parallele, quali *Il pavone bianco* stampato nel 1933 dal Corbaccio e tradotto da Maria De Sanna; nel '35 le milanesi edizioni Elettra pubblicavano (anticipando l'operazione einaudiana di circa un ventennio posteriore) *Donne innamorate*, per la traduzione di vari collaboratori. Ma Vittorini fu colui che contribuì a divulgare in maniera massiccia e soprattutto sistematica il romanziere inglese presso la cultura italiana¹³. Nel 1933 Vittorini esordisce presentando *Il purosangue*,¹⁴ facendo poi velocemente seguire, sempre nella «Medusa», *Il serpente piumato* (1935), *La vergine e lo zingaro e altri racconti* (1935), volume che è una silloge estratta da raccolte varie¹⁵. A comprovare la vivacità dell'interesse vittoriniano, da ricordare la versione nel 1938 di *Pagine di viaggio* nei «Quaderni della Medusa», dove Lago di Garda, Sardegna ed Etruria si allineano accanto ai paesaggi messicani: conferma di un incrocio a più raggi, che nel montaggio vittoriniano assume come nesso comune la ricerca e il confronto con il primitivo. E tornando al rapporto tra Lawrence e Pavese, certo quest'ultimo non poteva non avere presente, al di là delle letture in originale, i *Classici americani*, pubblicati nel 1948 da Bompiani, e per una volta con traduzione firmata non dal tenace Vittorini, ma da Attilio Bertolucci (l'originale inglese risaliva al 1924).

La svolta avviene quando il diario offre le prove di una conoscenza analitica, mai evidenziata negli anni in cui venivano introiettati i grandi americani, Melville e gli altri. E altro documento rivelatore a tale proposito è la notazione del 1 dicembre di quello stesso 1949, l'anno di *The man who died*. Evidentemente è il momento degli stupori postumi, innanzitutto nella propria memoria di lettore. Pavese esce in una dichiarazione abbastanza inattesa, per un traduttore dei grandi classici anglo-americani, da Melville a Defoe, e che proprio su quei modelli

¹² Nella biblioteca pavesiana custodita presso il Centro di Letteratura italiana in Piemonte «Guido Gozzano – Cesare Pavese» dell'Università degli studi di Torino è segnalato un solo testo lawrenceano, *The tales*, London-Toronto, William Heinemann LTD, 1948; è ristampa di una prima edizione 1934. Edizione tardiva, che non serve a fissare le prime letture dell'autore: ma la sua data è assai significativa, in pratica coincide con le riscoperte proclamate da Pavese. Inoltre sottolineiamo che nel volume predetto *Sun e The woman who rode away* si trovano affiancati. *The man who died* occupa invece la posizione finale. Non figurava in *The woman who rode away and other stories*, London-Toronto, Secker, 1928. Vittorini in *La vergine e lo zingaro* l'aveva sistemata in posizione finale, dunque di assoluto rilievo.

¹³ Tuttavia sarà bene ricordare almeno le traduzioni di Carlo Izzo nella «Medusa», *La ragazza perduta* (1948) e *La verga di Aronne* (1949).

¹⁴ Si rimanda al documentatissimo Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992.

¹⁵ Contiene *Sole* e, in posizione finale, *L'uomo che era morto*, due testi che dovremo prendere in esame tra breve. Non comprende invece *La donna che fuggì a cavallo*, che si leggerà sempre in traduzione vittoriniana nel vol. IX di *Tutte le opere* curate da Piero Nardi sempre presso Mondadori, «I classici contemporanei stranieri», nel 1952.

si era costruita una poetica: «Scoperto l'altra sera quanto mi abbia plasmato la lettura di *Sun e The woman who rode away* di Lawrence ('36-'37?)»¹⁶. Questa è molto più di una traccia accennata, e molto meno di un articolato e documentato giudizio critico. Si tratta di una confessione equivalente a un bilancio, una adesione che indica non una fonte tra le diverse possibili, ma un punto di riferimento in un processo di formazione: «plasmare» è molto prossimo alla categoria di «costruzione». È quasi un guardarsi allo specchio.

Le indicazioni che Pavese rilascia sui testi sono molto direzionate anche in questo caso: i due racconti giacevano uno accanto all'altro nella silloge *The woman who rode away and other stories* stampata a Londra nel 1928 presso Martin Secker e più volte riproposta; e la prossimità, al di là della circolazione dei testi in traduzione italiana, lascia supporre una lettura – o rilettura – dell'originale inglese da parte pavesiana. Infatti la ristampa 1948 (ma l'editore è diventato Heinemann, London-Toronto) della raccolta generale, *The tales* già citata e che figura nell'attuale biblioteca che fu di Pavese contiene ugualmente i due testi collocati di seguito. Invece, come già ricordato, non erano stati posizionati in contiguità nella silloge vittoriniana *La vergine e lo zingaro*. Nardi, nel volume IX di *Tutte le opere*, 1952, conformandosi all'edizione 1928, li ricollocerà in successione. La vicinanza nell'originale inglese è da giudicarsi molto indicativa: i due testi offrono una complementarità non soltanto materiale o fisica, ma sono omogenei ideologicamente. In *Sun* una giovane madre di origine nordica si riappropria della salute e insieme del proprio equilibrio psichico e fisico (quindi anche sessuale), esponendo ai raggi solari il proprio corpo e quello del figlioletto: scoperta del nudismo. *The woman* invece contiene la scelta di una fuga con morte rituale, perseguita e affrontata da un essere femminile insofferente delle abitudini borghesi e risucchiato dall'oscura e selvaggia sacralità praticata dagli indiani del Nuovo Messico.

Nudismo e primitività, Lawrence li legge indifferentemente tanto nell'Italia meridionale quanto nelle Americhe: il selvaggio è categoria onnivale. Ed è pure lampante ciò che ha «plasmato» Pavese: più che il profeta dell'eros che se mai è l'esplicazione di un nuovo rapporto con la totalità del cosmo, la personalità di un esploratore dei riti primitivi e selvaggi: il sacro primitivo che interessava Lawrence comprende la festa rituale e il sacrificio. Se si assumono alla lettera le datazioni fornite da Pavese, il periodo tra 1936 e 1937 non è molto discosto dagli anni in cui egli veniva assimilando Frazer e Lévy-Bruhl¹⁷; quello che Pavese ama è il Lawrence in missione di etnologo. Si chiarisce meglio quindi la pagina di sintesi, bilancio necessariamente tardivo e di inquadramento del

¹⁶ C. Pavese, *Il mestiere di vivere. 1935-1950*, nuova edizione condotta sull'autografo, a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, Torino, Einaudi, 1990, p. 379.

¹⁷ In occasione di una rilettura di Frazer registrata il 21 luglio 1946 nel diario, la prima conoscenza dell'etnologo inglese è datata 1933. Quanto a Lévy-Bruhl le annotazioni di lettura vanno dal 15 settembre 1936 (richiamato il 19 novembre 1939), a 2 marzo 1941.

19 marzo 1947, quando in piena infatuazione hemingwayana e sovvertendo talune basilari categorie proprie di giudizio, Pavese aveva ridimensionato gli artisti che un tempo avrebbe definiti «orizzontali», privilegiando coloro che instaurano una scrittura ritmica, nutrita di energia e di non-letteratura: Hemingway, dunque, e insieme a quello, Stendhal¹⁸. Accantonati in funzione di antitesi negativa riescono Flaubert, Dostoevskij, Faulkner, e – buon ultimo abbastanza inaspettato, David Herbert Lawrence: «Lawrence indagava una sfera cosmica e l'insegnava; loro no»¹⁹; dove s'intende che «loro» è riferito alla coppia Stendhal-Hemingway. Andrà riconosciuto l'aspetto di ridimensionamento che è in questa valutazione, anche se è la presenza stessa di Lawrence in un gruppo di grandissimi che va valutata significativa in sé. L'espressione «sfera cosmica» pur nella sua genericità comprova una volta ancora una lettura a tutto tondo e tutt'altro che cursoria dello scrittore inglese. Qui pesa il profilo didattico e profetico di esso, quasi di scrittore filosofo, al pari dell'antico Lucrezio²⁰. Ma va pure tenuto presente che nel giudizio di Pavese «cosmico» è destinato ormai a venire sostituito con l'universalità di ciò che si designa quale primitivo. Piuttosto, si potrà notare come qui si sorvoli su un requisito che per l'ultimo Pavese era diventato, costruttivamente, essenziale: il ritmo.

Se ne può forse rintracciare un ulteriore indizio nel rapporto molto divaricato che i due intrattengono con Verga: approccio articolato, dai risvolti inaspettati. Un autore verso cui Lawrence manifestò sempre la propria ammirazione; tradusse tra 1923 e 1928 *Vita dei campi* (*Cavalleria rusticana and other stories*), *Novelle rusticane* (*Short sicilian novels*), *Mastro-don Gesualdo*. Ma Lawrence era stimolato da un aspetto particolare. Se si legge la sua prefazione al *Mastro-don Gesualdo*, ci si rende conto delle ragioni della sua predilezione, le medesime che lo spingevano a verificare il primitivo e il selvaggio, al di qua dell'agitarsi dei motivi sociali o delle problematiche del realismo letterario. La sua coscienza netta è quello di trovarsi di fronte, col mondo verghiano, a una sfera che continua quella dei Greci antichi, alla permanenza di quanto è rimasto primitivo, ovvero indifferente alle introspezioni della sentimentalità: «Like the classic Greeks, the Sicilians have no insides, introspectivel speaking». Gesualdo Motta è prototipo di tale solare cecità: «Gesualdo is very like an old Greek»²¹.

¹⁸ Rimando al mio *I colori delle Langhe*, in *Pavese e le Langhe di ieri e di oggi tra mito e storia*, a cura di Ugo Roello, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009, pp. 71-76.

¹⁹ C. Pavese, *Il mestiere di vivere 1935-1950* cit., p. 329.

²⁰ Rimando al mio *Silvestre genus, agrestis musa. Pavese lettore di Lucrezio*, in *Schede per Gino Belloni*, II, in «Quaderni Veneti», 2014, 3, pp. 249-256.

²¹ Entrambe le citazioni in *Mastro-Don Gesualdo* by Giovanni Verga, London, Jonathan Cape, 1925, p. XIII. Una redazione ampliata dell'Introduzione fu pubblicata soltanto postuma nel 1936 in *Phoenix*; la si legge, tradotta da Marta Sofri Innocenti, in Paolo Pullega, *Leggere Verga. Antologia della critica verghiana*, Bologna, Zanichelli, 1973, pp. 133-140. Stando a Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini* cit., p. 15, una traduzione a firma di Vittorini comparve su «Omnibus» nel 1937. È presumibilmente quella riprodotta in Giovanni Verga, *Mastro-don Ge-*

Il (presunto) primitivismo di Verga non sembra incidere in Pavese, o quanto meno non riscuote il suo interesse più di tanto. Del tutto altro è il tipo di approccio che egli tende a realizzare. Presente spesso Verga – con non molta forza, in verità – sullo sfondo, come accadde per tutti gli autori coinvolti a vario titolo nella stagione neorealistica; ma senza diventare davvero modello dichiarato. Ad esemplificare, 24 gennaio 1933: Pavese spedisce ad Antonio Chiuminatto un non meglio specificato romanzo verghiano, e valuta Verga forse il maggiore romanziere italiano dell'Ottocento, accanto a Manzoni: «I have inquired about and did not find it has already been translated into English. Think about it»²². Pavese dunque auspicava una traduzione, ma pare ignorava il lavoro lawrenceano sul *Gesualdo*, risalente al 1922; Lawrence, ricordiamo, era venuto a morte nel 1930. Generico anche se a suo modo eloquente il concetto del 7 marzo 1946, comunicato a Mario Tobino circa «un ottimo mezzo narrativo, un fresco e vigoroso taglio monologante, nuova edizione di quel Verga che è in fondo a tutti i nostri sforzi»²³.

In realtà a Pavese era caro un altro aspetto di Verga, e ciò può rendere l'idea dell'evoluzione della sua poetica matura. Cosa custodiva Pavese di Verga nella sua biblioteca immaginaria? La sola menzione che gli si dedica nel *Mestiere*, è sufficiente per illustrare la portata del rapporto, in quanto si riaffaccia l'idea di ritmo: compare un Verga tutto novecentesco, da annoverarsi tra gli anticipatori dello «schema vivente e ritmico che par suscitare i suoi pensieri esprimendoli»²⁴. In questo caso Pavese sarà davvero totalmente divaricato rispetto a Lawrence? È vero che il suo riferimento, estremamente intelligente e lusinghiero, si colloca lontanissimo dal versante antropologico-selvaggio in cui si era addentrato con decisione Lawrence. Ma il sospetto è che la pratica del ritmo sia un raffinamento del selvaggio; che a sua volta tende a identificarsi con «sfera cosmica» inglobandola. Insomma, le tre facce sovrapponibili sarebbero: impotenza, selvaggio, ritmo. Di fatto, Pavese conserva una strategia letteraria, mentre l'inglese riesce a spostare il discorso su un piano antropologico: da ciò consegue come l'interpretazione di Verga sia la zona dove l'incontro tra Pavese e Lawrence risulta meno armonico. Anche perché forse l'individuazione di rituali selvaggi e miti primitivi muta di volta in volta designazione.

Fin qui ci si può spingere ancorandosi a ciò che era dichiarato a livello di diario e lavoro editoriale; ma permane la possibilità di ricorrere alla biblioteca im-

sualdo, introduzione e cura di Enzo Di Mauro, Milano, Feltrinelli, 2010⁶, pp. 5-14. La questione viene ripresa in Elio Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, p. 57n.

²² C. Pavese, *Lettere I cit.*, p. 358. Ora si legge in Cesare Pavese and Anthony Chiuminatto, *Their correspondence*, edited by Mark Pietralunga, Toronto Buffalo London, University of Toronto Press, 2007, p. 168.

²³ C. Pavese, *Lettere II cit.*, p. 63.

²⁴ Ivi, p. 133 (5 novembre 1938).

maginaria di Pavese, intercettando sovrapposizioni inquietanti, affidate alla consistenza testuale anche se magari indimostrabili. Qualcosa di affine, del resto, era stato possibile sviluppare a proposito di *L'uomo che era morto*. Premesso che le tecniche narrative dei due appartengono a fabbriche ed epoche storiche diverse, e l'architettura tradizionale del raccontare è lasciata da Lawrence sostanzialmente intatta, salvo attualizzarla tramite il dialogo o il discorso indiretto (da cui abbondante dibattito di concetti e relativa parsimonia di intrecci e gesti), proviamo a rifarci al filone messicano, lo stesso a proposito del quale a Lawrence si affiancava inaspettatamente Aby Warburg²⁵. Il testo più fertile di indicazioni è *Il serpente piumato* la cui pubblicazione risale al 1926; proprio Drieu aveva sostenuto essere quest'opera ben più vitale di *Lady Chatterly*²⁶.

L'assunto di fondo del romanzo, come si ricorderà, è ancora quello della trasgressione di una donna europea, o meglio della sua uscita da un codice etico e culturale nel quale non si riconosce più. La frequentazione con una sfera sociale che insegue e pratica il diretto contatto con l'antica religione naturale finirà per dotarla di consapevolezza e libertà. Si tratta di un ritorno al rapporto di pienezza col cosmo – che ha per sottofondo implicito anche un programma di emancipazione politica intrecciato con il riemergere alla luce delle antiche divinità. Tra gli elementi rivelatori di un rapporto nuovo e antichissimo col cosmo, si impone in maniera ossessiva la Stella del mattino, polo di riferimento della nuova religione: essa è sempre duplice: la notte e il giorno, l'ultimo e il primo, la vita e la morte, il femminile e il maschile. Sua specificità è – tratto che non ci suona inedito – una condizione ambigua, dal momento che realizza religiosamente un'unità indifferenziata che è ancora al di qua di ogni diversificazione. Lawrence non pone in atto il pensiero interno dei personaggi, lavorandone le varie facce e relativi mutamenti di prospettiva; ma sa creare situazioni narrative di cui un simbolo funge da fattore di coesione; tende a porre in scena dei riti, più che dei miti. Insomma, per un lettore di Pavese la Stella del mattino appare essere uno steddazzu. Ovvio che la Stella è anche sonno (ovvero morte) più risveglio insieme: il ciclo della vita. Ma essenziale è che i contrari convivono in contemporaneità anziché successione, e non solo: essi sono la medesima cosa, come il sonno e la veglia. Si pensa al crepuscolo di un mattino perenne de *Il lago*. Gli universi di Pavese e Lawrence si sovrappongono e interferiscono dove subentra il mito dell'alba e del risveglio: questo è un punto di contatto. E queste zone sensibili spingono verso una direzione: *Leucò*, e dialoghi quali *La belva* e *La vigna*. Anche se all'alba le cose appaiono nitide e lavate, chi si risveglia trova davanti il vuoto. Tratto comune e ritornante, la fuga e la solitudine. Ma anche condizione preliminare per la svolta verso Dioniso e il selvaggio.

²⁵ Cfr. Aby Warburg, *Il rituale del serpente. Una relazione di viaggio*, Milano, Adelphi, 2006³. Lawrence viene chiamato in causa nella *Postfazione* di Ulrich Raulff, p. 110, ma a proposito di *Mornings in Mexico*, non de *Il serpente piumato*.

²⁶ P. Drieu la Rochelle, *Preface* cit., pp. 27-28.

Sembra Dioniso il centro verso cui possono esser fatte convergere le letture meno esibite o addirittura indimostrabili del rapporto di Pavese con Lawrence e il suo divulgatore francese. Impotenza, vuoto, vitalismo nietzscheano, il sacro quale religione dell'unità, sacrificio rituale sono manifestazioni o movimenti di un genere particolare di selvaggio. Al di là delle registrazioni dei costumi primitivi (da «Collana Viola», insomma) il vero centro di attrazione per Pavese è il momento di trasformazione, ciò che si configura come intervallo, nesso, orlo, vestibolo, cioè l'istante di vuoto che caratterizza i momenti di trasformazione e nascita delle cose: l'intervallo. Perciò momento centrale dell'esperienza quotidiana è il risveglio: nel caso più positivo, momento di purificazione; ma comunque, condizione ambigua tra la vita e la morte, tenebra e luce, sonno e coscienza insieme. Quindi la malattia mortale, l'alba, il risveglio possiedono la stessa struttura ibrida che è propria anche dell'ambivalenza sacrale che consente i riti primitivi. Senza forma, senza storia, anteriore alla coscienza: questo è il selvaggio.

Il barbarico in quanto tale a Pavese non interessava, può al massimo affascinare come momento superato dalla coscienza, in fondo mai eliminato del tutto anche nel comportamento degli uomini civili. Si ricordi quanto Pavese aveva spiegato a proposito di Vico e del classicismo rustico: il suo selvaggio è un rustico (cioè barbaro) mescolato coi residui delle cultura, ovvero i nomi e i miti²⁷. Simboli e miti sono essenziali per consentire questo selvaggio raffinato ma non decadente, che ha sempre dentro di sé una morte dolce, come l'alba. Il selvaggio pavesiano è un «selvatico»: esperienza vitale e al tempo stesso tutta riflessa, di «seconda volta» e di memoria; qualcosa di simile avveniva col selvaggio dei latini codificato da Orazio, rispetto ai vetusti *vestigia ruris*. Insomma il selvaggio pavesiano non è clamoroso o troppo violento, i suoi colori sono sovente slavati, come il mare; e la decolorazione segnala una perdita di energia, la malattia della morte latente e della triturazione di cui è un esemplare il mare designato da Saffo in *Schiuma d'onda*. Questa debolezza risalta anche dalle immagini che rimandano a nube e ombra, in un processo generale di sottrazione. Si tratta di un momento soltanto dei complessi giochi dell'esistenza cosmica – con il che si torna a Lawrence. Nel 1947 fu stampato da Mondadori *Apocalisse*, la cui edizione originale risaliva al 1931; rimaniamo colpiti dal rilievo concesso al gioco degli scacchi che offre un riscontro inaspettato all'enigmatica figura di Odisseo appassionato di tale svago ne *Le streghe*²⁸.

²⁷ Rimando al mio *Preliminari sul classicismo rustico*, in *Cesare Pavese tra cinema e letteratura*, a cura di Monica Lanzillotta, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 99-110.

²⁸ Un particolare dell'anfora di Exekias, raffigurante Achille e Aiace intenti a un gioco simile agli scacchi (o ai dadi?) è tra le illustrazioni che corredano la seconda edizione dei *Dialoghi con Leucò* (1953, p. 80).

«IL GALATEO IN BOSCO». PRESENZA DEGLI IPOTESTI EPONIMI

Francesco Vasarri

1. *Della Casa, Zotti e gli altri. Situazione intertestuale del «Galateo in Bosco»*

Il Galateo in Bosco è indubbiamente una delle opere zanzottiane¹ che ha ricevuto, negli anni e in modo costante fin dalla propria pubblicazione, maggior attenzione critica sia nella forma breve dell'articolo che attraverso ampi studi a carattere monografico². Complice un'introduzione continiana dalla ricchissima caratura ermeneutica³, la tradizione degli studi ha in effetti aperto, per questo libro più che per altri, una dimensione di leggibilità che risiede al massimo grado nello scioglimento, all'interno dei vari luoghi del testo, della fascinosa e pregnante antinomia esemplarmente presentata dal titolo. Qui affrontiamo l'analisi di due ipotesti conclamati nel *Galateo in Bosco*, entrambi soggetti a un rapporto eponimico nei con-

¹ Il lavoro sui testi di Andrea Zanzotto è condotto, quando non diversamente indicato, su Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1999 (al volume ci si riferirà, d'ora in poi, con la sigla PPS). Alle abbreviazioni in uso in tale volume si fa riferimento nelle citazioni presenti in queste pagine (vedi, per le sigle, Stefano Dal Bianco (a cura di), *Profili dei libri e note alle poesie*, ivi, p. 1380). I profili dei libri e note alle poesie sono invece sinteticamente indicati con S. Dal Bianco, PPS, e numerazione di pagina (conformando l'uso a Francesco Carbognin, *L'altro spazio. Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, con una poesia inedita e un saggio "disperso" di Andrea Zanzotto, Varese, NEM, 2007, p. 14).

² «Nella bibliografia su Z. l'attenzione critica sul libro del '78 registra un picco quantitativo paragonabile a quello segnato dalla pubblicazione di LB. Le motivazioni del consenso non stanno solo in un atteggiamento della scrittura certo più abbordabile rispetto a Pq, ma anche nell'esplicita assunzione della storia – della storia d'Italia – ad argomento» (S. Dal Bianco, PPS, p. 1574). Tra le monografie (considerando anche i testi dedicati alla *Trilogia*), si contano John P. Welle, *The Poetry of Andrea Zanzotto: a Critical Study of «Il Galateo in Bosco»*, Roma, Bulzoni, 1987, Gian Mario Villalta, *La costanza del vocativo. Lettura della «trilogia» di Andrea Zanzotto: «Il Galateo in Bosco», «Fosfeni», «Idioma»*, Milano, Guerini, 1992, Maïke Albath-Folchetti, *Zanzottos Triptychon. Eine Studie der Sammlungen en «Il Galateo in Bosco», «Fosfeni» und «Idioma»*, Tübingen, Gunter Narr, 1998 ed Enio Sartori, *Tra bosco e non bosco. Ragioni poetiche e gesti stilistici ne «Il Galateo in Bosco» di Andrea Zanzotto*, Macerata, Quodlibet, 2011.

³ Gianfranco Contini, *Prefazione*, in A. Zanzotto, *Il Galateo in Bosco* [1978], Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1979, pp. 5-7.

fronti della raccolta zanzottiana: il *Galateo* di Giovanni Della Casa⁴ e un assai meno noto poemetto di Nicolò Zotti, *Il bosco del Montello in oda rusticale espresso*⁵. Le due opere, estremamente poco accomunabili sotto qualsiasi profilo⁶, sono così chiamate immediatamente in causa se si voglia tentare un'analisi della biblioteca d'autore che può soggiacere alla stesura del *Galateo in Bosco*. Si noti subito, dunque, come il titolo del libro zanzottiano sembri essere composto da un lavoro di collage verbale condotto sugli altri due (con i primi due membri desunti da Della Casa e i secondi due da Zotti). A queste opere si riferisce in senso fondativo anche Dal Bianco, che le colloca ai margini opposti di un immaginario diagramma linguistico, dall'aulico-petrarchista al rustico-dialettale, del *Galateo in Bosco*:

Ma la situazione è ancora più ricca, perché il colore temporale non è, ad esempio, affidato solo all'ironicamente modernizzata elaborazione di moduli culterani provocati, però facendo aggio, dall'evocazione del maturo e quasi disfatto petrarchismo dell'alcasiano, bensì vi contribuisce la citazione d'un tardo secentista celebratore del Montello, Nicolò Zotti: prosatore quasi poliflesco e versificatore «pavano», cioè della canonica variante bucolica del veneto continentale. E le allusioni municipalculturali fervono e si moltiplicano [...]⁷.

Prima di affidare a due paragrafi distinti la contestualizzazione di queste *reprises* e l'effettiva dimensione del contatto intertestuale tra le opere, assai diverso nei due casi, sarà però opportuno sia uno sguardo generale al meccanismo citazionale attivo nella raccolta sia una riflessione intorno al valore antinomico dei due sostantivi presenti nel titolo.

Notiamo innanzitutto come si rilevi, nel *Galateo in Bosco*, un'estrema tendenza alla transtestualità⁸ che trova sfogo in un continuo richiamo a testi e figure centra-

⁴ Il titolo originale dell'opera, la cui edizione *princeps* risale al 1558, è *Trattato di Messer Giovanni Della Casa nel quale, sotto la persona d'un vecchio idiota ammaestrante un suo giovanetto, si ragiona de' modi che si debbono o tenere o schifare nella comune conversazione, cognominato Galateo ovvero de' costumi*. Utilizzo, per questo lavoro, una riproduzione dell'edizione del 1937 a cura di Giuseppe Prezzolini, la cui indicazione bibliografica è Giovanni Della Casa, *Galateo* [1985], Pordenone, Studio Tesi, 1995.

⁵ L'indicazione bibliografica della *princeps* è *Il Bosco del Montello in Oda Rusticale espresso. Publicato, et all'immenso merito dell'Illustriss., & Excellentiss. Signori Alvise Gritti, Girolamo Renier, e Pietro Emo. Gravissimi Provveditori del Bosco, Con tributo di divotione sacro da Nicolò Zotti Dottor, et Avvocato delli tredici Comuni del Bosco*. In Trevigi, M.DC.LXXXIII. Per Pasqualin da Ponte. Con licenza de' Sup (Bibl. Comun. Di Treviso, segn. II.14.E.16 (18; Bibl. Marciana, segn. Misc. 2786.10). Cito dalla ristampa contemporanea, con contributi anche zanzottiani, Nicolò Zotti, *Il bosco del Montello in oda rusticale espresso* [1683], a cura di Marisa Milani, versione di Enzo Demattè, con una poesia di Andrea Zanzotto e tre acqueforti di Lino Bianchi Barriviera, Guerrino Bonaldo e Virgilio Tramontin, Venezia, Corbo e Fiore, 1980.

⁶ Trattatistica in prosa centralmente collocata in un ipotetico canone occidentale, per il primo; poesia manieristica non priva di grazia ma regionalmente confinata per il secondo.

⁷ S. Dal Bianco, PPS, p. 1579.

⁸ «La transtestualità, o trascendenza testuale del testo, [...] definita come "tutto ciò che lo

li della letteratura e della cultura, composto spesso dai semplici nomi degli autori e dai titoli delle opere⁹; si accumulano così l'uno sull'altro riferimenti alla *Commedia* dantesca¹⁰, alla *Gerusalemme Liberata* del Tasso¹¹, ai manzoniani *Promessi Sposi*¹², al *Coup de dés* di Mallarmé¹³, alla *Norma* di Vincenzo Bellini¹⁴ e a *Die Zauberflöte* di Mozart¹⁵, a *Lauri e rose del Piave* di Carlo Moretti¹⁶, a Linneo e Dioscoride¹⁷, a

mette in relazione, manifesta o segreta, con altri testi⁹) (Gerard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* [1982], Torino, Einaudi, 1997, p. 3). In queste pagine utilizzo, in modo sinonimico, sia il termine di intertestualità nell'accezione kristeviana che quello genettiano appena definito.

⁹ Interrogato su questo particolare tipo di manierismo citazionista, Zanzotto rispondeva: «Forse la letteratura non è che una corrente di citazioni e ricitazioni: vocali, scritturali-visive, sotterranee, rasoterra e in piena luce, in frammentazioni di singoli enunciati o di comportamenti di codici. La letteratura esiste quasi come invito a entrare in un coro di citazioni» (*Su «Il Galateo in Bosco»*, PC, p. 1219).

¹⁰ Presentando, ovviamente, le atmosfere di *Inf.* XIII: «comunque, pettegolezzi e trepestii tanti di piante / da selva dei suicidi o / delle arpie o della battaglia massaia beccaia» (*Questioni di etichetta o anche cavalleresche*, GB, p. 615).

¹¹ Segnalata, con ironica e pedantesca minuzia, in *Stati maggiori contrapposti, loro piani*, GB, p. 568, nella «cubità estrapolata dalla / Selva Incantata Gerusalemme Liberata, XIII» e poi di seguito in *Tentando e poi tagliuzzando a fette*, GB, p. 569 con il «simulacro da Selva Incantata / della Gerusalemme Liberata» e gli «ammennicoli e ghingheri da selva Incantata / della Gerusalemme Liberata», nonché nelle *Note per IV. (Sonetto del decremento e dell'alimento)*, GB, p. 597: «e sì... e sì...»: cfr. la *Gerusalemme Liberata*, XIII, str. 10: «che sì? che sì?» (*Note*, GB, p. 648). Si noti l'insistito ribattere sul *locus* testuale e sul titolo dell'opera del Tasso, probabilmente suggerito sia dalla rima che da una ricerca di icasticità quasi antonomastica nella connotazione scopertamente letteraria del Bosco.

¹² Triplice occorrenza di «Don Ferrante» in (*Questioni di etichetta o anche cavalleresche*), GB, pp. 617-618, del quale viene descritta la biblioteca, e un *don Abbondi* in (*Certe forre circolari colme di piante – e poi buchi senza fondo*), GB, p. 563. Sempre a Manzoni può rimandare la «pentecoste» di *Tentando e poi tagliuzzando a fette*, GB, p. 569.

¹³ «Coup de dés tétradimensionnels» (*Stati maggiori contrapposti, loro piani*, GB, p. 568).

¹⁴ Si veda (*Biscia carbone o cavaróncol*), GB, p. 589, con «bel sembiante», «casta», «Norma», da confrontare con le occorrenze quasi identiche nell'eloquente *XII (Sonetto di sembianti e diva)*, GB, p. 605. Grande attenzione alla polisemia del riferimento nelle *Note*: «Norma: non è soltanto il personaggio, la protagonista, dell'omonima opera lirica. Riferimenti alla stessa opera: *casta diva*, *Bel sembiante*, ecc.» (*Note*, GB; p. 647). Non andrà perso, in questo senso, il richiamo al testo conclusivo di *La Beltà, E la madre-norma (E la madre-norma)*, LB, p. 348), oltretutto dedicata, come qui il normativissimo *Ipersonetto*, a Franco Fortini.

¹⁵ Si veda il passaggio «e cari stinchi e teschi / mi trascino dietro dolcissimamente, senza o con flauto magico» (*Rivolgersi agli ossari. Non occorre biglietto*, GB, p. 565). Notevole, anche qui, la tendenza alla citazione paratestuale, quasi per enciclopedie sommarie di stampo medievale, dantesco (l'io lirico sembra rivendicare a sé, in chiave mortuaria, il ruolo incantatore del *trickster* Papageno). Possibile anche un riscontro ulteriore con la nota fiaba del pifferaio magico, soprattutto nell'azione di «trascinarsi dietro con dolcezza» (non sarebbe la sola fiaba citata nel *Galateo in Bosco*).

¹⁶ «I versi che appaiono in cliché sono del gentile poeta e elegante epigrafista Carlo Moretti, di Montebelluna (1882-1960), e sono tratti dall'opera *Lauri e rose del Piave – Pieve di Soligo*, MCMXXVI» (*Note*, GB, p. 644).

¹⁷ Nell'eponimo *IX. (Sonetto di Linneo e Dioscoride)*, GB, p. 602.

Villon¹⁸ e Eraclito¹⁹, a Giovanni Barbisan²⁰, a Ugo Foscolo²¹ e Martin Heidegger²², a Franco Fortini²³, a Semëon Davidovič Kirlian²⁴, Louis Armstrong²⁵ e Lenin²⁶, a Giovanni Comisso²⁷ e Giordano Bruno²⁸, alla fiaba di Pollicino²⁹ e al *Pinocchio* di Collodi³⁰, così come alla segnaletica stradale³¹, alle carte trevisane Dal Negro³², al Bollettino della Vittoria della Prima Guerra Mondiale³³ (e, sicuramente, a qualche altro referente più o meno criptato che di necessità sfugge all'attenzione di una lettura anche accurata)³⁴. L'uso frequente del richiamo transtestuale obbe-

¹⁸ (*Maestà*) (*Supremo*), GB, p. 582; vedi *Note*, GB, p. 647, dove si fa riferimento a una «parafrasi da Villon, *Ballata degli impiccatis*» per il sintagma «ditale da cuocere».

¹⁹ «Somme di dèi-panta-hrei» (*Pericoli d'incendi*, GB, p. 573).

²⁰ Vedi l'«incisione di Barbisan o peggio» di (*Maestà*) (*Supremo*), GB, p. 583. L'artista riceve, in nota, la qualifica di «noto, sapiente incisore trevigiano» (*Note*, GB, p. 647).

²¹ *XIII. (Sonetto di Ugo, Martino e Pollicino)*, GB, p. 606.

²² *Holzwege (Pericoli d'incendi)*, GB, p. 574) e *XII. (Sonetto di Ugo, Martino e Pollicino)*, GB, p. 606.

²³ Dedicatario di *Postilla (Sonetto infamia e mandala)* e, implicitamente, anche per convergenze nella comune sperimentazione metrica, dell'intero *Ipersonetto*. Per gli incontri e i contrasti tra Fortini e Zanzotto, sulla linea di un principio di *engagement* sentito e vissuto in modi difficilmente conciliabili, vedi Andrea Cortellesa, *Fortini-Zanzotto: Il sangue, il clone, la madre norma in Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le lettere, 2008, pp. 133-164.

²⁴ Vedi le «luci Kirlian» di (*ILL ILL*), GB, p. 622.

²⁵ «Satchmo nero» (*Indizi di guerre civili*), GB, p. 581), chiarendo in nota che «è il nome d'arte di Louis Armstrong» (*Note*, GB, p. 647).

²⁶ Si veda il non troppo criptato riferimento paratestuale, curiosamente mescolato con le tipiche autointerrogazioni di stampo petrarchesco, di *XI. (Sonetto del che fare e del che pensare)*, GB, p. 604.

²⁷ Interamente dedicatagli (*Che sotto l'alta guida*), GB, p. 631, con due occorrenze onomastiche. In nota: «L'episodio di cui si parla non si è svolto proprio così, anche se sostanzialmente il fatto rimane. È narrato in *Giorni di Guerra* di Comisso (*La battaglia del Montello*, verso la fine)» (*Note*, GB, p. 650).

²⁸ «*Mordacchia*: bavaglio/morso per chi doveva subire torture o essere bruciato sul rogo. Serviva soprattutto a immobilizzare la lingua. Ricordare G. Bruno» (*Note*, GB, p. 646).

²⁹ *XIII. (Sonetto di Ugo, Martino e Pollicino)*, GB, p. 606.

³⁰ «Alberi vari e valghi / [...] / privi di destini / e di zecchini», GB, p. 635).

³¹ Iconici i riferimenti in (*Certe forre circolari colme di piante – e poi buchi senza fondo*), GB, p. 564 e *Pericoli d'incendi*, GB, pp. 574-575. Significativo anche lo «stop» di *Già vidi donna, già vidi*, GB, p. 577. Presenti poi riferimenti più generali al codice stradale nel suo complesso, o comunque a situazioni automobilistiche, come la «conversione a u» (*Gnessulogo*, GB, p. 554), la situazione equivoca di *VI. (Sonetto notturno con fari e guardone)*, GB, p. 599 e gli anglicismi «[NO STOP] [ONE WAY] / inte i só circuiti de formula uno» (*E po', mucì*), GB, p. 611).

³² Più volte citate in *Diffrazioni, eritemi*, GB, pp. 556-559, dove le quattro figurine dei semi delle carte, oltretutto, compaiono come indicazioni musicali del testo. E poi, in nota: «*Teodomiro* ecc.: è nel marchio di fabbrica delle carte, che si trova nell'asso di denari» (*Note*, GB, p. 645).

³³ «Parecchi titoli dei componimenti sono tratti da parole o frasi del Bollettino della Vittoria» (*Note*, GB, p. 644). Si veda (*Maestà*) (*Supremo*), GB, pp. 582-583 e i cinque testi consecutivi variamente titolati intorno al sintagma «Sotto l'alta guida», GB, pp. 625-634.

³⁴ Segnalo, a questo punto, i principali studi sulla situazione intertestuale de *Il Galateo in Bosco*: l'ottimo e conclusivo Oreste Macrì, *Il Foscolo nella «Gran Selva» di Zanzotto*, in *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento. Con una conclusione sul metodo comparatistico e un'appendice*

disce, evidentemente, a una forte volontà di connotazione iperletteraria, divisa, come al solito in Zanzotto almeno da *IX Ecloghe*, tra augusta crestomazia poetica e intrusioni linguistiche di altro tipo, legate ai codici extraletterari (ma pur sempre ‘semiotici’) che la vita quotidiana e la cultura media presentano in un assordante rumore di fondo. Qualità, questa, che è ben rappresentata in chiave dinamico-dialogica nel commento di Dal Bianco:

Malgrado vengano spesso stravolte, buttate giù dal loro piedestallo “pontificale” e talvolta rovesciate, le “citazioni” non sono più inerte materiale da costruzione, bensì dialogano fittamente con i consueti temi zanzottiani e con una quantità di altri riferimenti “esterni”, con i quali si viene a creare un impasto straordinariamente coerente e calato nei motivi storici (si veda subito, ad esempio, come si coniuga il binomio Foscolo-Heidegger nel *Sonetto di Ugo, Martino e Pollicino*)³⁵.

Notevole anche l’alternanza continua tra riferimenti classici e contemporanei, internazionali e provinciali in una ridda di nomi e letture che sembra rappresentare, nel *Galateo in Bosco*, una sorta di gorgo inclusivo dove si trovino fatalmente risucchiati frammenti e lacerti della biblioteca zanzottiana³⁶.

Approfondendo, invece, il valore semantico che i sostantivi «Galateo» e «Bosco» possono assumere nel loro presentarsi al lettore, notiamo immediatamente come, a partire dal titolo della raccolta, il «Galateo» venga contrapposto (attraverso una preposizione, «in» che suggerisce uno stato in luogo), a un «Bosco»³⁷ la cui iniziale in maiuscolo fa stagliare il termine oltre una generica referenzialità, fino a conferirgli la forza e il valore di un nome proprio (individuale e assoluto insieme, come vedremo). Effettivamente, i due termini risultano profondamente collegati l’uno all’altro, al punto da acquistare piena significanza, nell’economia del discorso poetico, soltanto se correlati e posti in una dimensione di reciproca interferenza. Lo stesso Zanzotto, nell’apparato di note che correde il volume e ne costituisce la naturale prosecuzione, fornisce un’imprescindibile delimitazione al significato che la coppia può assumere:

di aggiunte al «Manzoni iberico», Ravenna, Longo, 1980, pp. 133-141, il commento gravido di puntuali riferimenti danteschi e petrarcheschi Andrea Zanzotto, *Ipersonetto*, a cura di Luigi Tassoni, Roma, Carocci, 2001 e l’articolo Nicola Gardini, *Zanzotto petrarchista barbaro: saggio sull’«Ipersonetto»*, in «Studi Novecenteschi», 1992, 43-44, pp. 223-234.

³⁵ S. Dal Bianco, PPS, p. 1574.

³⁶ Biblioteca quanto mai attiva ed esposta fin dalle prime tappe dell’opera poetica. «A cominciare da Hölderlin (ma mediato da *L’Histoire d’O*), per arrivare a Ungaretti – e forse oltre – questa prima produzione di Zanzotto è una caleidoscopica presenza di contributi filtrati con intelligenza, ora sarcastica ora indifesa, in un uso che talora è dichiarato sino alla parodia e al grottesco» (Giuliana Nuvoli, *Andrea Zanzotto*, Firenze, La Nuova Italia, 1979 p. 28).

³⁷ Vedi, per un sintetico ma penetrante inquadramento del valore del tema silvestre nell’opera di Zanzotto, Robert Pogue Harrison, *Foreste. L’ombra della civiltà*, Milano, Garzanti, 1992, pp. 263-268.

Galateo in Bosco (se poi esistono galatei e boschi): le esilissime regole che mantengono simbiosi e convivenze, e i reticoli del simbolico, dalla lingua ai gesti e forse alla stessa percezione: [...] dentro quel bollore di prepotenze che è la realtà. Specialmente i sonetti³⁸ si rapportano a queste improbabili formulazioni di codici e sottocodici entro ciò che non è in alcun modo codificabile³⁹.

Risulta quindi evidente come, nelle intenzioni dell'autore, la relazione tra i due membri sia connotata in senso fortemente dicotomico se non propriamente antinomico⁴⁰, con il «Galateo» (inteso sostanzialmente nell'accezione antonomastica) che esemplifica il polo prescrittivo e normativo dell'attività e socialità umana, insieme con la necessità di postulare un ordine di conoscenza (umanistica o scientifica che sia) il quale mantenga la realtà catalogabile e leggibile, e il «Bosco» che, per converso, si pone a simbolo di quanto è talmente complesso, smisurato o indecristabile (la psiche, la natura, il linguaggio...) da invalidare la formulazione e l'applicazione di un qualsivoglia tipo di legge o regola⁴¹.

D'altro canto, nessuno dei due sostantivi del titolo è ridicibile soltanto al proprio valore simbolico, alla propria essenza concettuale o al richiamo transtemporale che abbiamo visto esservi insito; entrambi, infatti, richiamano in modo molto specifico referenze concrete, precisamente determinabili nelle proprie coordinate storico-geografiche: il *Galateo* di Giovanni Della Casa *anche* in quanto opera letteraria largamente nota nel contesto culturale di riferimento, e, dall'al-

³⁸ Il riferimento è, ovviamente, alla terza sezione de *Il Galateo in Bosco, Ipersonetto*, costituita da sedici sonetti – due svolgenti il ruolo di *Premessa* e *Postilla*, gli altri quattordici ordinati con numeri romani progressivi – tutti muniti di titolo introduttivo e caratterizzati da un gioco formale di amplificazione (e quindi evidenziazione) delle normative metrico-rimiche di tale genere di componimento.

³⁹ *Note*, GB, p. 644.

⁴⁰ Vedi, per uno studio specifico sull'importanza cruciale della figura retorica dell'antinomia nell'opera di Zanzotto, il capitolo *Un inganno mondano* in Lucia Conti Bertini, *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna* Venezia, Marsilio, 1984, pp. 63-115.

⁴¹ Una descrizione particolarmente efficace della serie di significati che quest'antinomia assume nell'intera raccolta viene fornita, al solito, da Dal Bianco nella veste di commentatore: «Galateo come codice di comportamento, espressione delle regole che presidono al vivere civile, ma che storicamente si sono incarnate nella retorica del potere e nella volontà di dominio sull'uomo e sulla natura. Bosco come ciò che resiste originariamente a ogni tentativo di codificazione o di controllo razionale, crogiolo di residui, sede delle stragi perpetrate "innocentemente" dalla natura, labirinto selvaggio o buco nero dove ogni distinzione temporale e dunque ogni memoria viene annullata e al tempo stesso conservata, solo che si sia in grado di attraversarlo con la dovuta *pietas*. I due termini definiscono il complesso campo di forze in cui si muove il soggetto del *Galateo in Bosco* nel tentativo di colmare i "vuoti di memoria" personali e collettivi, di volta in volta perdendosi come un residuo fra i residui o ritrovandosi in un equilibrio precario. Parimenti ambiguo e lacerato è lo statuto della poesia, che si trova in una posizione di doppia "convivenza": da una parte essa si rivolge parassitariamente al bosco come sua unica fonte di sostentamento e speranza di vita autentica, dall'altra non può non riconoscersi nelle istanze razionalizzanti (nel bene e nel male) del Galateo in quanto memoria stratificata nel codice letterario» (S. Dal Bianco, PPS, 1575).

tro lato, una ristretta area collinare del Trevisano⁴², luogo elettivo dell'ispirazione paesaggistica zanzottiana e attivatrice del *repêchage* di Nicolò Zotti, per l'evocazione della quale farò ancora riferimento alle parole dell'autore:

Il Bosco è, a un certo punto – e per una inevitabile serie di incroci, trapassi, ibridazioni – anche il colle del Montello. Là venne elaborato, come è notissimo, il *Galateo* da Giovanni della Casa; là si elaborarono, nella Certosa e nell'Abbazia – la prima del tutto scomparsa, l'altra ridotta a rovine – rime e rime, versi italiani e latini. La grande selva che copriva quel terreno rimase quasi intatta, pur se sfruttata, nei secoli; fin che arrivarono i tempi della sua distruzione, dopo l'unificazione del Paese. Anche nel suo territorio si svolsero le battaglie che portarono alla vittoria italiana contro l'Austria-Ungheria nel 1918. Restano oggi, di quel luogo unico, lacerti di zone selvoze, ville per weekendisti, appoderamenti agricoli – eppure c'è sempre qualcosa della Gran Selva [...]. In più [sulla cartina topografica che compare in *Cliché*, la prima sezione de *Il Galateo in Bosco*⁴³] è segnata la Linea degli Ossari [...]. Linee su cui l'Europa, ancora oggi, mette in gioco la sua stessa esistenza, e segnalazione di una faglia: che nel Montello si sovrappone alla faglia Periadriatica della crosta terrestre⁴⁴...

Appare piuttosto compiuta, a questo punto, la natura della relazione semantica che i due termini intrattengono: il «Bosco» si costituisce come spazio di esplorazione dell'incodificabile, interfaccia di un orizzonte culturale e naturale in continuo e frastornante mutamento, ma anche rispecchiamento e trasfigurazione poetica del Montello, luogo dove il passato evoca radicamenti sia letterari sia silvestri – nonché, si sarà notato, una diretta ed estremamente significativa coincidenza tra le biografie geografiche di Della Casa, Zotti e Zanzotto⁴⁵; il «Galateo» insie-

⁴² Si veda, a questo proposito, l'intervista *Ritratti – Andrea Zanzotto* (Marco Paolini, regia di Carlo Mazzacurati, 2009), <http://www.youtube.com/watch?v=J-DqfNePGVw> (ultima consultazione il 19/02/2015).

⁴³ «Four poems into the volume, Zanzotto provides a simple hand-drawn map of the area. The map gives only a hint in its two-dimensionality of the actual topography of the Montello, but is useful to the reader in beginning to grasp a sense of the area spatial layout. There is no scale given, but a general sense of its size is provided by the three points of elevation (in meters), and the drawing of the bordering river. However, a close examination of the edge of the map shows that, despite the encircling path, the labyrinth of the other paths and the forest itself (not shown), may continue well off the page» (Patrick Barron, *Tra colline e canali: seguendo gli indizi di Andrea Zanzotto*, in Gilberto Pizzamiglio (a cura di), *Andrea Zanzotto tra Soligo e Laguna di Venezia*, Firenze, Olschki, 2008 [pp. 193-212], pp. 198-199).

⁴⁴ Note, GB, pp. 643-644.

⁴⁵ Per la pregnanza di questa notazione solo apparentemente extraletteraria, rimando all'acutezza della *Prefazione* continiana alla prima edizione del *Galateo in Bosco*: «Monsignor Giovanni Della Casa pare scrivesse il suo celeberrimo *Galateo* nell'abbazia dei Collalto a Nervesa, sulle pendici del Montello che muoiono nel Piave. Traversate il Piave, risalitelo di qualche miglio, e vedrete affluirvi il Soligo, il fiumicello di Zanzotto, l'asse fluviale della sua arcadia natia. Si sa che Zanzotto, unico intellettuale della cosiddetta avanguardia, non si allontana dalla sua piccola patria o matria che sia. [...] Nessun ricordo locale potrebb'essere altrettanto umanistico quanto

me opera autoctona e funzione cultural-politica dell'occidente, nasce, si sviluppa e si occulta tra le sue fronde, allargando la trama della proprie belle maniere sopra le mai rimarginabili cicatrici che le stragi della storia umana sedimentano, al pari di ogni altra memoria, nella scabra crosta terrestre della realtà⁴⁶.

2. Il «Galateo» nel Bosco. Presenza testuale di una matrice negativa

La grandissima fortuna editoriale che ha arriso al *Galateo* di Giovanni Della Casa ha fatto sì che, a fronte di una rapida ed estesa diffusione dell'opera, facesse seguito una sua altrettanto capillare penetrazione nel patrimonio culturale e sociale europeo⁴⁷, arrivata al punto di concedere – nel lessico italiano – il proprio titolo quale denominazione antonomastica per indicare non solo il genere trattatistico di argomento affine, ma anche, nel suo complesso, l'intera materia da esso trattata, ovverosia i costumi da tenersi in società, le etichette e le norme da osservarsi, la declinazione, insomma, delle belle maniere⁴⁸. Non stu-

quello legato a un proverbiale codice del costume rinascimentale. Ma, se si volesse ritrovare la basa fisica di quel ricordo, si cercherebbe oggi invano la badia del *Galateo*, travolta dalla battaglia della prima guerra mondiale che attualmente dà il suo *cognomen* a Nervesa (della Battaglia) e che finì di intridere di sangue e carne umana il sistema collinare del Montello. In capo alla linea topografico-temporale dei propri luoghi il poeta incontra l'asciutta eleganza delle villeggiature cinquecentesche, ma urta nel bosco dove fa nodo la linea degli ossari, il cui terriccio è saturo dei resti di tanti caduti restituiti nel disfacimento a una vita elementare. Per questa tragica contingenza che la storia apre nella natura, barbe e rizine arboree, filamenti di ife fungine [...] suggono vita da un humus eccezionale che fu uomo» (G. Contini, *Prefazione* cit., p. 6).

⁴⁶ «Il “voler dire”, nell'accedere al dire, incontra le formule codificate e stratificate della comunicazione letteraria, le modalità espressive gravate dal vincolo di una tradizione strutturata secondo i dettami della “messa in (bella) forma” dell'esperienza: galatei che trasformano nelle “(buone) maniere” del dettato poetico la brutalità e la violenza della storia, eventualmente sotto la minaccia dell'impoeticità. La soluzione di “uscire” dall'ambito della letteratura per accedere a un improbabile “salto” a una verità del vissuto sarebbe illusoria: in ogni caso si verrebbe a ignorare il luogo entro il quale il discorso si istituisce, luogo che si situa a tutti gli effetti ancora all'interno di uno stesso sistema, cui è funzionale anche la distinzione vita/litteratura. La storia è anche, o soprattutto, interpretazione mediata dall'universo delle narrazioni e delle strategie tradite di messa in intrigo, passato nel presente e presente irrecuperabile di un “passato in quanto tale”, della sofferenza che non ha avuto voce e di una voce della sofferenza censurata e rimossa nelle forme della tradizione (anche poetica)» (G. M. Villalta, *La costanza del vocativo* cit., pp. 110-111).

⁴⁷ «Se grande fu la fama del *Galateo* in Europa (tra il 1562 e il 1607 fu tradotto in francese, in inglese, in latino, in spagnolo, in tedesco), la diffusione che le sue raccomandazioni ebbero fu superiore alla conoscenza diretta del testo, gradualmente sottoposto, a partire dal XVII secolo, alla concorrenza di trattati più aggiornati e tuttavia fortemente debitori nei suoi confronti» (Arnaldo Di Benedetto, *Presentazione*, in G. Della Casa, *Galateo* cit., pp. XII-XIII).

⁴⁸ «Di tutta l'opera sua letteraria è rimasto popolare soltanto il *Galateo*; il cui titolo è diventato un sostantivo della lingua italiana, indicando per antonomasia quel codice di norme, variabili di tempo in tempo e di paese in paese, che regge le relazioni fra gli uomini civili, e serve a nascondere le cose umane poco gradevoli o confessabili agli altri» (G. Prezzolini, *Prefazione* [1937], ivi, pp. XLIII-XLIV).

pisce, dunque, che nel panorama del Novecento letterario italiano, a un'altezza temporale – siamo nel 1978 – ascrivibile almeno in parte al contrassegno di una postmodernità felicemente citazionista, Andrea Zanzotto, con *Il Galateo in Bosco*, si faccia carico (anche in sede paratestuale⁴⁹) di tramandare e tradire la memoria del trattato dellacasiano⁵⁰. Più stupefacente – e di non facile, ma interessante indagine – è la varietà di strategie con cui la raccolta gestisce, stigmatizza e spesso dissimula il contatto con quel *Galateo* che il titolo esibisce in modo fin troppo dichiarativo.

Delineiamo allora alcuni spunti e appunti di analisi volti a rintracciare, a livello principalmente tematico, una più o meno vitale presenza del *Galateo* cinquecentesco nella fertilissima – ma fagocitante e ipertrofica – «Gran Selva»⁵¹ del libro di Zanzotto, tentando, ogni volta che sarà possibile, di illuminare il percorso con ipotesi e proposte ermeneutiche.

È necessario, dopo le indicazioni preliminari fin qui fornite, indagare quale sia, a livello prettamente testuale, l'effettiva presenza del *Galateo* all'interno della raccolta di Zanzotto, che si presenta nel suo complesso, come già sottolineavo, gravida di rapporti transtestuali con un gran numero di altre opere a vario titolo letterarie. Della presenza del termine «Galateo» a livello paratestuale si è già detto qualcosa, così come della radicale importanza che esso assume, nelle sue varie accezioni e livelli di significato, nella poetica complessiva del libro. Un'evidenza tanto capitale e sovraesposta lascerebbe pensare ad un'incidenza numerica piuttosto alta del sostantivo anche a livello microtestuale (se non, come è d'altronde non insolito per Zanzotto, all'effettiva inclusione di scampoli e lacerti dell'opera dellacasiana nel tessuto del proprio discorso poetico). È bene chiarire subito, invece, non solo che brani del *Galateo* dellacasiano non sono mai direttamente riportati all'interno del *Galateo in Bosco* (a differenza di quanto accade con altre – e decisamente minori – opere letterarie di ascendenza montelliana⁵², tra cui

⁴⁹ Utilizzo ancora la terminologia genettiana, per cui si dice paratestualità la «relazione [...] che nell'insieme formato dall'opera letteraria il testo propriamente detto mantiene con quanto non può essere definito che il suo paratesto: titolo, sottotitolo, intertitoli, prefazioni, postfazioni, avvertenze, premesse ecc.; note a margine, a piè di pagina, note finali; epigrafi; illustrazioni; *prière d'insérer*, fascetta, sovraccoperta, e molti altri tipi di segnali accessori, autografi o allografi, che procurano al testo una cornice (variabile) e talvolta un commento» (G. Genette, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado* cit., p. 5).

⁵⁰ Sulla fortuna letteraria di Della Casa, si ricordi che «almeno sul versante lirico ma non soltanto (si pensi al *Galateo*), ha sparso i suoi segni per almeno quattro secoli, dal Tasso al Foscolo fino ad arrivare, ospite inatteso ma non intruso, nei sonetti inarcati, allitteranti, zeppi di *enjambements* del *Galateo in Bosco* di Andrea Zanzotto, pubblicati esattamente 420 anni dopo la *princeps* postuma delle sue opere» (Roberto Fedi, *Introduzione*, in G. Della Casa, *Rime*, Milano, Rizzoli, 1993, p. 6).

⁵¹ *Note*, GB, p. 643.

⁵² Si tratta, oltre all'*Oda* dello Zotti, di *Lauri e Rose del Piave* (1926) di Carlo Moretti. Entrambe le opere appartengono ad autori che operarono nelle (e scrissero delle) zone montelliane del Veneto cui fa riferimento Zanzotto nel *Galateo in Bosco*. Si conferma, alla luce di quanto già visto, che la loro presenza è direttamente connessa con la volontà dell'autore di connotare

l'*Oda rusticale* di Zotti, delle quali appaiono stralci in riproduzione anastatica) ma anche che le occorrenze dello stesso termine «Galateo» (in forma singolare o plurale) appaiono in numero sostanzialmente esiguo, per un computo totale che ammonta soltanto a sei⁵³.

Ciò deve far pensare, a mio avviso, a una proficua strategia di occultamento del *Galateo*, il cui emblema compare gigantescamente nel titolo per poi dividersi in rivoli e scomparire carsicamente all'interno del dettato poetico, in un'immersione negli Ossari e nel rigoglioso pacciame del Bosco, che gli permette di pervadere della sua essenza l'intera opera, influenzando dall'ombra e dai silenzi piuttosto che nelle evidenze verbali.

Vediamo dunque come si distribuiscono le occorrenze sopracitate e verifichiamo se una loro rapida disamina possa fornire ulteriori stimoli alla riflessione⁵⁴. Tre occorrenze, divise tra due componimenti, compaiono nella prima sezione della raccolta, *Cliché*, mentre altre tre sono rintracciabili in altrettanti sonetti della terza sezione, *Ipersonetto*, per un totale di cinque testi coinvolti.

*Diffrazioni, eritemi*⁵⁵, complesso testo in cui una «partita non-giocata con Carte Trevisane»⁵⁶ si estende fino ad abbracciare una convulsa sequenza di destini individuali – cronachistici o letterari – conclusivamente smarriti nel Montello della Prima Guerra Mondiale, presenta un «Galateo / spiacciato»⁵⁷ proprio nel momento in cui l'enigmatica partita viene «sospesa»⁵⁸. Il «Galateo» appare quindi, qui, un elemento infimo e passibile di distruzione cruenta, assimilabile analogicamente, in virtù dell'aggettivo che lo connota, agli insetti e ai parassiti che popolano la raccolta, ma capace ugualmente di interferire con la lettura della realtà e con la memoria storica equiparandosi a quella

tenia
che / perde / dietro a sé / l'organizzazione /

in modo spiccato il ricordo della selva del Montello di un'auraticità letteraria, rappresentabile attraverso l'evocazione delle parole di altri poeti che da quegli stessi luoghi – ma in altri tempi – trassero ispirazione. Vedi, per le informazioni che lo stesso Zanzotto fornisce al riguardo, *Note*, GB, p. 644 e *Intervento*, PC, pp. 1286-1287.

⁵³ Otto se si considerano anche le occorrenze incluse nei paratesti (il sintagma *Il Galateo in Bosco* è infatti contemporaneamente titolo dell'intera opera e della sua seconda sezione). Segnalo inoltre che altri termini, quali «codice», «formula», «norma», «etichetta» e «trattato», sono direttamente da riferirsi all'atmosfera semantica del Galateo, sebbene qui non si abbia lo spazio per estendere anche ad essi computo e analisi. La loro incidenza, ad ogni modo, non mi sembra tale da stravolgere significativamente la situazione che vado delineando.

⁵⁴ Segnalo che, nelle citazioni delle poesie in corpo ridotto, non è sempre rispettato l'originale assetto grafico dei versi, spesso faticosamente riproducibile.

⁵⁵ *Diffrazioni, eritemi*, GB, pp. 556-559.

⁵⁶ Ivi, p. 556.

⁵⁷ Ivi, p. 558.

⁵⁸ *Ibidem*.

sviante / delle proglottidi⁵⁹
 o a quel
 dentro-tenia dei tempi
 e delle materie grigio boschive⁶⁰

che nella stessa poesia sembrano farsi simbolo inquietante dell'incapacità del pensiero umano di tenere una traccia stabile e nitida del corso degli eventi.

In *Stati maggiori contrapposti, loro piani*⁶¹, testo in cui il tema del Bosco e quello della pioggia (ma acida, gastrica, digestiva) si intrecciano inesorabilmente, troviamo due occorrenze. La prima

pentimenti e protervie istruiscono controversie certo giuridiche
 e i Galatei di formula in trattato
 hanno codificato – è un peso smisurato –
 la mafiosa connivenza di boschi e piogge⁶²:

sembra tematizzare i «Galatei» come naturali sedi della giustizia interdotta, e della cavillosità legislativo-giuridica che chiosa e vidima lo stato di fatto della realtà senza modificarne la negatività di fondo; la seconda

Galatei-Poesie quali pure scomparizioni
 che mi lasciano
 solo come una meta Ì mai raggiunta, mai girata
 dalla biga infuocata⁶³

li compara invece con l'attività poetica, incapace – come tutti i codici, quando si è nei meandri del Bosco – di condurre a un punto d'approdo e di sciogliere il mistero fenomenico del mondo, risolvendosi nell'immagine di una «biga infuocata» (un carro apollineo⁶⁴) che non arriva a destinazione e si trova insidiato dalle piogge di acido cloridrico dominanti per tutto il componimento.

Particolarmente interessanti sono, poi, le occorrenze che si trovano all'interno della sezione *Ipersonetto*⁶⁵, la quale, su esplicita indicazione dello stes-

⁵⁹ Ivi, p. 556.

⁶⁰ Ivi, p. 559.

⁶¹ *Stati maggiori contrapposti, loro piani*, GB, pp. 567-568.

⁶² Ivi, pp. 567-568.

⁶³ Ivi, p. 568.

⁶⁴ Cfr. S. Dal Bianco, PPS, p. 1585: «alla poesia come *biga infuocata* (il carro di Apollo) si sostituisce la poesia nella sua inerte materialità, un manufatto artigianale che però sarà in grado di riscattarsi in qualità di dado mallarméano».

⁶⁵ È superfluo evidenziare come l'intera sezione, che con i suoi sedici sonetti può essere considerata a pieno titolo una corona, tragga le proprie fondamenta stilistiche da una ripresa e imitazione – seppur straniata e grottesca – del canone letterario cinquecentesco e seicentesco, con ampie concessioni al lessico del petrarchismo e uno strettissimo rispetto delle norme codi-

so Zanzotto, è connessa nello specifico al tema del Galateo come codice impossibile⁶⁶.

Nel testo *Premessa. (Sonetto dello schivarsi⁶⁷ e dell'inclinarsi)*⁶⁸, i «Galatei»⁶⁹ appaiono nella veste di «sparsi enunciati, dulcedini»⁷⁰, «egregio codice»⁷¹ contrapposto alle «fronde e ombre»⁷² del Bosco, capaci di agire sulla materia vegetale fino a «svischiare» «ovunque forze e glorie»⁷³. Con loro si confronta il linguaggio della poesia, consapevole di essere, al di là delle norme prescrittive dei canoni letterari, un «segno»⁷⁴ che non potrà illuminare, attraverso se stesso, nient'altro che la propria natura di significante e le proprie «labili arti»⁷⁵.

*I. (Sonetto di grifi ife e fili)*⁷⁶ è invece un componimento in cui l'io lirico si confronta con la dimensione lugubre e ctonia degli Ossari, cercando di dissotterrare una congerie sepolta di «ife»⁷⁷ e «fili di nervi»⁷⁸ che sono, al contempo, germinazione fungina e putrefazione di carne e memoria umana, il tutto nella speranza di poter ricavare «stili»⁷⁹ adeguati «per congegnare il galateo mirifico»⁸⁰ col quale interrogare un passato di «minuzie riarse da morte»⁸¹ per ricavarne un'imprescissata serie di «nomi e forme»⁸². Il «Galateo» sembra qui comparire nella veste di un possibile strumento di conoscenza, e forse di ammaestramento, se non fosse che le uniche «norme»⁸³ che con esso si riescono a rintracciare hanno «rovescia-

ficato del sonetto, cui si aggiunge la predilezione per le soluzioni vistosamente manieristiche e barocche, specialmente a livello della scelta delle tipologie di rime e degli schemi rimici adottati nelle sirme. Queste soluzioni di stile, che qui non ho modo di analizzare, appaiono comunque debitorie all'originale formula del petrarchismo dell'acasiano, ricco di inarcature e dissonanze, di rime derivative e inclusive.

⁶⁶ «Specialmente i sonetti si rapportano a queste improbabili formulazioni di codici e sottocodici entro ciò che non è in alcun modo codificabile» (*Note*, GB, p. 643).

⁶⁷ Si noti l'uso del verbo «schivare», che, nella doppia forma «schivare/schifare», è estremamente ricorrente nella consuetudine scrittoria del *Galateo* di Della Casa, ogni qual volta l'autore debba riferirsi ai modi che è bene evitare per aderire rispettosamente al codice comportamentale proposto.

⁶⁸ *Premessa. (Sonetto dello schivarsi e dell'inclinarsi)*, GB, p. 593.

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *Ibidem.*

⁷³ *Ibidem.*

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ *I. (Sonetto di grifi, ife e fili)*, GB, p. 594.

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² *Ibidem.*

⁸³ *Ibidem.*

ti gli stomaci, le immonde / fauci divaricate, la coorte / dei denti diroccata»⁸⁴ e rimandano semmai all'immagine dei teschi dei caduti del Montello, suggerendo un'ulteriore e disturbante omogeneità tra le strategie ipocrite del vivere 'civile' e gli esiti cruenti dei massacri bellici.

È presentata infine, nel testo *XIII (Sonetto di Ugo, Martino e Pollicino)*⁸⁵, la ricerca mortuaria di un «sasso»⁸⁶, esplicitamente riferita alla poetica foscoliana dei *Sepolcri*, che possa costituire un concreto riparo all'inarrestabile perdita del passato, destinata ovviamente a perdersi per «Holzwege»⁸⁷ «che non portano in nessun luogo, heideggeriani»⁸⁸ e terminante con una finale interrogazione:

quali mai galatei cimiteriali
 rasoterra e rasoombra noteranno
 almen la traccia in che l'affanno e il danno
 dei dì, persi lapilli, è vivo; quali?⁸⁹

che parifica anche lapidi e cippi commemorativi a «galatei», tentativi di codificazione e classificazione ormai autoptici e fatalmente destinati all'illeggibilità.

Nel complesso, le occorrenze prese in esame confermano e sottolineano il campo semantico del termine per come lo si era circoscritto fin dall'inizio (tassonomia inefficiente della realtà, ordine prescrittivo-normativo, occultamento perbenista e colpevole della violenza umana) con l'ulteriore focalizzazione sul motivo della difficoltà di accesso a una memoria storica⁹⁰ articolata e coerente, che non si risol-

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *XIII. (Sonetto di Ugo, Martino e Pollicino)*, GB, p. 606.

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ *Note*, GB, p. 646.

⁸⁹ *XIII. (Sonetto di Ugo, Martino e Pollicino)*, GB, p. 606.

⁹⁰ Molti studiosi, effettivamente, notano come *Il Galateo in Bosco* sia una delle opere zanzottiane in cui la riflessione sulla Storia si impone con maggior centralità e prepotenza: «si può individuare nella raccolta *Il Galateo in Bosco* (1978) l'istante prolungato ed estenuato in cui ha luogo una sorta di contatto epico tra il canone della poesia e la multiformità della storia: un istante che coincide con una vera e propria deflagrazione del senso stesso del termine storia, che qui si presenta dilaniato come da una granata, fino al punto da essere reso irricognoscibile a sé stesso [*sic!*] e agli altri. Si può dire che la raccolta non sia qualcosa di unico e compatto come un poema epico nel senso tradizionale del termine, o come un romanzo storico (la presenza citazionale di Tasso e Manzoni è però un segnale di qualcosa), ma che anzi voglia presentarsi come un vero e proprio residuo bellico, in cui i pezzi di cannone e proiettili sono disseminati su una brughiera fatta da una vegetazione apparentemente minima e indistinta, senza traccia di vera umanità. Eppure una umanità è qui circolante, ma a livello del terreno, dello strato erboso, su cui gli alberi spuntano, quasi alla stessa maniera con cui altrove vedevamo spuntare, od emergere (è il termine che Zanzotto adopera per il "venire fuori" della parola nonostante tutto), aghi di pino dalla neve, nelle raccolte precedenti. Quegli alberi si distinguono, con la loro verticalità improvvisa e ripetitiva, dal paesaggio orizzontale che qui contiene muschi e serpi: ma sono come degli acuti improvvisi sopra una tonalità uniforme, abbassata: quella di una storia annichilita al punto da essere ricondotta a terra, al livello di base, di una vegetalizzazione che fa quasi intuire delle radici

va soltanto in una metaforica riesumazione delle tragedie collettive ma sia in grado di stabilire un contatto proficuo con quanto, nel bene e soprattutto nel male, è stato e potrebbe ripetersi. «Galateo» finisce allora per essere termine sintetico ed emblematico che esemplifica la vuotezza di tante operazioni retoriche culturali e politiche, nonché il suggello di una sfiducia profonda nelle possibilità comunicative del linguaggio istituzionalizzato attraverso il quale cultura e politica *tout court* realizzano discorsi tesi all'occultamento della propria reciproca connivenza.

Accenno brevemente, infine, che analoghe considerazioni potrebbero essere fatte intorno all'unico riferimento esplicito⁹¹ a Giovanni Della Casa, cui si collega uno «scoop»⁹² che occorre nella poesia (*Lattiginoso*)⁹³ posta a conclusione della raccolta (e dunque in sede 'sospetta', se non decisamente strategica). La figura di Giovanni Della Casa, infatti, pur nella rarefazione delle sue apparizioni testuali nel *Galateo in Bosco*, sembra avere i giusti connotati per agire come un'occulta *dramatis persona*, la cui biografia stessa pare implicare in pieno alcuni dei temi attivi nella raccolta⁹⁴. Si ricordi, ad esempio, che il Della Casa fu incaricato, in prima persona e in veste di personaggio pubblico politicamente rilevante, di rappresentare l'Inquisizione in Veneto attraverso processi religiosi e messe all'indice, divenendo egli stesso, quindi, non solo l'estensore del trattato della buona società, ma anche – di sua mano – latore delle logiche oppressive e antilibertarie della Controriforma⁹⁵. A questa caratteristica della biografia della-casiana possono riferirsi, per limitarsi a un solo e parziale esempio, le allusioni

esposte all'aria, non solo sotterranee, in un'estrema invadenza» (Claudio Pezzin, *Zanzotto e la storia*, in *Andrea Zanzotto. Saggi critici*, Verona, Cierre Edizioni, 1999, [pp. 27-37] pp. 32-33).

⁹¹ In certi testi, uno su tutti *Inverno in bosco – osterie – cippi – ossari / c a s e* (GB, pp. 637-639), il sostantivo «casa» sembra connotarsi di un'ambiguità semantica che lo rende riferibile sia all'abitazione che al cognome dell'autore del *Galateo*, estendibile forse anche al plurale «case», oltretutto enigmaticamente rilevato in scrittura espansa nel titolo stesso della poesia.

⁹² (*Lattiginoso*), GB, p. 640.

⁹³ Ivi, pp. 640-641.

⁹⁴ Sul fronte delle affinità di tipo storico letterario tra Della Casa e Zanzotto, poi, si veda l'interessante riflessione di Bandini: «Qualcosa di simile a quanto Fortini intravede in Zanzotto [parlando di provincialità ermetica che diventa capace di esprimersi in termini globali] è avvenuto nel tardo Cinquecento all'interno del petrarchismo veneto. Anche quei poeti erano "periferici" e "ritardatari" (dal Magno al Venier al Della Casa) ma si servivano del modello in maniera assolutamente autonoma, introducendovi una nuova tematica (l'inutilità delle ambizioni umane, l'insonnia come malattia centrale, l'aspettazione della morte) travolgendo non solo il senso di quel modello ma prevaricandone alla fine i confini stilistici» (Fernando Bandini, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, PPS, [pp. LIII-XCIV], p. LIV).

⁹⁵ Si comprende bene come l'attività inquisitoria dell'autore del *Galateo* possa diventare, nelle mani di Zanzotto, un ulteriore e prezioso elemento nella costruzione della semantica complessiva della raccolta, la quale, come si è detto fin dall'inizio, trae il suo perno principale nella contrapposizione diretta tra l'apparente innocenza dei codici comportamentali e l'evidente violenza e repressione agenti nella storia umana. Vedi, per un profilo storico-biografico specifico, Andrea Del Col, *Il Nunzio Giovanni Della Casa e l'Inquisizione di Venezia*, in Stefano Carrai (a cura di), *Giovanni Della Casa ecclesiastico e scrittore*, Roma, Edizione di Storia e Letteratura, 2007, pp. 1-30.

alla «mordacchia» usata dagli inquisitori, «bavaglio/morso per chi doveva subire torture o essere bruciato sul rogo» e che serviva «soprattutto a immobilizzare la lingua»⁹⁶, che compaiono in *Tentando e poi tagliuzzando a fette*⁹⁷ e in (*Sotto l'alta guida*) (*traiettorie, mosche*)⁹⁸.

Per trarre, adesso, qualche ultima considerazione più generale, dovremmo provare a stabilire un parallelo complessivo tra i due Galatei che abbiamo preso in esame, tentando di capire se le due opere presentino, globalmente intese, dei tratti tematici assimilabili che potrebbero ulteriormente chiarire i momenti e le dinamiche del loro rapporto testuale. Guardando al *Galateo* dell'acasiano, con la sua serrata sequenza di normative e prescrizioni di comportamento, notiamo, innanzitutto, che esse appaiono effettivamente legate alla correzione dei rapporti sociali intesi soprattutto nelle loro caratteristiche esteriori e legate a un ammaestramento che deve rendere il lettore abile di avvantaggiarsi socialmente o di compiacere i propri interlocutori, senza che traspaia nessuna particolare attenzione alla dimensione etico-morale dei rapporti sociali⁹⁹. Appare dunque pregnante e 'filologicamente' giustificabile il ricorso all'aura semantica dei Galatei latamente intesi per significare, in Zanzotto, l'ipocrita ambiguità dei codici (culturali, civili, politici) che regolano la storia senza effettivamente preoccuparsi di considerare le necessità della giustizia sociale.

Un altro notevole punto di contatto, poi, è rilevabile se prestiamo attenzione a quali siano le tipologie di osservazioni cui viene dedicato particolare spazio nel *Trattato de' costumi*:

La figura generale del trattato si presenta distinta in cinque zone: al comportamento¹⁰⁰ sono riservate le fasce iniziale e finale per un totale di 15 capitoli; la fascia centrale verte sulla lingua per un totale di 10 capitoli, il nucleo è costituito dai quattro capitoli sulle cerimonie. Ma se incorporiamo le cerimonie dentro la più ampia categoria del linguaggio prevalentemente verbale, l'opera appare divisa a metà: 15 capitoli si occupano del comportamento, 15 si occupano delle

⁹⁶ Note, GB, p. 646.

⁹⁷ *Tentando e poi tagliuzzando a fette*, GB, p. 569.

⁹⁸ (*Sotto l'alta guida*) (*Traiettorie, mosche*), GB, pp. 625.

⁹⁹ La questione è immediatamente introdotta da Giovanni Della Casa nelle prime pagine del trattato, dove mostra, addirittura, come le virtù esteriori delle belle maniere possano essere più remunerative rispetto alle canoniche virtù morali: «nondimeno forse che la dolcezza de' costumi e la convenevolezza de' modi e delle maniere e delle parole giovano non meno a' possessori di esse, che la grandezza dell'animo e la sicurezza altresì a' loro possessori non fanno [...] e potre' ti, se egli stesse bene di farlo, nominare di molti, i quali, essendo per altro di poca stima, sono stati, e tuttavia sono, apprezzati assai, per cagion della loro piacevole e graziosa maniera solamente; dalla quale aiutati e sollevati, sono pervenuti ad altissimi gradi, lasciandosi lunghissimo spazio addietro coloro, che erano dotati di quelle più nobili e più chiare virtù, che io ho dette» (G. Della Casa, *Galateo* cit., pp. 5-6).

¹⁰⁰ Comportamento, come si vedrà poco più avanti, legato soprattutto alla gestione della propria fisicità e delle proprie manifestazioni fisiologiche.

parole. La divisione è sorprendente, ma non deve essere intesa in senso assoluto, in primo luogo perché la divisione in capitoli, eseguita dagli editori, non fa uso di unità omogenee, secondariamente perché il parlare è atto relazionale complesso e il comportamento si manifesta anche con le parole¹⁰¹.

L'equilibrio tra le due diverse serie di indicazioni prescrittive si rispecchia agevolmente nell'economia tematica e stilistica che sorregge la struttura del *Galateo in Bosco*, dove tanto il tema del corpo, anatomicamente e chimicamente inteso, quanto la riflessione sulla comunicazione (veicolata anche, intrinsecamente, dalle particolari scelte di linguaggio, centrate sulla complicazione del nesso tra significante e significato e sulla frantumazione sintattica¹⁰², che il poeta predilige), costituiscono elementi estremamente significativi.

Osserviamo, allora, le norme che il *Galateo* raccomanda per un controllo adeguato della fisicità nelle situazioni sociali:

Il metodo del Casa prevede due blocchi precettistici in apertura e in chiusura dell'opera nei quali vengono deprecati i rapporti dominati dalla fisicità. La fisicità invadente è quella che conduce la vicinanza alla regressione, fa del gruppo umano un branco nel quale gli individui non rispettano le aree vitali delle persone con cui vengono in contatto. La fisicità invadente è anche quella che irrigidisce i rapporti, mortifica la scioltezza della relazione, riporta la persona allo stadio della pura materialità, semplifica unilateralmente la complessità psicofisica. L'autore descrive queste soste del comportamento in una fase anteriore, negatrice dell'orditura sottilissima di azione e reazioni che sostanzia la dinamica intersoggettiva, compiendo un periplo attorno al mondo sensoriale: l'odorato, l'udito, il tatto, il fiutare, l'annusare, lo sconfinamento oltre la sfera della riservatezza, l'irruzione insolente entro lo spazio dell'altro, il cantare stonato, lo sbadigliare ostentato, la mescolanza delle bocche e dei nasi, la masticazione rumorosa. Ma poi anche il dormire quando è in corso la conversazione, il voltare le spalle, lo stare sgangheratamente¹⁰³.

Si nota immediatamente che questi «blocchi precettistici» contro ogni forma di «fisicità invadente» trovano un diretto riscontro (di segno negativo) nel florilegio di riferimenti, nel *Galateo in Bosco*, agli aspetti più bassi e corporali dell'esistenza, all'esibizione di funzioni organiche spiacevoli o sessuali, dominati, tutti, da una costante esplorazione metaforica dei motivi dell'inghiottimento, masticazione, deglutizione, digestione e deiezione, così come della malat-

¹⁰¹ Claudio Scarpati, *Il sistema del «Galateo»*, in Stefano Carrai (a cura di), *Giovanni Della Casa ecclesiastico e scrittore* cit., [pp. 539-550], pp. 539-540.

¹⁰² Vedi, per uno studio sul funzionamento del linguaggio poetico zanzottiano in cui grande importanza riveste l'analisi della complicazione e negazione del senso, il capitolo *Discorso interdetto: Zanzotto*, in Luigi Tassoni, *Senso e discorso nel testo poetico. Tra semiotica ed ermeneutica: un percorso critico da Petrarca a Zanzotto*, Roma, Carocci, 1999, pp. 187-205.

¹⁰³ C. Scarpati, *Il sistema del «Galateo»* cit., p. 541.

tia e della putrescenza, in un'ottica filosofica che qualifica «il mondo come residuo escrementizio»¹⁰⁴. Nel Bosco zanzottiano, insomma, la difficoltosa esplorazione della realtà non può prescindere dall'immersione nella sfera più umile e privata della dimensione corporea, in quelle «cose laide, o fetide, o schife, o stomachevoli»¹⁰⁵ che per Della Casa dovrebbero essere, al contrario, completamente rimosse dall'evidenza sociale¹⁰⁶.

Sul versante prettamente linguistico, invece, è evidente che le direttive del-lacasiane vertono sul suggerimento di una conversazione il cui argomento non sarà mai sconcio o offensivo, blasfemo o troppo complesso, né legato ad avvenimenti tragici¹⁰⁷ o riferito ai propri sogni¹⁰⁸, nell'alveo di una comunicazione piana e leggera, facilmente comprensibile, in cui – quando presente – l'eventuale narrazione di avvenimenti deve essere ordinata e assolutamente chiara¹⁰⁹; il lessico da utilizzare dovrà essere limitato a parole gradevoli e di uso comune, evitando quelle dal significato non univoco, enigmatico o osceno¹¹⁰; i propri discorsi andranno costruiti con ordine e premeditazione, in modo da evitare che appaiano ammassi linguistici poco coerenti e caotici¹¹¹. Inutile rimarcare come il linguaggio della sperimentazione poetica di Zanzotto, nonché la qualità della comunicazione che esso cerca di instaurare con il lettore, siano totalmente antitetici rispetto alla normatività della retorica rinascimen-

¹⁰⁴ S. Dal Bianco, PPS, p.1575.

¹⁰⁵ G. Della Casa, *Galateo* cit., p. 13.

¹⁰⁶ Riporto selezionando quasi casualmente, tale è la possibilità di scelta, dalle prime tre sezioni dell'opera una *summa* minima dei termini o sintagmi 'fisiologici' che Zanzotto adopera, referenzialmente o metaforicamente, nella raccolta (ometto, in questo caso, di segnalare la sigla GB, valida per tutti i riferimenti): «Linguine che lambono. Inguini» (*Dolcezza. Carezza. Piccoli schiaffi in quiete*, p. 551), «amplessi» (*Gnessulogo*, p. 554), «caccola» (ivi, p. 555), «tenia», «ossiuro», «anchilostoma» (*Diffrazioni, eritemi*, p. 556), «fazzoletta di caccote di mulo» (ivi, p. 557), «feti», «sbavaggi», «infezioni», «feste intestinali» (*Certe forre circolari colme di piante – e poi buchi senza fondo*, p. 563), «fermenti», «enzimi», «succhi» (*Rivolgersi agli ossari. Non occorre biglietto*, p. 565), «cancerizzazione» (*Tentando e poi tagliuzzando a fette*, p. 569), «occhiaie» (*Pericoli d'incendi*, 574), «consistenze laringee» (ivi, p. 575), «pus» (*Indizi di guerre civili*, p. 580), «marcia, umida, dolce bocca», «catarri», «voltastomaco» (*Maestà (Supremo)*, p. 582), «carogna», «fegato», «ruttano», «virus», «bile», «acquolina in bocca» (*Sono gli stessi*, p. 584), «ventre», «glandole» (*Perché (Cresca)*, p. 588), «castrazione» (*Biscia carbone o cavaróncol*, p. 589), «putredini» (*Premessa. Sonetto dello schivarsi e dell'inclinarsi*, p. 593), «schifi», «stomaci» (*I. Sonetto degli interminabili lavori dentari*, p. 595), «denti perdenti», «masticazioni, bulimie dolenti» (*II. Sonetto degli interminabili lavori dentari*, p. 596), «trogolo», «mandibole», «salvati stimoli» (*IV. Sonetto del decremento e dell'alimento*, p. 597), «dell'accesa / fichina l'umido lieve turgore» (*VI. Sonetto notturno con fari e guardone*, p. 599), «dulcedo di clitoride» (*IX. Sonetto di Linneo e Dioscoride*, p. 602), «orgasmi» (*X. Sonetto di furtività e traversie*, p. 603), «ulcerale stigma» (*XII. Sonetto di sembianti e diva*, p. 605).

¹⁰⁷ G. Della Casa, *Galateo* cit., pp. 49-51.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 53-55.

¹⁰⁹ Ivi, pp. 99-101.

¹¹⁰ Ivi, pp. 103-110.

¹¹¹ Ivi, pp. 113-116.

tale¹¹² proposta da Della Casa. Si legga, sull'argomento, il convincente contributo della Nuvoli:

E Il Galateo in Bosco rappresenta proprio questo insieme in apparenza dissociato di elementi, che corrisponde perfettamente al lacerato tessuto ideologico, linguistico e sociale in cui viviamo. Per paradosso, così, il suo è davvero un *Galateo* nel senso di una riproduzione dei modi del linguaggio e del comportamento dell'uomo d'oggi; allo stesso modo che il *Galateo* del Della Casa – *Trattato nel quale, sotto la persona s'un vecchio idiota ammaestrante un suo giovinetto, si ragiona de' modi che si debbono tenere o schifare nella comune conversazione* – si presentava come riproduzione (e produzione insieme) dei modi del linguaggio e del comportamento della società «cavalleresca» del Cinquecento. E Zanzotto, lucido e beffardo, si diverte a rovesciare tutto: e il vecchio idiota ritorna sotto le forme de *la vecia, la vecia di spade, le Anguane, Barba Zhucón*, ma stavolta per *buttare in aria le carte*, metafora esplicita di questo «rovesciare tutto»; poi, ancora, si mette di puntiglio ad infrangere tutte le regole, e a parlare a suo modo combinando in alchimia tutto quello che gli viene sottomano: termini irriverenti e poco casti, e *non-sense*, e stralci di parole e versi gutturali, a cui aggiunge elementi grafici di sua ideazione, formule chimiche, stralci di fumetti, ideogrammi, segni di carte da gioco. Scriveva Della Casa (*Galateo*, xxii): «Le parole, sí nel favellare disteso come negli altri ragionamenti, vogliono essere chiare sí che ciascuno della brigata le possa agevolmente intendere, ed oltre a ciò belle in quanto al suono e in quanto al significato»; Zanzotto compie l'operazione esattamente inversa: è difficile, oscuro, aspro anche nel suono e nel significato. Se erano luogo proprio di un Della Casa la Certosa e l'Abbazia di Nervesa, cioè la parte luminosa e geometricamente ordinata e «civile» del Montello, alla poesia di Zanzotto sarà pertanto congeniale la parte non luminosa, non ordinata, non «civile» del Montello. Dove hanno il loro perfetto riscontro (fonico e fisico) i suoi dilacerati brani di poesia, la sintassi angosciata e a singulti, e dove si fanno lettera-carne le fughe onnidirezionali del dettato lirico¹¹³.

Sulla scorta degli elementi presi in esame, mi sembra si possa affermare che la memoria del *Galateo* dell'acasiano, con la sua presenza, incipitaria e abissale insieme, nel *Galateo in Bosco*, sia viva e fertile, vidimata da risponderne che, per quanto sottili e mai troppo direttamente esibite, appaiono comunque non trascurabili. Certo è che l'opera di Della Casa è un cocentissimo esempio applicativo di quel complesso codice di norme, agenti nella cultura e nella storia, che Zanzotto brutalizza ed elude nella – e con la – propria scrittura al fine di illustrarne l'intrinseca violenza e ipocrisia. Mi pare, poi, che le occorren-

¹¹² Rinascimentale, ma di lunga durata, poiché quasi integralmente trasferibile nella normativa di un *bon ton* linguistico nella comunicazione ordinaria di epoche anche molto vicine al presente: l'indirizzo dell'acasiano non è forse estremamente simile, per limitarsi a un solo esempio, alle direttive linguistiche seguite dalla Rai almeno fino agli anni '80?

¹¹³ G. Nuvoli, *Andrea Zanzotto* cit., pp. 99-100.

ze del termine «Galateo», se lette non solo in chiave antonomastica, ma alla piena luce dell'opera cinquecentesca, possano funzionare – in sede ermeneutica – come un sotterraneo *leitmotiv*, capace, a ogni suo comparire, di segnalare in modo estremamente efficace che si va raggiungendo uno dei luoghi in cui, dal magmatico primo piano dei significanti, un senso sembra coagularsi e affiorare fino a farsi leggibile; andando oltre, mi sono anche chiesto in quale misura l'intero trattato dell'acasiano si sia o non si sia concretamente posto, anche a livello genetico, come una sorta di 'matrice negativa' dalla quale possa essersi sprigionata, capovolgendosi sui propri assi valoriali, la tematica di fondo della raccolta poetica¹¹⁴.

È bene puntualizzare, ad ogni modo, che questa selva letteraria ricusa, per sua stessa natura, ogni tentativo di esplorazione e di definizione troppo stringente, così come la cruciale e accusatoria interrogazione che Zanzotto pone all'oscuro Galateo della storia umana nel testo *III. (Sonetto di stragi e di belle maniere)*¹¹⁵ sembra destinata a non trovare, nel complesso della raccolta, una risposta univoca e conclusiva.

¹¹⁴ Si veda, per un'analisi degli avantesti del *Galateo in Bosco*, dove i rimandi a Zotti (intorno al '75) e Della Casa (nel '77) si confermano snodi progettuali determinanti, Francesco Venturi, *Tra i materiali genetici del «Galateo in Bosco»*, in *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, a cura di Francesco Carbognin, Bologna, Aspasia, 2008, pp. 163-181.

¹¹⁵ «Ma quali mai «distinguo», e in qual maniera / quali belle maniere, qual sofisma / le stragi vostre aggireranno, prego?» (*III. (Sonetto di stragi e di belle maniere)*, p. 596). Dal Bianco, commentando il sonetto e la terzina in questione, chiosa così: «La poesia non può arrestare il negativo e nemmeno «aggirarlo», cioè appagarsi di sé come se il male non esistesse. Essa può soltanto interrogare e provocare, dissociandosi civilmente dalla responsabilità del male («stragi vostre», appunto)» (Luzzi). Più che una «perentoria chiamata in giudizio» (Id.), il *prego?* Finale è una richiesta di aiuto disperata e ironica, poiché una vera dissociazione del poeta non è nemmeno pensabile nel contesto di GB» (S. Dal Bianco, PPS, p. 1594). Forse, proprio da questa doppiezza interpretativa sarebbe lecito partire per un'analisi, troppo a lungo rimandata, del motivo politico e *engagé* in Zanzotto, sempre presente (e a un livello «cognitivo» ed etico altissimo) e al contempo sempre sfiduciato della possibilità di manifestarsi positivamente all'interno dell'umano avvicinarsi di soluzioni culturali e ideologiche imperfette e fra sé antitetiche. Si veda, non casualmente, il titolo che Pasolini diede al proprio intervento zanzottiano del 1957, *Principio di un engagement*, dove si ravvisa, già nei movimenti di *Vocativo*, una volontà di obliquo superamento della modalità elegiaca e irrazionale in vista di un tentativo oggettivamente (e, implicitamente, pre-politico) di sé nel mondo e nella dimensione etico-sociale: «Tetragono a quelle che bellamente il Falqui intitola «istanze sociali», lo Zanzotto è stato tuttavia dalle medesime raggiunto e toccato proprio attraverso la sua specializzazione letteraria: nella fattispecie l'estetica, corredata di una particolare *Sehensucht* filologica. Sconfinando da puro esercizio della propria funzione poetica verso quei territori finitimi e quasi di riserva linguistica [...] Zanzotto si è trovato di fronte a un'estetica e a una filologia modificate, durante quegli anni, da un nuovo tipo di cultura, o se si vuole, di ideologia culturale, nata proprio da quell'impegno che egli aveva sempre ignorato – gotico sopravvissuto e gentilmente operante nel contado. [...] Ma ora l'atto poetico dello Zanzotto consiste nel rappresentare questa drammatica scoperta del proprio rapporto con *qualcosa* di oggettivo, che potrebbe essere, almeno, la sua psicologia» (Pier Paolo Pasolini, *Principio di un engagement* [1957], in *Passione e ideologia (1948-1958)* [1960], Milano, Garzanti, 1977 [pp. 460-462], p. 461).

3. *Quel che resta dell'«Oda» e del Montello: l'etica del cliché tra salvaguardia e smantellamento*

Il referente ipotestuale di cui mi occupo qui è, diversamente dalla specchiata universalità occidentale del *Galateo* del Della Casa, quanto di più provincialmente e occasionalmente limitato sia dato di trovare ai margini della fenomenologia letteraria, a segnale di come la competenza enciclopedica di un poeta, soprattutto quando si esprime per citazioni nel corpo vivo di una raccolta dalla tematica specifica e compatta, sia composta non soltanto di sommi '-ismi' (tra Dante, Petrarca, Leopardi, Pascoli...), ma anche di minuzie scritturali sottratte a una quasi biologica scomparsa dalla memoria pubblica per ragioni di manifeste affinità elettive¹¹⁶. Legato a questo senso di perdita e alle responsabilità monumentali della poesia, con valore orazianamente riflesso, è il brano delle *Note* di accompagnamento al *Galateo in Bosco* nel quale Andrea Zanzotto offre al lettore un inquadramento dell'oscuro poemetto più volte citatovi, *Il bosco del Montello in Oda Rusticale espresso* del seicentesco Nicolò Zotti:

I versi in dialetto pavano ugualmente riportati in cliché, o qua e là inseriti, sono di Nicolò Zotti (accademico dei Solleciti, Dottor e Avvocato dei Comuni del Montello per conto della Repubblica Veneta), che scrive, seguendo una solida moda¹¹⁷, con lo pseudonimo del villano Cecco Ceccogiato da Torreggia (Tor-

¹¹⁶ Su simili premesse ha inizio l'*Introduzione* all'*Oda Rusticale* della curatrice Marisa Milani: «Il dottore e avvocato trevigiano Nicolò Zotti non avrebbe mai pensato, scrivendo la sua *Oda rusticale*, che un giorno, quasi trecento anni dopo, un poeta si sarebbe commosso a quei versi e lo avrebbe fatto entrare di prepotenza nel mondo letterario italiano. Le citazioni dall'oda che costellano il *Galateo in bosco* e il giudizio che Andrea Zanzotto dà all'operetta ("di meraviglioso sapore e freschezza, ha tutto della selva com'era nel 1683 quando i versi vennero scritti"), invitando a una immediata pubblicazione, hanno suscitato, credo, la curiosità di ogni lettore» (Marisa Milani, *Introduzione*, in N. Zotti, *Il bosco del Montello in oda rusticale espresso* cit. [pp. 13-42], p. 14). Tale fondamentale *Introduzione*, alla quale farò costante riferimento in queste pagine, è tra i pochi documenti di facile consultazione relativi tanto allo Zotti che alla sua poco copiosa produzione letteraria: gli altri rimandi dedicati, che ammetto di non essere riuscito a consultare, sono O. Battistella, *La selva del Montello nella lirica pavana del '600*, Treviso, 1927, ed Enzo Demattè, *Il Montello di Cecco*, «Dove Sile e Cagnan s'accompagna», IX, 1, giugno 1975, pp. 21-31 (entrambi desunti da M. Milani (a cura di), *Bibliografia*, in N. Zotti, *Il bosco del Montello in Oda Rusticale espresso* cit. [pp. 75-79], p. 77).

¹¹⁷ «Su ogni patrizio veneziano destinato a reggere una città sotto il dominio della Serenissima si versarono per secoli fiumi di lodi o di pianto praticamente identici e spesso, accanto a quelli in lingua, compaiono testi in pavano. Fin dal XIV secolo la parlata dei contadini padovani aveva offerto ai letterati e ai dottori dello Studio materia prima per i loro sonetti rustici e salaci. La tradizione si consolidò nel secolo successivo dando vita, fra l'altro, alle lunghe frottole d'argomento matrimoniale, i *mariazi*, recitate con grande concorsi di pubblico nelle piazze cittadine e nelle feste private durante il carnevale, e raggiunse il massimo rigoglio nel '500 con Ruzzante e la scuola del Maganza. Alla fine del '600, quando scrive lo Zotti, pur nella stanchezza della maniera, offre ancora un mezzo per fare poesia a quei modesti letterati che in esso cercavano un modello espressivo più facile e diretto. Ma come la lingua anche il pavano muta col tempo: sempre meno specchio del parlato contadino (lo è stato mai?), esso diventa a sua volta una lingua letteraria. Il

reglia di Padova). Il componimento, un'*Oda Rusticale*, di meraviglioso sapore e freschezza, ha tutto della selva com'era nel 1683 quando i versi vennero scritti. Già segnalati da O. Battistella, sono stati ripescati nella Biblioteca Comunale di Treviso da Enzo Demattè, e meriterebbero immediata ripubblicazione¹¹⁸.

La «ripubblicazione» fu, in effetti, quasi «immediata»¹¹⁹: lo stesso Zanzotto vi contribuì in prima persona, accludendo al volumetto una propria poesia, *E sciao*¹²⁰, dedicata in *incipit* a Zotti e incaricata di ricollegare, nel finale, quell'operazione editoriale con l'evento creativo scatenante («Qua ò vist «Il Galateo in Bosco» / andar driocul, girar e far la òlta»¹²¹). Potrebbe bastare questo elemento, a ben vedere per nulla extraletterario, a inquadrare l'importanza dell'*Oda Rusticale* nella silloge zanzottiana; importanza che si appoggia, oltretutto, su citazioni interne estremamente ricorrenti, sia nella forma dello stralcio anastatico che dell'intertesto più propriamente detto, con richiami tanto contestuali che cotestuali. Prima di osservare da vicino la situazione delle occorrenze relative nel *Galateo in Bosco*, però, riporto ancora la citazione integrale della penultima strofa di *E sciao*, dove mi pare si colgano bene, a un livello complessivo, alcune motivazioni profonde della presenza dell'*Oda* e di Zotti in riferimento alla ricostruzione letteraria del Montello e del Bosco:

I à pestà-su, squacià-do, brusà
co manèr e segat
pò co mine e canon
pò co ramade, restèi, capiòt, bandon
(pèdo de 'na queimada brasilèira):
epur al nostro bosch no 'l la met-dó.
Rumegando quei spin e pai-de-fer

modello non è Ruzzante: sono i poeti vicentini, quegli abilissimi finti villani che applicavano il dialetto a raffinati rifacimenti-traduzioni dal Petrarca e dall'Ariosto; solo che ora tema del canto è la pura celebrazione di un personaggio o di un nuovo successo militare dell'Europa Cristiana contro il Turco. Nell'enfasi continua il pavano diventa caricatura di se stesso, un dialetto costruito a tavolino deformando e stravolgendo termini tecnici e letterari per il solo gusto del gioco e il sorriso si spegne ben presto nella noia. [...] La mancanza di genuina ispirazione e la ricerca scoperta di formule e modi atti a stupire divertendo, oltre all'onnipresente adulazione, pesano troppo perché un lettore moderno sopporti i lunghi poemi (M. Milani, *Introduzione* cit., pp. 17-19)».

¹¹⁸ Note, GB, p. 644.

¹¹⁹ Il poemetto fu edito dalla veneziana Corbo e Fiore nel 1980, a soli due anni di distanza dalla pubblicazione del *Galateo in Bosco*. Userò, per quest'opera, l'indicazione sintetica zanzottiana *Oda Rusticale* (e, a volte, il semplice *Oda*).

¹²⁰ Il testo fu poi accolto, ai margini della trilogia, nella raccolta *Idioma*, dove precede immediatamente la serie dei *Mistieròi* (*E sciao*, Idm, pp. 777-781).

¹²¹ Si tratta dell'ultima strofa della poesia: «Qui ho visto «Il Galateo in Bosco» / indietreggiare, girare e capitombolar via» (ivi, p. 781). Non è questo il solo caso di forte gioco infratestuale in Zanzotto: il «distico di commiato è parallelo a un verso di SFS: "ho visto ruotare e andar fuori campo il campo de 'La Beltà'"» (S. Dal Bianco, PPS, p. 1659).

e de cimento al cres de sora e par de fora,
 Checo, de quel che ti tu à scrit, drioghe a Magagnò,
 pi in là de quel che mi l'ano passà
 o olsà scriver, podandome
 su un fiorun de os, su 'n scalin stort,
 e fin su la tó testa-da-mort.
 E te dae grazhie de no 'vérme refudà
 al tó sal, le tó erbete fine da conzhar,
 co se inbarbotéa o se ingrintéa 'l me straparlar:
 tu sa che l'è 'fa quel che inte i confesso nari
 se ghe mola inte 'l vódo
 inte 'l són de la recia a le teste-da-mort,
 che no 'l pól esser de gnessun'antra sort.
 E 'l nostro bosch a Mantel, strafantà
 ades e descunì
 e trist come che 'l par,
 assonlo star, fidonse
 de lu – e de chi che vegnarà
 (no élo cussì che 'na canta va fenida?),
 asson che 'l ne asse in banda tuti do.
 E tuti do, sora del só cliché,
 Checo, travers tresento ani
 Donse 'na man 'fa do veci conpari,
 'fa do furbi sensèri;
 pò 'ndon pa' i nostri afari.
 E s'ciao (dison, si qualchedun ne scolta)¹²².

I due poeti, nonostante (o forse in ragione) della distanza temporale che li separa, sono presentati qui alla stregua di «veci conpari» e «furbi sensèri», accomunati dall'aver cantato la lode del Montello: posti di fronte alla distruzione del bosco, accettano tutto sommato bonariamente di scomparire insieme alle vestigia della selva, confidando nel potere autorigenerativo della natura e anche

¹²² «Hanno spaccato, abbattuto, bruciato / con mannaie e gran seghe / poi con mine e cannoni / poi con reti metalliche, cancelli, casacce, tramezzi di lamiera / (peggio che una queimada brasileira): / eppure il nostro bosco non la smette. / Ruminando quelle spine e quelle spranghe di ferro / e di cemento, cresce di sopra e al di fuori, / Cecco, di ciò che hai scritto, seguendo Magagnò, / più in là di quel che l'anno scorso / ho osato scrivere, appoggiandomi / su un frammentio d'ossa, su uno scalino storto / e anche sul tuo teschio. / E ti rendo grazie di non avermi rifiutato / il tuo sale, le tue fini erbe per condire, / quando si imbrogliava o si rifiutava il mio parlare folle: / tu sai che esso è come quello che nei confessionali / si lascia andare nel vuoto / dell'osso temporale dei teschi, / e che non può essere di alcuna altra specie. / E il nostro bosco del Montello, strambamente sconvolto / ora e semidistrutto / e pallido come sembra, / lasciamolo stare, fidiamoci / di lui – e di chi verrà / (non è così che un canto va terminato?), / lasciamo che ci lasci da parte tutti e due. / E tutti e due, di sopra il suo cliché, / Cecco, attraverso trecento anni / diamoci una mano come due vecchi conpari, / come due furbi sensali; / andiamo poi per i fatti nostri. / E amen (diciamo, se qualcuno ci ascolta)» (*E s'ciao*, GB, pp. 780-781).

in una maggiore attenzione e tutela da parte di una posterità potenzialmente più consapevole. Andando oltre su questa direttrice, si tematizza in modo esplicito l'equivalenza del cliché intertestuale da Cecco Ceccogiato e del Montello stesso, nei suoi esigui residui eco-geografici, per cui è lecito rilevare una volta di più come, all'altezza del *Galateo in Bosco*¹²³, poesia/cultura e ambiente/natura si equiparano in modo indissolubile, come oggetti d'amore da preservare e sottrarre alle forze disgreganti della storia, dell'oblio e dello stesso, estremamente ambiguo, progresso nelle proprie componenti più brutali. L'operazione di salvaguardia compiuta da Zanzotto, in questo caso, si esercita dunque tanto nei confronti di quel che resta del bosco del Montello che nei riguardi dell'*Oda Rusticale*, entrambi da tempo referenzialmente scomparsi e dunque a rischio, qualora ne venisse meno anche la forma minima del ricordo culturale, di una scomparsa definitiva: per cui si sceglie, non potendo salvare l'oggetto, di preservarne almeno la dimensione auratica, di fantasma, che un'opera di poesia può invece a proprio piacimento evocare e sostenere. Si coglie anche, in modo altrettanto chiaro, il rapporto encomiastico che Zanzotto intende istituire, direttamente e umilmente, con l'*alter ego* poetico di Zotti, Cecco Ceccogiato, la cui fonte dialettale e relativamente 'spontanea' diventa antidoto contro le complicazioni eccessive e psicotrope della propria *ars scribendi* sperimentale. Tale encomio, apparentemente sproporzionato se si considera l'esiguità letteraria di Zotti¹²⁴ (nonché lo stesso affettuoso recupero zanzottiano che ne ha di fatto garantita la permanenza in un concreto canone di lettura), si tinge però di una carica umana quotidiana e viva¹²⁵ che lo rende plausibile attraverso il riconoscimento (indubbio e, secondo un'etica di filiazione comune, quale la poesia impone, doveroso) di mutue affinità tematiche e locali.

Effettivamente, la figura complessiva di Nicolò Zotti (biografica, storica, poetica) offre spunti numerosi per una sua puntuale focalizzazione nel territorio del *Galateo in Bosco*. Alcuni temi fondamentali della raccolta, infatti, quali la ricorrenza del motivo dell'attraversamento boschivo, sempre impedito, delle pastoie legislativo-burocratiche e del complesso equilibrio sistemico tra sopravvivenza dell'elemento umano e dell'elemento silvestre, chiamano direttamente in causa Zotti nella sua carica di «Dottor e Avvocato dei Comuni del Montello»¹²⁶. Vediamo allora, di necessità, qualche informazione biografica:

¹²³ «La poesia fu composta nel 1979, a ridosso di GB» (S. Dal Bianco, PPS, p. 1658).

¹²⁴ Così la Milani, al riguardo dell'opera di Zotti confessa «senza falsa umiltà che alcuni punti ci appaiono disperati. Ma nel '600 si scriveva e si declamava anche, se non soprattutto, così. Nella lettera specialmente l'ansia di piacere e di compiacere fa traboccare l'enfasi oratoria in un mare di immagini nel quale lo Zotti qualche volta naufraga» (M. Milani, *Introduzione* cit., p. 38). Per la «lettera» vedi *infra*, p....., n. 150.

¹²⁵ Perfettamente in linea con i temi di fondo di *Idioma*, destinazione finale della poesia.

¹²⁶ *Note*, GB, p. 644.

Nato probabilmente a Padova fra il 1620 e il 1630 da famiglia benestante che gli dà i mezzi per conseguire la laurea in legge, lo troviamo nel 1657 a Treviso affermato uomo di cultura, membro dell'Accademia dei Solleciti e cittadino eminente, quando partecipa ai festeggiamenti per la partenza del reggitore veneziano. *Nel 1673 assume la rappresentanza legale dei tredici comuni del Montello che lo eleggono loro avvocato con il compito di difendere gli interessi delle comunità di fronte al Magistrato del Bosco.* Ricopre l'incarico fino a tutto il 1684, dopo il quale anno non compaiono più le sue istanze di difesa. *Fu certamente un buon avvocato per le povere genti del Montello, rispettato dai vari Provveditori al Bosco che in quegli anni si susseguirono, tanto da venir scelto quale mediatore fra essi e i Comuni nei casi difficili, quando questi ultimi rifiutavano di ubbidire a ordini considerati troppo gravosi o protestavano per pagamenti troppo a lungo ritardati.* Non ebbe ambizioni letterarie, come l'estrema scarsità della sua produzione dimostra, ma non fu insensibile al fascino del bello scrivere usando la penna artistica solo in devoto omaggio ad alcuni potenti del suo mondo seguendo la moda, diffusa quanto innocua, di allora [corsivi miei]¹²⁷.

Emergono, innanzitutto, i motivi della «grande povertà in cui viveva la popolazione del Montello»¹²⁸ e indirettamente della fame, collegati a quelli della tutela e dell'amministrazione politica¹²⁹, di per sé presenti e importanti nella raccolta di Zanzotto¹³⁰. Da rilevare anche, come pregnante, la *charitas* e *pietas* della figura zottiana¹³¹, da contrapporre allo spettro più chiaroscurale di Della Casa nella doppia veste di poeta e inquisitore. Poi, per ricostruire ulteriormente la vicenda storica di Zotti e i coevi ordinamenti giuridici riguardanti il bosco del Montello¹³², si legga ancora:

¹²⁷ M. Milani, *Introduzione* cit., pp. 14-15.

¹²⁸ Ivi, p. 36.

¹²⁹ «Vivere accanto a un'immensa foresta e non avere di che accendere il fuoco, vedere il bestiame affamato per mancanza di pascoli a pochi passi dall'erba fresca del bosco costituiva, credo, una tentazione troppo grande per gente che dello Stato conosceva solo gli oneri e la soggezione. I decreti venivano infranti quotidianamente magari con qualche ingenuo trucco subito scoperto e punito dall'autorità» (ivi, p. 36).

¹³⁰ Fornisco come esempio un succinto rimando alla poesia (*Stracaganasse o castagne secche*), GB, pp. 613-614, dove le «stracaganasse» «sono le castagne secche, le quali, stancando le mascelle, illudono il ventre vuoto» (*Note*, GB, p. 648), e i «bisenò» gli appartenenti a un «sottoproletariato che viveva di espedienti, sfruttando anche, in misura minima e caoticamente, le risorse del Bosco» (*ibidem*).

¹³¹ «Ma basta scorrere le petizione e le istanze che a nome dei Comuni lo Zotti invia ai Provveditori per imbattersi in una realtà che lascia ben poco spazio all'esaltazione letteraria e fa invece emergere proprio la sua carità e l'impegno in difesa del diritto dei poveri» (M. Milani, *Introduzione* cit., p. 23).

¹³² Il mio tentativo, chiaramente, va in direzione di un ampliamento rispetto all'*Introduzione* della Milani, dichiaratamente priva di intenti ermeneutici nei confronti del nesso Zotti-Zanzotto: «Come si vede da queste note è impossibile riassumere in poche pagine la lunga, complicata, affascinante storia del bosco del Montello. A noi importava chiarire, facendo parlare soprattutto i documenti, quello che l'*Oda* e la lettera solo accennano e può risultare oscuro al lettore, al quale

Fra i boschi sotto il dominio della Repubblica il Montello godeva di una legislazione speciale: uno dei primi a essere bandito (27 dic. 1471), fu «tolto in protezione» dal Consiglio dei X il 30 maggio 1523 con un decreto che stabiliva che non si potessero «tagliar né rami, né cime, né pedali di sorte alcuna dei roveri senza deliberation di esso con li tre quarti delle ballotte, pena lire 50 per cadaun pedal e per cadauna volta a squassi tre di corda, oltre alla perdita degli stromenti». Già negli anni precedenti si era ordinato al Rettore di Treviso di procedere alla distruzione di tutte le case e casoni esistenti all'interno del bosco, ma l'esproprio totale fu deciso nel gennaio 1587. Nello stesso anno il Senato affida l'amministrazione del Montello all'apposito Magistrato dei Provveditori. Questi erano in numero di tre e venivano scelti fra i maggiori patrizi veneziani che non avessero proprietà nel territorio dei tredici Comuni. Fin dal 1527 il bosco aveva un proprio Capitano, residente nella Provedaria di Giavera, al quale competeva la custodia e la difesa del bosco, la cura dello stradone che ne cingeva la parte inferiore, della Piavesella e del Piave, la supervisione dei semenzai e della semina delle ghiande e la vendita delle legne; inoltre riceveva le denunce, che dovevano essere numerate e inoltrate a Venezia ogni quindici giorni, esigeva le multe ecc. Aveva ai suoi ordini 2 servitori, 6 ufficiali o guardie pubbliche e 11 *saltari* (guardaboschi) eletti dagli stessi Comuni¹³³.

Ecco che il Montello, da prima che Nicolò Zotti iniziasse ad occuparsene professionalmente, si era già situato al centro di una complessa serie di bisogni contrapposti, che vedevano variamente implicate le necessità economiche di Venezia, una ricerca di equilibrio tra sfruttamento delle risorse e salvaguardia dei roveri¹³⁴ (presumo prettamente funzionale) e la sopravvivenza anche semplicemente alimentare degli abitanti dei comuni limitrofi. Direttamente da questo stato di fatto, la creazione zanzottiana del Bosco come sede naturale dell'impedimento e dell'interdizione, la quale, ancora, trova dirette connessioni con altre evidenze, di tipo storiografico:

invece lasciamo il piacere di risolvere i rompicapi che il linguaggio e lo stile della lettera offrono in abbondanza» (ivi, p. 38).

¹³³ M. Milani, *Introduzione* cit., pp. 23-24.

¹³⁴ Un efficace collegamento diretto tra Venezia e il rovere del Montello viene istituito da Nicolò Zotti nella Strofa V. dell'*Oda Rusticale*: «I to roere vale / pí que no valse qui de i Hisperitè / ch'agno pomaro fea pumi indorè; / de ti fo fatti i zoppieggi a Vegnesia / ch'agnon l'invilia e per ti agnon la presia» (N. Zotti, *Il bosco del Montello in oda rusticale espresso* cit., p. 55). Qui, come per le successive citazioni zottiane, si riporta a seguire la versione in lingua di Enzo Demattè: «I tuoi Roveri valgono / più che non delle Esperidi i pomari / dove ogni pianta faceva frutti dorati; / da te le fondamenta ebbe Venezia, / che per te ognuno invidia, e per te apprezza» (ivi, p. 67). La Milani precisa ulteriormente la centralità di questa pianta nella società e nell'economia dell'epoca: «Tutti i roveri del bosco erano stimati, catalogati e segnati nel registro, distinti in quelli utili per la costruzione navali, quelli di rifiuto (*tolpi*) usati nelle opere lagunari e fluviali, quelli di venuta, cioè i giovani, e semenzali» (M. Milani, *Introduzione* cit., p. 33); «Segno di quanto i roveri fossero importanti per la Repubblica è il fatto che sia in collina sia in pianura il terreno dove sorgeva anche una sola quercia non poteva essere arato o coltivato per non distruggere le ghiande e rovinare le piante spontanee» (ivi, p. 34).

L'entrata nel bosco era proibita a chiunque senza uno speciale permesso rilasciato dal Capitano e i danni arrecati erano puniti con pene pecuniarie molto pesanti e addirittura con la galera, il bando e la morte nei casi più gravi. [...] Per impedire gli sconfinamenti tutti i naturali ingressi al bosco erano stati eliminati e si era scavato un profondo fosso collegato col Piave, la Piavesella, lasciando solo un ponte ben custodito per ogni singolo Comune. [...] L'insistenza di tanti ordini e decreti ribadenti gli stessi punti e la continua minaccia di pene sempre più gravi fanno capire come fosse difficile difendere il Montello¹³⁵.

Durante la visita al bosco dei Provveditori Pietro Morosini, Bernardo Nani e Girolamo Renier nel giugno 1682, l'avvocato Zotti presenta numerose istanze difensive. In quella del 3 giugno, per esempio, si chiede che a tale Iseppo Tesserotto, il quale aveva «preteso far acquisto dal Magistrato Ecc.mo de beni Communalì, di certa terra comunale in sitto di gran impedimento alle condotte de roveri nel Commun di Macugnano», sia imposto di ritornare «la detta terra nel suo stato primieri, et lasciata al Commun». Per un Comune non era cosa da poco vedersi togliere la terra in favore di un privato, tanto più se, come in questo caso, l'appezzamento si trovava in un punto di transito. I Comuni avevano infatti l'obbligo di trasportare (condurre) le querce tagliate dal bosco fino allo stradone esterno e di qui fino al più vicino caricatore del Sile. [...] Quindi tutto ciò che poteva ostacolare il rapido compimento dei trasporti provocava un danno non indifferente per i contadini del Comune obbligati a dare la propria opera e pagati in base al numero dei *carizi* (giornate lavorative di un paio di buoi) occorrenti¹³⁶.

A un riscontro di questo tipo penso si possano efficacemente accostare, allora, le molte situazioni de *Il Galateo in Bosco* dove si insiste, a vario titolo, sul divieto di transito, sul senso vietato, sul segnale di *stop*, nonché sull'apparentemente banale richiamo alle stradine e sentieri montelliani; tali sintagmi ricorrenti, spesso nella variante grafica della segnaletica stradale, avranno ancora, ovviamente, il valore di indicazioni metapoetiche, ma mi sembra interessante che il loro ingresso nella raccolta si leghi pure a un'avvenuta e competente storicizzazione del referente concreto che vi soggiace¹³⁷. Le offro di seguito in lettura, insieme ad altre che fanno aggio, contiguamente, sulla tematizzazione del bosco come fulcro di concorrenziali interessi politico-amministrativi:

¹³⁵ Ivi, pp. 25-27.

¹³⁶ Ivi, pp. 28-29.

¹³⁷ Commenta infatti Zanzotto: «Comunque, rimase a lungo un territorio off-limits, il Montello. Per secoli era proibito andarci a far legna, divieto che fu imposto e fatto rispettare con rigore dalla Serenissima e sul quale si sorvolò dopo, quando passo all'Italia, per la grande miseria e quindi anche le autorità chiudevano un occhio. Poi ci furono i grandi fenomeni migratori e l'intera zona di colpo si spopolò. Ma ci fu anche una legge, nel 1892, la legge Bertolini, con la quale fu stabilito che il Montello fosse appoderato, cioè diviso in poderi e assegnato a varie famiglie cancellando in tal modo la sua originaria natura di proprietà pubblica. Una svolta che cambiò assai poco le cose. Infatti, quella rimase una terra di nessuno, senza sorveglianza...» (*In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009, pp. 24-25).

«Bandiere, interessi giusti e palesi»¹³⁸, «Vendita biglietti. Ingresso vero. / Chiavistelli, chiavistelle a grande offerta»¹³⁹, «tagliole»¹⁴⁰, «stradine là e qui / affastellate e poi sciorinate / in una soavissima impraticità»¹⁴¹, «Gale, stradine, gloriole, primaverai virtù... / Ammessa conversione a U / ovunque»¹⁴², «il tuo irriccirti in divieti/avvitamenti»¹⁴³, «zona militare keep out»¹⁴⁴, «Strada è da sempre, Nelle essenze portate a picco i tagli / metto strada a picco nel succo / [...] / DIVIETO DI / CIRCOLAZIONE»¹⁴⁵, «Riserbo tutto Raccomando quanto / strade, Holzwege»¹⁴⁶, «Proprietà privata»¹⁴⁷, «Che se pur m'aggirassi passo passo / per Holzwege sbiadenti in mille serie»¹⁴⁸, «[NO STOP] [ONE WAY] / inte i só circuiti de formula uno»¹⁴⁹.

Si entra quindi (continuando a sviluppare affiancate le argomentazioni sulla storia del Montello, le versificazioni pavane di Zotti e *Il Galateo in Bosco*), nel territorio delle citazioni effettive, che si verificano in modo calcolato e frequente. Riporto allora una generale descrizione commentata che Marisa Milani fornisce dell'*Oda Rusticale*, a titolo di informazione preventiva:

Al contrario della lettera¹⁵⁰, il contenuto dell'*Oda rusticale* è molto semplice: qui lo Zotti si fa contadino e chiama la sua Bella a godere con lui le gioie d'amore sul Montello. Il bosco è descritto minuziosamente, l'autore ne vanta i pregi e le bellezze senza rifuggire, nell'offerta insistente di uccelli e di funghi, a maliziosi doppi sensi come si conveniva a un villano innamorato¹⁵¹. Rivolgersi

¹³⁸ *Dolcezza. Carezza. Piccoli schiaffi in quiete*, GB, p. 551. Le citazioni da questo testo, di per sé più legato al motivo del circo, sono forse un po' spurie: ma quel che interessa è rilevare quanto spesso si insista, nella raccolta, sul tema di una possibilità d'ingresso in bosco affatto scontata, impossibile o sottoposta a «vendita biglietti», a pedaggio, quale era poi, come si è visto, la reale situazione del Montello tra '500 e '600.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Ivi, p. 552.

¹⁴¹ *Gnessulôgo*, GB, p. 554. Si faccia caso all'«impraticità» delle succitate «stradine».

¹⁴² Ivi, 555.

¹⁴³ (*Certe forre circolari colme di piante – e poi buchi senza fondo*), GB, p. 562.

¹⁴⁴ Ivi, p. 564. Si veda, qui, come il contemporaneo divieto «anglo-militare» non si esaurisca in se stesso ma trovi una giustificazione anche nella memoria atavica di quelli passati – nella consueta parificazione sincronica cara a Zanzotto, cui era ben noto il sostanziale restare identico dell'uomo nei propri meccanismi fondamentali di fronte al variare degli elementi di sovrastruttura.

¹⁴⁵ *Pericoli d'incendi*, GB, p. 574.

¹⁴⁶ Ivi, p. 575. Anche il richiamo alla filosofia di Heidegger, coi sentieri che non conducono in alcun luogo, inattraversabili, mi sembra dunque acclimatabile alle vicende storiche del Montello.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *XIII. (Sonetto di Ugo, Martino e Pollicino)*, GB, p. 606.

¹⁴⁹ (*E po', mucì*), GB, p. 611.

¹⁵⁰ Si tratta della lettera di dedica, in italiano, che precedeva l'*Oda Rusticale*: N. Zotti, *Lettera dedicataria* [1683], in *Il bosco del Montello in Oda Rusticale espresso* cit., pp. 43-51.

¹⁵¹ Questa esaltazione fallocentrica di Zotti trova un diretto riscontro inverso nei riferi-

in tal modo alla propria donna è espediente usuale anche nella letteratura pavana dove ogni *bon boaro* indirizza poesie alla *morosa*; ma la bella di Cecco sembra una morosa piuttosto inconsueta. Se infatti è esatta la lettura dei versi della xxxi strofa: «Quencena el to bon Cecco / dà pur grolia, s'te ven, a i to maori, Emo, Gritti e Renier Proveditori», la Bella dovrebbe personificare nientemeno che la Serenissima, visto che di questa i Proveditori sono stati precedentemente chiamati *maori figliuli* «maggiori figlioli» (strofa XIX). Pur rimanendo sempre in primo piano l'intento elogiativo, nell'oda la tensione si placa, quasi che lo stesso dialetto invitasse l'autore alla moderazione. Il pavano dello Zotti è facile e piano come le sue rime, ricordi ed echi della scuola pavana sono spesso presenti e puntuali e, quando la materia manca, è facile ricorrere a termini italiani travestiti in villanesco. Anche se nell'unione dei due testi, la lettera e l'oda, così dissimili vediamo chiaro l'espedito retorico, si avverte nell'oda un'aria più semplice e spontanea. In fondo, quel bosco incantato dove bellezza pace e giustizia regnavano insieme alle ninfe e alle Grazie poteva davvero rispecchiare il sogno di chi conosceva fin troppo bene quanti dolori e miserie costasse vivere nei tredici Comuni¹⁵².

Si sarà già notata l'eponimia del tema del cliché, che dà il titolo alla prima sezione della raccolta e che ho già in parte cercato di motivare. Compare dunque, in riproduzione anastatica, la Strofa XXX dell'*Oda Rusticale* integralmente riprodotta nella seconda poesia¹⁵³ di *Cliché*:

XXX.

Chive, chive a l'ombria
staron, s'te ven, tutti liegri e continti
e sboreron tante duogge e piminti,

menti molto espliciti, all'interno dell'*Ipersonetto*, al *cunnilingus*: «tanto fecondo è il far vostro, e il costume / molteplice e l'aspetto, e i nomi acume / più che a lingua dulcedo di clitoride» (*IX. (Sonetto di Linneo e Dioscoride)*, GB, p. 602) e «la fragola rinvenni e dell'accesa / fichina l'umido lieve turgore» (*VI. (Sonetto notturno con fari e guardone)*, GB, p. 599). A tal proposito, un paio di specifiche. Innanzitutto appare notevole il passaggio diretto dal *divertissement* di stampo comico-realistico (con punte contemporanee, vicine magari a Pascoli e Palazzeschi) all'equivalenza possibile tra rapporto orale e congiungimento vocale, di lode, con la poesia. Inoltre, segnalo la presenza di questi due spunti a metà tra l'eros e la pornografia in *Ipersonetto*, che, per diretta ammissione d'autrice, è stato il punto di partenza stilistico per l'intera carriera poetica di Patrizia Valduga, la quale, come è ben noto, non teme di affrontare in versi i più scabrosi argomenti, dalle pratiche BDSM, alle *gang bang*, al *dildo-toying* (di stampo, oltretutto, vegetale, con perfetta quadratura del cerchio: si veda il ruolo del cetriolo in *Cento quartine*); è dunque, l'avvio senza reticenze del fare poetico di Valduga, zanzottiano anche nel senso dell'*obscentitas*. Per il riferimento valdughiano all'*Ipersonetto* si veda *Patrizia Valduga si racconta* (intervista di Marco Marchi durante la serata conclusiva del Premio Letterario Castelfiorentino, XIV edizione, Teatro del Popolo di Castelfiorentino, 9 giugno 2012), http://www.youtube.com/watch?v=aKt_xtKSLug (ultima consultazione 18/02/2015).

¹⁵² M. Milani, *Introduzione* cit., p. 40.

¹⁵³ *Chive, chive a l'ombria*, GB, p. 553. Esplicita la nota di Zanzotto: «Versi nel cliché riportati dall'*Oda* di Cecco Ceccogiato» (*Note*, GB, p. 644).

perqué quence è sbandí pen' e burzore
e no raceta el Bosco altri ch'Amore¹⁵⁴.

Risponde a questo stralcio, a grande distanza, l'altro cliché zottiano¹⁵⁵ (della Strofa XXXIII, parzialmente mutila), completo di *colophon*¹⁵⁶, presente nell'ultimo testo de *Il Galateo in Bosco*, (*Lattiginoso*):

Resta in pase, o bel Bosco¹⁵⁷,
niaro de bontè, de pase vera,
tornerò prest'a verte e volentiera;
perqué da ti è sbandí lite e piminti,
l'odio, l'adulacion e i tradiminti.

Il Fine¹⁵⁸.

La presenza dell'*Oda Rusticale* è dunque rilevata in modo da permetterle di abbracciare idealmente e testualmente l'estensione dell'intera raccolta, costituendo quel *trait d'union* interno che in Zanzotto tende sempre a riconnettere

¹⁵⁴ N. Zotti, *Il bosco del Montello in Oda Rusticale espresso* cit., p. 60. «Quivi, al bel fresco, qui / staremo (oh vien!) tutti allegri e contenti, / e deporremo doglie e patimenti: / perché di qui ha sbandito pena e ardore / e non ricetta il Bosco altro che amore» (ivi, p. 72). Segno di aver riprodotto, in corpo di testo, la strofa con adattamento grafico contemporaneo, diversamente da quanto avviene in Zanzotto, che utilizzando il cliché mantiene i tratti tipografici arcaici («chiue» per «chive», «Bofco» per «Bosco», *et alia*). La differenza non mi sembra, in questo caso, sostanziale, laddove si abbia ben presente il valore monumentale, tra reliquia e fossile, del cliché in quanto tale.

¹⁵⁵ Un terzo estratto in cliché, non da Zotti ma da *Lauri e rose del Piave* di Carlo Moretti, è presente a p. 561, con valore monumentale: «Quei morti [della Prima Guerra Mondiale] sono riscontri con piglio dannunziano nella *Canzone Montelliana* del poeta locale Carlo Moretti: il *cliché* dell'edizione del 1926 (stampata a Pieve di Soligo da Boschiero e Bernardi, la stessa tipografia di SFS) appare come «rosicchiato dai topi, a significare qualche cosa di lontano, un linguaggio che non è più il nostro, ma che pure sentiamo in qualche modo vero» (PC *Intervento*)» (S. Dal Bianco, PPS, p. 1583).

¹⁵⁶ Tale *colophon* rappresenta un vaso a forma di volto barbuto, festonato e ricolmo di frache, bacche e fiori, da cui due simmetrici uccelli rampanti spiccano bocconi. Presumo, pur senza riscontri, che faccia parte dell'edizione *princeps* dell'*Oda Rusticale*. Indubbio è che la sua presenza terminale, qui, richiama sia i lavori di miniaturista del padre di Zanzotto (un evento biografico che andrebbe richiamato sempre per il procedimento grafico-visivo nella sua poesia), che i motivi della nutrizione, dell'abbondanza e della catena alimentare.

¹⁵⁷ Significativamente, il sintagma «bel Bosco» è interessato da un taglio che ne compromette la leggibilità, tagliando in minima parte le estremità superiori di «b» e «l» in «bel» e sopprimendo, in una discesa diagonale, l'intero lemma di «Bosco», tagliando addirittura a metà una virgola subito seguente in punta di verso. Come conseguenza del taglio è anche scissa la numerazione romana della strofa, che compariva invece nel cliché precedente.

¹⁵⁸ N. Zotti, *Il bosco del Montello in oda rusticale espresso* cit., p. 61. «Resta in pace, o bel Bosco, / nido di bontà, di pace vera, / tornerò presto a vederti, e volentieri; / ché al bando stan da te liti e tormenti, / l'odio, l'adulazione e i tradimenti» (ivi, p. 73). Anche in questo caso, ricordo le minime differenze tipografiche tra la mia citazione e la riproduzione zanzottiana.

circolarmente l'inizio alla fine¹⁵⁹. Inoltre, tale posizionamento crea un riscontro triadico di componimenti a rima fissa, tra i due lacerti di Zotti e il centrale e tecnicissimo corpus dell'*Ipersonetto*. A queste due citazioni, è evidente, viene demandato il ruolo di sottolineare l'elemento virgiliano e bucolico (nel senso, quasi, dell'ecloga), del permanere e del poetare in bosco, vissuto e presentato come un luogo «niaro de bontè, de pase vera», da cui siano banditi «pen' e burzore», «liti e piminti, / l'odio, l'adulacion e i tradiminti»: anche sé, poco positivamente, il sintagma «bel Bosco» è in realtà fisicamente abraso dal testo, con effetto simile a quando si evita di fotocopiare parte di una pagina sovrapponendovi un foglio bianco – e, in effetti, l'intera prova de *Il Galateo in Bosco* è una lunga autoterapia tesa a esplorare e curare il dolore causato dalla fine del bosco del Montello, della bellezza dei boschi. L'aver utilizzato, in questi due casi, l'espedito tipografico della riproduzione anastatica, si pone perfettamente in linea con quell'estetica (o etica?) del residuo che si rintraccia largamente in tutta la poetica zanzottiana. A venire implicata è una diretta presenza di un testo nell'altro, con tutti gli annessi e connessi di tipo cadaverico (si pensi, molto significativamente, al motivo truceamente post-bellico degli ossari¹⁶⁰). È anche possibile, ma la segnalo per eccesso di zelo, un'insistenza criptata sul valore numerologico del nove, laddove le due strofe riprodotte (xxx e xxxiii) presentano in effetti una tripla ripetizione del numero tre. Tale indicazione pseudo-cabalistica, per la quale mi parrebbe inadeguato promuovere tanto le ragioni della consapevolezza quanto quelle dell'automatismo inconscio¹⁶¹, è rafforzata da un piccolo *calembour* matematico applicabile alla data di composizione dell'*Oda*, che può diventare strutturale viste le molteplici occorrenze di cui questa informa l'ultima sezione della raccolta zanzottiana (e che saranno campionate a seguire). La data in questione, 1683, è infatti composta da due nove se si sommano insieme cifre pari a cifre dispari, i quali poi, se sommati ancora, danno ovviamente un diciotto le cui due cifre, continuando a sfruttare le proprietà inerenti al sistema decimale, si addizionano ancora in nove. Il piccolo evento potrebbe essere letto, qualora gli si volesse attribuire un'intenzionalità (o comunque un risultato) di valore semantico, nell'ottica di un avvicinamento (per certi versi congruo, anche in virtù di Zotti) alla logica virgiliana soggiacente a *IX Ecloghe*.

¹⁵⁹ Si veda, a tal proposito, F. Venturi, *Tra i materiali genetici del «Galateo in Bosco»* cit., pp. 171-173.

¹⁶⁰ Si veda la seguente, terribile invocazione di recupero mortuario-salvifico: «O gangli glomi verdi di paure, / paure-Pizie, incryptati piziaci sbavaggi e fonemi – / con passi liturgici, con andirivieni liturgici / imposti dalle vostre / topografie note soltanto a Comandi Supremi, / guidateci ai santi ossari / dove in cassettoni minuscoli / han ricetta le schegge dei giovinetti fatti fuori» (*Certe forme circolari colme di piante – e poi buchi senza fondo*), GB, p. 563).

¹⁶¹ Nel senso che un poeta non solo si scrive, ma anche si rilegge e, in genere, mi pare lecito presumere che si capisca ben meglio dei propri esegeti: i quali arriveranno solo in seguito, e con penne contestualmente meno appuntite, ad occuparsene.

Il comparire ricorsivo, quasi ossessivo, della data, ad ogni modo, si lega alla postulazione di una distanza temporale dalla contemporaneità, che permette di abbandonare l'attuale sfacelo boschivo in favore di una dimensione storica in cui il bosco era effettivamente selva, e grande. A seguire le occorrenze interessate:

«Le memorazioni le percezioni gli oracoli / di scorci e spaccati – più o meno – / di legni, tenebre, rosso terreno, / ma assai assai parenetici lusinghevoli / né privi di olografie, di luci Kirlian, / si sventagliano e mitragliano come in un campionario / e botanicamente bollono come un Montello / non ancora abbattuto (1683) // ci si inarniano in / aggrumate strutture di batteri, bocconi, bottini / divaricano tra e da si rimarginano come / un non ancora abbattuto Montello (1683)»¹⁶², «1683: pertugio / da cui mi si dice addio»¹⁶³, «(«Chi intro a sta lombria / om' ghe a meggiara a mellia a mellion / Roeri Roeratti e Roerón» / Cecco Ceccogiato 1683)»¹⁶⁴, «1683 1683 1683 1683»¹⁶⁵.

In (*ILL ILL*), ad esempio, il «Montello» del «1683» è principalmente un «Montello / non ancora abbattuto», con perfetto scambio polisemico tra l'abbattimento degli alberi e l'abbattimento dei soldati tra gli alberi, nelle battaglie di trincea della Prima Guerra Mondiale, percepiti e riprodotti come intercambiabili (perché una è la violenza umana che ne è responsabile); ma è anche un «pertugio» inquadrato nella dinamica di un distacco perenne, e pur rutilante di «tanti profumi e grasso / sesso animal-vegetale-minerale – / e grezzo bendidio»¹⁶⁶, pozzo fondo della vita e della generazione plurale che il tempo è comunque riuscito ad otturare con esito irrimediabile. L'occorrenza in (*Sotto l'alta guida*) (*Abbondanze*) è invece di tipo definitorio, bibliografico, laddove identifica una contestuale citazione dall'*Oda*; e l'occorrenza conclusiva e ripetuta quattro volte di (*Lattiginoso*) sembra farsi invocazione al tempo perduto, paraglossia da sindrome di Asperger, risucchio terminale in un momento irrecuperabile ma dotato di una misteriosa e infallibile capacità attrattiva.

La citazione zottiana, appena incontrata, da (*Sotto l'alta guida*) (*Abbondanze*) offre poi un'altra tipologia di contatto con l'*Oda Rusticale*, quella legata, cioè, alle elencazioni del bestiario ed erbario locali, puntualmente riprese da Zanzotto

¹⁶² (*ILL ILL*), GB, pp. 622-623. Chiosa Zanzotto: «1683: torna la data dell'*Oda Rusticale*» (*Note*, GB, p. 649).

¹⁶³ Ivi, p. 623.

¹⁶⁴ (*Sotto l'alta guida*) (*Abbondanze*), GB, p. 630.

¹⁶⁵ (*Lattiginoso*), GB, p. 641. È l'ultimo, raggelante verso della raccolta.

¹⁶⁶ (*ILL ILL*), GB, p. 623.

nel caso del rovere, dei funghi¹⁶⁷ e dei mammiferi¹⁶⁸. La prima notazione è relativa, dunque, alla Strofa III (che riproduco interamente), della quale abbiamo visto essere stati inclusi, in un ottica, appunto, di ‘abbondanza’ i tre versi relativi all’esorbitante numero di roveri¹⁶⁹ nei confini del Montello seicentesco:

III.

Chí intro a sta lombria
om gh'è a meggiara, a mellia e mellion
roeri, roeratti e roeron,
chive purpio accollò sborro le duogge,
e i miè sospier fa tremolar ste fuogge¹⁷⁰.

Si noti intanto come la forma dei tricoli pseudo-allotropici «a meggiara a mellia a mellión / Roeri Roeratti e Roerón»¹⁷¹ sia estremamente simile all’invocazione dialettale, con varianti fonetiche e grafematiche, del nome di Venezia nel *Recitativo veneziano*¹⁷² di *Filò* (del tipo «aàh Venessia aàh Venissa aàh Venùsia»¹⁷³);

¹⁶⁷ Sul tema del fungo si veda almeno, ne *Il Galateo in Bosco*, il cruento I. (*Sonetto di grifi ife e fili*), GB, p. 594. Il fungo, organismo estremamente ambiguo, parassitario, sospeso a metà tra vita animale e vegetale, repellente per le sue caratteristiche necrofaghe e sessualmente implicato per analogie anatomiche (peraltro sviluppate in Zotti), è l’abitante tipo nella flora del Montello Zanzottiano: una presenza semi-ctonia, collegata alla morte, che unisce in sé stimolo erotico, decomposizione e potere digestivo, ghiottoneria e veleno (a ben vedere, tutte caratteristiche della poesia nell’accezione zanzottiana di donna/natura, perturbante creatura altra e grado medio del *pharmakon*).

¹⁶⁸ I mammiferi presenti nel *Galateo in Bosco*, infatti, derivano quasi integralmente da Zotti, con l’esclusione del porcospino e dell’orso, i quali oltretutto hanno valore più simbolico (ad esempio, l’orso è citato in causa in virtù delle proprie capacità digestive («*Bile dell’orso*: superdotata di succhi atti al digerire»), *Note*, GB, p. 647).

¹⁶⁹ «Nel 1683 l’aspetto del Montello non doveva essere molto diverso da quello descritto il 18 giugno 1586 da Giacomo Giustinian nella relazione al doge: “... Et perché sopra tutti gli altri boschi mi raccomandò il preciosissimo Montello... et trovato in malissimo stato... mi risolsi di confinarlo, et separarlo dai luochi particolari [...] et d’avviso per la densità dei legni si giudica che vi possono esser legni circa 500 per campo che veriano a buttar in tutto 16 milioni di roveri, tra buoni e cattivi...”. Ma tenendo conto dei campi rovinati, delle radure e degli spiazzati delle antiche costruzioni, il calcolo scendeva a circa 12 milioni. Con le migliori apportate dal Magistrato e una più attenta amministrazione e difesa è probabile che all’epoca dello Zotti il numero delle piante raggiungesse quello ottimale stimato dal Giustinian» (M. Milani, *Introduzione* cit., pp. 24-25).

¹⁷⁰ N. Zotti, *Il bosco del Montello in oda rusticale espresso* cit., p. 55. «Qui, entro quest’ombra, / dove a mille, a migliaia e milioni / stanno querce, quercioli e quercioni: / disteso proprio qui, sfogo le doglie: / e i miei sospir fan tremolar le foglie» (ivi, p. 67).

¹⁷¹ Su questi, nota d’autore, che recita: «“Qui, in quest’ombre dove ci sono a ‘meggiara’, ‘mellia’, ‘mellión’” (intraducibili fantastiche forme del “migliaio”); e *Roeri Roeratti e Roerón* (altrettanto prodigiose varianti della quercia, rovere, che includono anche altri tipi di pianta)» (*Note*, GB, p. 649).

¹⁷² *Recitativo veneziano*, Fl, 469-497.

¹⁷³ Ivi, p. 474.

Dove si sparte l'iperbole memoria
 nelle sue deduzioni fasulle e celestiali
 impreco incanalando di vita i tracciati cata-
 stali di quanto già fu foresta, aura di foresta
 più violenta di foresta fin nel
 suo essere solo pelleagra o cinereo verde di un immenso ieri¹⁷⁹

Altri cinque testi presentano occorrenze animali derivate dai passi di Zotti appena richiamati: le riporto a seguire. Si noti, nella prima di esse, relativa a *Diffrazioni, Eritemi*, l'ultimo altro riferimento zottiano di questo lungo *tour de force*, intitolato ai Provveditori del Bosco¹⁸⁰ dedicatarii dell'*Oda Rusticale*:

«I gravissimi Provveditori / EMO GRITTI RENIER¹⁸¹ / i famosissimi banditi e predatori / i lupi pagati cari agli uccisori / se fuor del telletorio uscivano dal bosco / a mangiarsi interi casolari / con gente piangente alla finestra¹⁸², «di volpi e d'orde»¹⁸³, «lemure / e volpe di quella brughiera mai-stata-del-tutto»¹⁸⁴, «sfilarsi da sogno-lupo-orso»¹⁸⁵, «e il cinghiale e la volpe / e forse il lupo e dionnonvoglia l'orso»¹⁸⁶.

Nel complesso, la presenza dell'*Oda Rusticale*, i cui confini spero di aver debitamente delimitato, assume infine un ultimo, ma non secondario valore: la dimostrazione della capacità zanzottiana, propria dei grandi poeti, di attrarre a sé quasi magneticamente gli strumenti più adatti al proprio compito e di forgiarli *ex novo* a prescindere dal loro effettivo valore e interesse. Per quanto, infatti, la stessa *Oda Rusticale* possedga sicuri tratti di curiosità e anche di grazia intrinseca, penso sia stata l'ispirazione e la creatività di Zanzotto ad averne fatto un materiale tanto fruibile e cogente da spingerlo, in seguito, a battersi addirittura per la sua salvaguardia, contro ogni riduttivo smantellamento: come se un poeta, prima di amare la parola altrui, amasse l'eco della propria che riesce in qualche modo a scovarvi.

¹⁷⁹ Ivi, p. 629.

¹⁸⁰ «All'epoca dell'*Oda rusticale* l'amministrazione del Montello era affidata a queste persone: Provveditori Girolamo. Renier, Pietro Emo e Alvise Gritti, quest'ultimo in carica solo da pochi giorni» (M. Milani, *Introduzione* cit., p. 38).

¹⁸¹ «*I gravissimi Provveditori*: riferimento ancora all'*Oda Rusticale*, str. XXI» (*Note*, GB, p. 645). «Quencena el to bon Cecco / dà pur grolia, s'te ven, ai to maori / EMO, GRITTI, RENIER Provveditori. / S'te vegnirè, t'harè de i fongi bieggi / e de qual sorte te vorè d'osieggi» (N. Zotti, *Il bosco del Montello in oda rusticale espresso* cit., p. 61). «Qui sotto, il tuo buon Cecco / dà pur gloria (oh ben vieni!) ai tuoi Maggiori / EMO, GRITTI, RENIER Provveditori: / se tu verrai, avrai funghi belli / e quale sorta tu vorrai di ucelli» (ivi, p. 73).

¹⁸² *Diffrazioni, Eritemi*, GB, p. 556.

¹⁸³ *Pericoli d'incendi*, GB, p. 574.

¹⁸⁴ (*Indizi di guerre civili*), GB, p. 580.

¹⁸⁵ (*Sono gli stessi*), GB, p. 586.

¹⁸⁶ (*ILL ILL*), GB, p. 623.

«LIVRES DE CHEVET»: LIBRI DELLA STESSA MATERIA
DI CUI SONO FATTI I SOGNI
RIFLESSIONI BIBLIOFILE SU «SOGNI DI SOGNI» DI TABUCCHI

Riccardo Greco

Quando mi sveglierò dall'essere sveglio?

Fernando Pessoa

In una lettera mai spedita, Fernando Pessoa esprimeva al destinatario, João Lebre Lima, alcuni stati d'animo vissuti durante la stesura di un particolare passo del *Libro dell'inquietudine* dal titolo «Nella foresta dell'estraniamento», attribuito al suo eteronimo Bernardo Soares. Nella missiva, a un certo punto si legge: *O que é em aparência um mero sonho, ou entresonho, narrado, é [...] uma confissão sonhada da inutilidade e dolorosa fúria estéril de sonhar*, ovvero «ciò che è apparentemente un mero sogno, o entre-sogno, narrato, è [...] una confessione sognata dell'inutilità e della dolorosa furia sterile del sognare»¹. Nella vasta opera di Pessoa i riferimenti all'onirico hanno un grado di frequenza molto alto, ma è nel diario intimo e inquieto di Bernardo Soares che questi veicolano le più suggestive riflessioni. Anche dal punto di vista lessicale, nel *Libro* la ricerca si declina in maggiori *nuances*, si sforza di essere più puntuale, a tratti ontologica, per cogliere ed esprimere quella disposizione d'animo che nel poeta precede l'atto della scrittura. L'espressione *entre-sonho* ne è l'esempio: inusuale in questa grafia ma presente nel dizionario come *entressonho*, indica un sogno in cui, credendoci svegli, vediamo o sentiamo cose che ci sembrano realtà. Per Pessoa, tuttavia, l'*entre-sonho* si carica di una valenza più intima: identifica quello stato di veglia che precede il sonno e in cui egli avverte la maggiore sensibilità verso la percezione delle sue voci interiori. Importante, a questo proposito, un passo della famosa lettera sulla genesi degli eteronimi scritta da Pessoa ad Adolfo Casais Monteiro nel 1935 e in cui dice: *Eu vejo diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos*

¹ Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, Coimbra, Presença, 1990, I, p. 59 (traduzione mia).

(«Io *vedo* davanti a me, nello spazio incolore ma reale del sogno, i volti, i gesti di Caeiro, di Ricardo Reis e di Álvaro de Campos»)².

Al varcare la soglia dell'*entre-sonho*, l'immaginazione si dilata, diviene luogo di contaminazione tra il pensiero cosiddetto razionale e la *rêverie*. In questa sorta di stazione liminare, avviene un fenomeno che Pessoa descrive quasi come un passaggio di consegne tra viaggiatori dell'ignoto: «Ogni mio sogno, appena lo comincio a sognare, è incarnato in un'altra persona che inizia a sognarlo, e non sono io»³. Si consuma così una doppia alienazione: la prima, transitiva, secondo cui il poeta trasferisce ad altri un qualcosa che gli appartiene. La seconda, intransitiva, è invece di carattere esistenziale, ed è il vero e proprio «straniamento» patito nel cedere altrui la propria sfera onirica, al privarsi di una parte di sé, che è anche se vogliamo il prodotto di un'epoca culturale. Tale smarrimento sembra essere favorito proprio dall'assenza di una netta linea di demarcazione tra il sonno e la veglia, che Pessoa vive come una sorta di sospensione tra uno stato e l'altro della propria psiche: «Sono quasi convinto di non essere mai sveglio. Non so se non sogno quando vivo, se non vivo quando sogno, o se il sogno e la vita formano in me un ibrido, un'intersezione dalla quale il mio essere cosciente prende fisionomia per interpenetrazione»⁴.

Pertinente è allora citare una struggente similitudine che troviamo nei versi di Mário de Sá-Carneiro, il quale, anche lui, come l'amico Pessoa, freme per raggiungere *l'altro*, in preda al suo profondo *mal-de-vivre*:

Io non sono io né sono l'altro,
Sono qualcosa di intermedio:
pilastro del ponte di tedio
che va da me all'Altro⁵.

Attraverso la metafora del ponte, il poeta ci rivela la propria tensione verso l'alterità ma, allo stesso tempo, scorgendo un solo pilone e immedesimandosi in esso, dichiara la sua impossibilità di compiere l'intera campata, dandoci la sensazione di essere rimasto intrappolato in una posizione intermedia dalla quale, forse, non vi è ritorno. In un'altra lirica, Sá-Carneiro torna sull'immagine del ponte e si esprime nei seguenti termini:

*Detive-me na ponte, debruçado,
Mas a ponte era falsa – e derradeira.
Segui no cais. O cais era abaulado,
Cais fingido sem mar à sua beira...*

² Antonio Tabucchi, *Un baule pieno di gente*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 133.

³ F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 85.

⁴ Ivi, p. 153.

⁵ Mário de Sá-Carneiro, *Dispersione*, Torino, Einaudi, 1998, p. 45.

– *Por sobre o que Eu não sou há grandes pontes*
Que um outro, só metade, quer passar
Em miragens de falsos horizontes –
Um Outro que eu não posso acorrentar...

Mi sono soffermato sul ponte, sporgendomi,
Ma il ponte era falso – e definitivo.
Ho continuato per il molo. Il molo era convesso,
Un molo fittizio senza mare intorno...

Al di sopra di ciò che Io non sono esistono grandi ponti
Che un altro, solo a metà, intende attraversare
Con il miraggio di falsi orizzonti –
Un Altro che io non posso incatenare...⁶

In questi versi è evidente come la ricerca condotta febbrilmente dal poeta risulti fallimentare, lasciando spazio a una pervasiva disforia. Come le immagini che ci appaiono in sogno sono sbiadite e impalpabili, *l'altro* è una figura indefinita che si staglia alla fine di un ponte impraticabile, inesistente; per dirla con Blanchot «c'è una distanza infinita e in un certo senso invalicabile tra me e l'altro, il quale appartiene all'altra riva, non ha patria in comune con me e non può in nessun caso rientrare in uno stesso concetto, in uno stesso insieme, costituire un tutto o far numero coll'individuo che sono io»⁷. *L'altro* è dunque una figura chiusa nella sua dimensione simbolica, largamente evocativa, ma assolutamente irraggiungibile. A proposito della prima lirica di Sá-Carneiro, l'immagine del ponte incarna l'esperienza dell'impossibilità e come ricorda ancora Blanchot «nell'esperienza dell'impossibilità non predomina il raccoglimento immobile dell'unico, ma l'infinito capovolgimento della dispersione, processo non dialettico in cui la contrarietà è estranea all'opposizione e alla conciliazione e in cui *l'altro* non equivale mai allo stesso: dovremmo chiamarlo il divenire, il segreto del divenire?». L'oscurità del movimento, che in questo caso consiste nella tensione verso l'altro, riconduce – e può sembrare un controsenso – inesorabilmente all'Io, la cui «presenza è l'intimità della distanza e nello stesso tempo la dispersione del Fuori, o più esattamente è l'intimità come Fuori, l'esterno trasformatosi nell'intrusione che soffoca, nel capovolgimento dell'uno e dell'altro: quello che abbiamo chiamato “la vertigine della spaziatura”».⁸

Analogo è lo spaesamento vissuto da Bernardo Soares davanti all'incapacità di uscire dalla dimensione allucinatoria che egli stesso ha creato: «Mi perdo se

⁶ Mário de Sá-Carneiro, *Verso e prosa*, Lisboa, Assírio&Alvim, 2010, p. 77 (traduzione mia).

⁷ Maurice Blanchot, *L'infinito intrattenimento*, Torino, Einaudi, 1977, p. 71.

⁸ Ivi, p. 62.

mi incontro, dubito se trovo, non possiedo se ho ottenuto. Come se passeggiassi, dormo ma sono sveglio. Come se dormissi, mi sveglio, e non mi appartengo. In fondo la vita è in se stessa una grande insonnia e c'è un lucido risveglio brusco in tutto quello che facciamo»⁹. Ma mentre per Sá-Carneiro si potrebbe affermare che il desiderio, metaforicamente rappresentato dal ponte, è ancora il desiderio nostalgico dell'unità perduta, per Soares-Pessoa il desiderio è metafisico «è desiderio di ciò con cui non si è mai stati uniti, desiderio dell'io non soltanto separato, ma felice della sua separazione che lo fa essere io, eppure in rapporto con ciò da cui resta separato, di cui non ha alcun bisogno e che è l'ignoto, l'estraneo: gli altri»¹⁰. Il tema della «incoscienza felice» degli eteronimi è del resto uno dei temi su cui si sono pronunciati i più importanti critici pessoani, come Jacinto do Prado Coelho, e che è ben rappresentato dal verso *Ah, poder ser tu, sendo eu! / Ter a tua alegre inconsciência* (Ah, potessi essere te, ed essere io! / Avere la tua allegra incoscienza»¹¹. A questo proposito, secondo Tabucchi gli esempi che avvalorano maggiormente questa tesi si trovano in Álvaro de Campos, «tanto che si potrebbe parlare di una isotopia della “felicità solo alla portata degli altri” che percorre tutta l'opera di Campos». In una sua lirica, è ancora il tema del sogno a innescare la riflessione sull'*alterità*:

*Na casa defronte de mim e dos meus sonhos,
Que felicidade há sempre!
Moram ali pessoas que desconheço, que já vi mas não vi.
São felizes, porque não são eu.*

Nella casa di fronte a me e ai miei sogni,
Che felicità c'è sempre!
Vi abitano persone sconosciute che ho già visto senza vedere.
Sono felici, perché esse non sono io.¹²

Se inizialmente abbiamo indicato l'opera di Soares come la più intrisa di riflessioni sul sogno, per quale motivo in *Sogni di sogni* il protagonista del racconto è Fernando Pessoa e non il suo eteronimo? Potremmo rispondere che nel *corpus* dei sogni raccontati da Tabucchi vi sono solo figure di letterati e artisti realmente esistiti e quindi in grado di avere una propria attività onirica, non «fittizia», ma questa soluzione sarebbe davvero troppo banale. È piuttosto da prendere in considerazione una riflessione che Tabucchi fa nella sua prefazione all'edizione italiana del *Libro dell'inquietudine* e che risponde al nostro in-

⁹ F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine* cit., p. 61.

¹⁰ M. Blanchot, *L'infinito intrattenimento* cit., p. 73.

¹¹ F. Pessoa, *Poesias*, Lisboa, Ática, 1942 p. 108 (traduzione mia).

¹² La poesia «Nella casa di fronte...» è analizzata e tradotta da Antonio Tabucchi in *Fernando Pessoa lettore di Leopardi*, uscito in Italia in «Il gallo silvestre», 1991, 3.

terrogativo: «Bernardo Soares non sogna, perché non dorme. Egli “sdorme”, per usare una sua parola; frequenta cioè quello spazio di iper-coscienza o di coscienza libera che precede il sonno. Un sonno che tuttavia non arriva mai. *Il Libro dell’Inquietudine* è un’ enorme insonnia, la “poetica dell’insonnia”»¹³.

Pessoa invece dorme e sogna, e Tabucchi gli dedica un racconto che ha qualcosa di beffardo: un poeta che ha fatto della sua opera la propria missione di vita, rinunciando alla socialità per coltivarla, che si è chiuso in sé per moltiplicarsi, che come Xavier de Maistre ha preferito la quiete della propria camera alla banalità rumorosa della vita esterna, proprio a Pessoa – e a nessun altro dei sognatori di questo libro! – Tabucchi offre un sogno che è un risveglio e che si svolge all’aria aperta, durante un’improbabile gita fuori città. Sarà forse per una forma di contrappasso?

Il sogno di Pessoa si costruisce a partire da alcuni elementi biografici importanti per la comprensione della sua figura. Egli vive da solo, in una stanza in affitto, a Lisbona. Non ci è dato di sapere in quale strada – di case ne ha cambiate molte in vita sua –, e poco importa ai fini della narrazione. Sappiamo però che dopo aver preso il caffè si veste con eleganza e in venti minuti si reca alla stazione centrale, che quasi sicuramente è quella del Rossio. Pessoa si è messo in viaggio per incontrare una persona, Alberto Caeiro, ma questa persona non è reale, esiste solo nell’immaginazione del poeta che l’ha creata. Pessoa sta per conoscere il suo «maestro», il capostipite dei suoi eteronimi e non potrebbe essere altrimenti perché, nel sogno, sta vivendo le prime ore dell’8 marzo del 1914, il «giorno trionfale» della sua vita, ovvero il giorno in cui scrisse di getto un cospicuo numero di poesie attribuite ad Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, oltre alle liriche che compongono *Pioggia Obliqua* di Fernando Pessoa ortónimo, ovvero lui stesso.

Secondo una classificazione in uso presso l’antichità e riportata da Otto Gruppe:

I sogni erano divisi in due classi. La prima sembrava influenzata soltanto dal presente (o dal passato) e non rivelava nulla del futuro: comprendeva gli *ênüpnia*, insonnia, che riproducono direttamente una data rappresentazione o il suo contrario, per esempio la fame o il suo appagamento, e i *fantäsmata*, che esemplificano in modo fantastico la rappresentazione, per esempio l’incubo, *efalte*. L’altra classe invece era considerata determinante per il futuro e a essa appartenevano: 1) la profezia diretta ricevuta in sogno 2) la predizione di un avvenimento imminente 3) il sogno simbolico, richiedente un’interpretazione¹⁴.

Il sogno di Pessoa rientra a pieno titolo nella seconda categoria, ma per maggiore chiarezza sarà opportuno ricordare l’*incipit* del racconto: «La notte del set-

¹³ F. Pessoa, *Il libro dell’inquietudine* cit., p. 12.

¹⁴ Otto Gruppe, *Griechische Mythologie und Religionsgeschichte*, Monaco, Beck, 1906, p. 930.

te marzo del 1914, Fernando Pessoa, poeta e fingitore, sognò di svegliarsi¹⁵. Il Pessoa che dorme la notte tra il sette e l'otto marzo è già un *Homo Fictus*, cioè, secondo la terminologia di Forster, colui il quale appartiene alla popolazione dei personaggi letterari¹⁶, ma non è l'unico: c'è infatti un «primo» e un «secondo» Pessoa. Il primo fa il sogno premonitore della nascita degli eteronimi e lo affida al secondo, che è sempre Pessoa ma all'indomani, una volta sveglio. Qui si riconosce la maestria di Tabucchi nel ribaltare la narrazione, attraverso un'intuizione che ha già affinato ne *Il gioco del rovescio* un decennio prima¹⁷; ma non solo, entusiasma la finezza filologica con cui carpisce la complessità dell'eteronimia pessoana e la leggerezza con cui la restituisce al lettore sotto forma di racconto.

Pessoa, insomma, sogna che si sveglia e che si mette in viaggio verso la cittadina del Ribatejo dove sa che deve incontrare Alberto Caeiro. Ma il percorso non può essere lineare, perché siamo in un sogno, e infatti nella narrazione si inseriscono altri elementi biografici di innegabile valore simbolico: la figura della madre, che in treno cita un verso di Álvaro de Campos (che non poteva aver letto perché gli eteronimi si riveleranno proprio quel giorno), e poi lui stesso da bambino, a Durban, vestito alla marinara ma con la sigaretta in bocca come da adulto. Il Sud Africa si sovrappone addirittura al paesaggio portoghese, creando un'ulteriore sensazione di *dépaysement* nel viaggiatore. Ma è nell'epilogo del racconto che Tabucchi compie l'ultima piroetta, allorché cede la parola ad Alberto Caeiro:

Sappia solo questo, che io sono lei. Si spieghi meglio, disse Pessoa. Sono la parte più profonda di lei, disse Caeiro, la sua parte oscura. Per questo sono il suo maestro. Un campanile, nel villaggio vicino, suonò le ore. E io cosa devo fare?, chiese Pessoa. Lei deve seguire la mia voce, disse Caeiro, mi ascolterà nella veglia e nel sonno, a volte la disturberò, certe altre non vorrà udirmi. Ma dovrà ascoltarmi, dovrà avere il coraggio di ascoltare questa voce, se vuole essere un grande poeta. Lo farò, disse Pessoa, lo prometto. Si alzò e si accomiatò. La carrozza lo aspettava alla porta. Ora era diventato di nuovo adulto e gli erano cresciuti i baffi. Dove la devo portare?, chiese il vetturino. Mi porti verso la fine del sogno, disse Pessoa, oggi è il giorno trionfale della mia vita. Era l'otto di marzo, e dalla finestra di Pessoa filtrava un timido sole¹⁸.

L'effetto sorpresa è quello di un *coup de théâtre*: il nostro attore ammette di star sognando, ne è consapevole, e con candore disarmante apre l'ultima scatola cinese nella quale, alla fine di questo viaggio meta-onirico, ritroverà il «primo Pessoa», colui cioè che lo ha sognato.

¹⁵ A. Tabucchi, *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio, 1992, p. 64.

¹⁶ Cfr. Edward Morgan Forster, *Aspetti del romanzo*, Milano, il Saggiatore, 1968.

¹⁷ A. Tabucchi, *Il gioco del rovescio*, Milano, il Saggiatore, 1981.

¹⁸ A. Tabucchi, *Sogni di sogni* cit., pp. 66-67.

Tornando alla linea iniziale della nostra riflessione, è più che plausibile che alcune letture realmente frequentate da Tabucchi siano state poi trasposte nei «percorsi notturni»¹⁹ che formano *Sogni di sogni*. Ci potremmo allora divertire a riunire tutte le opere degli autori protagonisti di questo libro in una biblioteca immaginaria, sorta di ricca e variegata pila di volumi dalla quale lo scrittore possa attingere comodamente per la sua lettura serale, proprio come si fa con i *livres de chevet*. Questa «biblioteca da camera», imprescindibile compagnia, nonché prezioso lenitivo per l'insonnia, potrebbe risultare fondamentale per lo scrittore, poiché come sostiene ancora Soares: «La maniera migliore per iniziare a sognare è attraverso i libri»²⁰. Ma se i consigli di uno scrittore inventato non ci sembrassero convincenti, potremmo sfogliare le teorie di specialisti come Paul Haffner il quale, a proposito del rapporto tra veglia e sogno, sostiene che «il sogno è la continuazione dello stato di veglia» e che «i nostri sogni si allacciano sempre alle rappresentazioni presenti poco prima nella coscienza»²¹. In questo modo la nostra biblioteca da camera avrebbe un ruolo importantissimo: sarebbe in grado di influenzare i sogni del suo utente, quel lettore-scrittore che ha donato una seconda vita – sebbene onirica – ai suoi autori prediletti.

In sintesi, oltre al *Libro dell'inquietudine*, quali sarebbero i libri accatastati su questo ipotetico *chevet* tabucchiano? quali esplicitamente citati e quali invece preziose fonti tenute sottotraccia? Seguendo l'ordine in cui appaiono i racconti, ovvero quello cronologico-anagrafico degli scrittori, troviamo al primo posto il celebre poema epico-mitologico di Ovidio dal titolo *Le metamorfosi*; qui la zomorfia del poeta-libellula è un suggestivo caso di metensomatosi che curiosamente si inserisce – con le dovute cautele e differenze – come appendice alle riflessioni tracciate finora sul rapporto *sognol/alterità*. C'è un indizio in questa trasformazione che porta a citare un altro libro, sebbene ben distante nel tempo e nello spazio: si tratta del poema *Il cane senza piume* del poeta brasiliano João Cabral de Melo Neto²². Come nel racconto di Tabucchi la libellula viene punita con la mutilazione delle ali, così il cane protagonista del poemetto netiano è spogliato del suo piumaggio, che rappresenta non solo la negazione per antonomasia di ogni adornamento ma, metaforicamente, la negazione di un diritto e il patimento di un'ingiustizia. Superato l'iniziale spiazzante paradosso logico-linguistico, l'assenza di piume rievoca una condizione generale di privazione, una forte alterazione dell'identità dell'oggetto descritto, che ne mina la dignità.

L'opera successiva è evidente: *Lasino d'oro* di Lucio Apuleio, opera in cui ancora una volta è la metamorfosi a giocare un ruolo centrale nell'avventura onirica. Come afferma Schivano,

¹⁹ Ivi, p. 13.

²⁰ F. Pessoa, *Il secondo libro dell'inquietudine*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 262.

²¹ Paul Haffner, *Schlafen und Träumen*, Francoforte, Sammlung zeitgemässer Broschüren, 1887, p. 245 (citato da Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 13).

²² Cfr. João Cabral de Melo Neto, *Morte e vita severina*, Torino, Einaudi, 1973.

[...] la sua doppia natura gli consente una binarietà di esperienze che per sé hanno già un fascino alto, nobile, di valore gnoseologico ricco, complesso, e inoltre aperto, disponibile, soprattutto ambiguo ovvero serio o comico, tragico o ridicolo, appassionato o calcolatore, impetuoso o distaccato. Da questa condizione deriva il carattere di Lucio l'Asino sciocco e furbissimo, tardo e prontissimo a profittare dell'occasione, generoso e avido: personaggio che riesce ad essere tutto e il suo contrario. [...] Così la separazione tra realtà dell'esperienza di Lucio e invenzione, fantasia, sogno si fa sempre più incerta²³.

Cecco Angiolieri e François Villon potrebbero stare uno affianco all'altro, poiché entrambi, a loro modo, narrano di esistenze sregolate e passioni viscerali; cantano il gioco, il vino, l'amore e la malavita. Se Tabucchi nella scheda bibliografica dedicata al francese cita *Il testamento*, non possiamo non aggiungergli *La ballata degli impiccati* e le *Ballate argotiche*; mentre per il racconto su Angiolieri sarebbe sufficiente conoscere l'*incipit* del sonetto *Si fossi foco*.

Il banchetto pantagruelico non lascia spazio a dubbi: François Rabelais sogna di essere a tavola con i personaggi del suo *Gargantua e Pantagruel*, e lo si può compatire, viste le ferree restrizioni alimentari che gli imponeva la vita monastica.

Per Samuel Taylor Coleridge la ricerca è abbastanza semplice, poiché esplicito è il riferimento alla *Ballata dell'antico marinaio*. Tuttavia, il riferimento al consumo di oppio e il carattere allucinato del sogno fanno pensare anche all'opera incompiuta *Kubla Khan*.

La produzione leopardiana sarebbe invece da includere *in toto* nella nostra biblioteca; arduo e perfino imbarazzante sarebbe improvvisare una selezione. Tuttavia, considerando gli elementi narrativi contenuti nel racconto di Tabucchi, vale la pena di citare la giovanile *Dissertazione sopra l'anima delle bestie* e alcuni *Canti*, in particolare il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, *Alla luna*, *Il sogno* e *A Silvia*.

Il successo mondiale de *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* fa sì che quest'opera domini su tutta la produzione di Carlo Collodi, tant'è che molti credono erroneamente che sia l'unica cosa che ha scritto. Ma ovviamente non è così per Tabucchi, il quale oltre ad accogliere nel suo sogno il romanzo collodiano in versione integrale – cioè, per capirsi, completo della seconda parte in cui Pinocchio si salva grazie all'intervento della Fata dai capelli turchini –, fa anche un esplicito riferimento all'amore patrio di Collodi, che indurrebbe a pensare che conoscesse anche gli scritti giornalistici, nonché il volume postumo dal titolo *Bettino Ricasoli, Camillo Cavour, Luigi Carlo Farini, Daniele Manin. Biografie del Risorgimento*. La merenda descritta in modo fiabesco nella scena finale del sogno, ci ricorda, con la sua ambientazione nella campagna pe-

²³ Riccardo Schivano, *L'«Asino d'oro» nel rinascimento tra racconto scritto e racconto figurato*, in *Modi del raccontare*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 46.

sciatina, la cultura toscana di cui Collodi è stato interprete anche nelle sue opere narrative cosiddette minori.

Quello di Robert Louis Stevenson è un sogno premonitore. Egli vede in anticipo sia il luogo della sua sepoltura, sia il conforto che la fantasia avrebbe potuto offrire alla sua sete di conoscere, se un giorno la salute cagionevole non gli avesse più permesso di viaggiare. *L'Isola del tesoro* diviene così la una riserva di aria pura con cui ossigenare la propria immaginazione.

Il sogno di Arthur Rimbaud, più che di espliciti riferimenti letterari, è ricco di elementi biografici: la Comune di Parigi, il vagabondaggio, la perdita della gamba per la grave malattia. Sottotraccia possiamo però indicare alcune liriche importanti, come il *Canto di guerra parigino*, *Le mani di Jeanne-Marie*, *L'orgia parigina*; ma anche altre poesie che cantano l'amore e l'ambiente bucolico, quali *Le risposte di Nina*, *Sensazione*, *Il dormiente nella valle*, *La mia bohème*, *Prima serata*, *Le mie innamoratine*.

Anche il racconto dedicato ad Anton Čechov si sviluppa a partire da un dato biografico: la visita ai detenuti dell'isola di Sachalin, su cui si basa l'omonimo racconto di viaggio. Bisognerebbe conoscere a fondo la vasta opera del russo per rintracciare in modo capillare tutti i motivi d'ispirazione del sogno tabucchiano. Tuttavia, anche i non addetti ai lavori potranno confermare che la denuncia delle condizioni bestiali del sistema sanitario è argomento del racconto *La corsia n. 6*, che qui sembra intersecarsi con tasselli narrativi di *Un nome equino*. Nell'epilogo invece ci sono tracce de *Il giardino dei ciliegi*, ma il cocchiere è senza dubbio il personaggio di *Angoscia*.

Vladímir Majakovskij è qui ritratto come una figura grottesca, perseguitato dalle proprie manie e autore di gesti eclatanti ispirati al Futurismo, che incarnano il gusto avanguardistico ma che risultano poco graditi alla dittature zarista e staliniana. Il poemetto *La nuvola in calzonni* appare come fonte inequivocabile già nelle prime righe del racconto.

Il riferimento all'attività di teatrante girovago è chiaro, nel sogno Federico García Lorca è impegnato, con la sua compagnia teatrale universitaria «La Barraca», nella divulgazione delle opere classiche della drammaturgia spagnola. Percorre le zone rurali più culturalmente arretrate della Spagna del tempo e il suo repertorio tocca autori intramontabili come Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Juan del Enzina e Tirso de Molina, ma c'è un'opera che non può assolutamente mancare nella nostra libreria ed è *La vida es sueño* di Calderón de la Barca. Lo scenario del racconto tabucchiano è la terra natale del poeta, l'Andalusia, alla quale sono dedicati, tra le altre opere, il *Poema del Cante jondo* e il *Romancero gitano*.

L'ultimo personaggio che compare in *Sogni di sogni* non è uno scrittore, ma ha dedicato importanti e numerosi volumi allo studio della nostra psiche. Uno dei più noti è *L'interpretazione dei sogni* ed è con questo titolo che possiamo chiudere questa provvisoria – poiché potenzialmente infinita – ricognizione tra i *livres de chevet* che hanno ispirato i sogni tabucchiani.

A me piace credere che Tabucchi lo tenesse a portata di mano, come un pron-
tuario, mentre sul quaderno che gli aveva regalato sua figlia Teresa annotava le
«narrazioni vicarie, che un nostalgico di sogni ignoti ha tentato di immaginare»²⁴.

²⁴ A. Tabucchi, *Sogni di sogni* cit., p. 19.

DI BESTIA IN BESTIA, DI LIBRO IN LIBRO.
IL MANIERO-BIBLIOTECA DI MICHELE MARI

Andrea Gialloreto

Nella mia testa
c'è sempre stata una stanza vuota per te
quante volte ci ho portato dei fiori
quante volte l'ho difesa dai mostri

Adesso ci abito io
e i mostri sono entrati con me¹.

1. *Collezioni, cataloghi, reperti: tracce di una «biographia literaria»*

In *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, romanzo globale che traghetta il lascito letterario della prima modernità negli spazi della coscienza infelice novecentesca, un Walter Benjamin in vena di riepiloghi si aggira tra i *passages* parigini irresistibilmente attratto dal fascino degli oggetti desueti, dei cimeli appartenuti agli artisti amati o semplicemente delle carabattole più inverosimili: gli oggetti che gli vengono sottoposti o che incrociano la sua traiettoria racchiudono un nucleo di storie trattenendo dietro apparenze insignificanti un valore incommensurabile. Nel momento dell'epifania, quando l'oggetto torna a irraggiare la propria aura, la realtà è messa in secondo piano e soggiogata dal sovrasenso di natura allegorica espresso attraverso immagini e frammenti della totalità perduta. Accaparrando il maggior numero possibile di feticci del passato, l'intellettuale potrà arginare il defluire emorragico di energie che lo affligge e rimettere il gioco il proprio statuto in relazione al mondo delle merci e, nello specifico, alla categoria dei prodotti culturali. L'ansia di collezionare e possedere oggetti rari, segnati dall'eccezionalità in quanto se ne sospetta un valore testimoniale, è descritta nel libro di Mari come una passione disdicevole e pertanto gli sforzi di Benjamin e del suo rivale, Erich Auerbach (il doppio malvagio del grande teori-

¹ Michele Mari, *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*, Torino, Einaudi, 2007, p. 4.

co del realismo), risultano risibili e votati a una sconfitta di immani proporzioni. Per scovare tesori nascosti e invisibili all'occhio dell'uomo comune bisogna celare le proprie intenzioni, ricorrendo a sotterfugi e infingimenti proprio come fanno i protagonisti del romanzo. Benjamin e il suo aiutante Bloch tentano di erigere una barriera difensiva tra la loro umbratile esistenza di «raccoglitori» che frugano nel passato riportando alla luce inquietanti aneddoti e sinistre vicende da un lato e dall'altro un presente dominato dalle masse. Nell'epoca che si dischiude, la creazione artistica diviene seriale attraverso la riproducibilità tecnica dell'opera così come la distruzione si prospetta in scala (da qui i numerosi riferimenti al totalitarismo e alla genia di golem, nani, robot e burattini contro i quali i nostri eroi dovranno lottare fino alla morte). Argine all'anomia (di natura cronica, secondo la teoria di Durkheim che la collega a sconvolgimenti generali quali il cambio di ordine strutturale sperimentato nell'età dell'industrializzazione), antidoto alla perdita di peso specifico della rappresentazione artistica rispetto a forme standardizzate di resa del reale sarebbe proprio l'inappagabile desiderio di libri o di oggetti che di celebri opere costituiscono referenti tangibili (seppure di dubbia autenticità). Il mondo classificato, inventariato, ridotto a museo o a necropoli cartacea, risulta per simili personaggi decisamente più vivibile di quello reale, che non è possibile ordinare e «leggere» come un qualsiasi repertorio. Contestare il primato dell'evento attuale, in corso di svolgimento, sulla base di quanto è narrato, condensato staticamente in un libro è indice di una sfida dall'indubbio sapore antimoderno²; il Benjamin ritratto da Mari risulta vittima dei fantasmi da lui stesso evocati (la fotografia, il cinema) e sconta le proprie aperture di credito nei confronti della riproducibilità tecnica dell'arte affrontando la ridda di golem ed esseri meccanici che rappresentano il corollario di quelle teorie. Assistiamo a un gioco di vendette incrociate tra l'autore milanese e il suo scrittore-personaggio, reo agli occhi del primo di aver delineato in un breve saggio il profilo psicologico del bibliofilo. Nulla di attraente, per Benjamin, si può rinvenire nella repressibile fisionomia del collezionista di libri, avulso dal mondo che lo attornia e incline al risentimento:

«Perché colleziona libri?» Nessuno ha mai esortato i bibliofili a riflettere su se stessi, con una domanda del genere? Come sarebbero interessanti le risposte, almeno quelle sincere! Poiché soltanto i non iniziati possono credere che anche qui non ci sia qualcosa da nascondere e mascherare. Orgoglio, solitudine, insprimento – è questo il lato negativo di certe nature di collezionisti così coltivate

² «Certo i tratti che contraddistinguono la fattura del libro sottendono anche una denuncia; dal momento che nella rappresentazione di un oggetto così premoderno, in quanto prodotto che si sottrae alla sfera della tecnica, si inabissa una sfida, neppure tanto velata, alle leggi dettate dal mercato e dai processi tecnocratici che hanno condizionato lo sviluppo della stampa: esso, insomma, può divenire il correlativo oggettivo di una diversa catena di trasmissibilità» (Ilaria Crotti, *Mondo di carta. Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento*, Venezia-Padova, Marsilio, 2008, p. 22).

e felici. Di quando in quando ogni passione rivela i suoi tratti demoniaci; la storia della bibliofilia può testimoniarlo più di ogni altra³.

Innumerevoli trattazioni sono state riservate a questa esasperata passione per i libri e si è anche tentata una classificazione dei livelli progressivi di «infermità» che essa ingenera negli uomini votati alla causa del reperimento e della gelosa custodia di un patrimonio librario generico, totalizzante, o al contrario calibrato sui gusti, le perversioni, le professioni di fede del singolo collezionista. Particolarmente utile, in tal senso, mi pare il dovizioso volume di Alberto Castoldi – segnatamente dedicato all'emersione del tema nella letteratura francese nel XIX secolo – che distingue le varianti tipologiche della «bibliofilia». Se con questo termine si intende un amore motivato da conoscenza e competenze in ambito letterario o erudito, con l'omologo «bibliomania» si entra nella sfera della patologia, giacché chi ne è affetto può prescindere completamente dal valore dei libri desiderati e, al limite, non curarsene se non per sfoggio o per ansia di possesso: il bibliomane raramente legge i testi che si procura (a volte con mezzi illeciti se non addirittura delittuosi, come testimonia la scelta antologica che conclude lo studio di Castoldi). Altra figura degna di comparire tra le *dramatis personae* del romanzo delle «bibliofollie» è il *bouquineur*, pago della caccia ad esemplari rari, negletti e abbandonati in soffitte polverose o nel magazzino di qualche rigattiere: in questo caso il piacere della scoperta dell'oggetto-libro surroga la dedizione consapevole al libro-testo.

A questa rassegna mancano però i rappresentanti di una categoria ben precisa di *bouquineurs* niente affatto assimilabile al prototipo sopramenzionato: vale a dire coloro che, in omaggio a un racconto di Giorgio Vigolo espressamente dedicato a questa esperienza medianica di contatto con l'universo librario, chiameremo i «bibliomanti»; si tratta di cercatori dal fiuto sviluppatissimo e dalle ricche dotazioni intellettuali (ma soprattutto spirituali) che al *frisson* del fortunoso rinvenimento di qualche esemplare di pregio prediligono un altro genere di *serendipity*, vale a dire l'inaspettata folgorazione emanata da un libro che parla esclusivamente al soggetto (per ragioni misteriose e personali, non necessariamente in forza di un vantaggio economico). L'acquirente, quasi mai ascrivibile al tipo del collezionista, è «prescelto» dal volume che adocchia e gli si accosta come spinto da un'attrazione incontrollabile di natura sovrannaturale. La bibliomanzia è dunque evocazione del mistero racchiuso negli alfabeti arcani, nelle lingue obliate, in rotoli, pergamene o antichi testi a stampa: l'essenziale è che la lingua del testo provenga da una distanza non colmabile se non attraverso l'intercessione del libro stesso. La scoperta dell'ignoto, che dischiude orizzonti impensati, solleva l'uomo su un piano che trascende l'ambito dell'esistenza e degli

³ Walter Benjamin, *Libri per l'infanzia vecchi e dimenticati*, in *Critiche e recensioni*, Torino, Einaudi, 1979, p. 3.

interessi consueti introducendo invece il lettore alla manifestazione dell'alterità assoluta, la cui conoscenza può avvenire solamente per via libresca. In fondo è proprio una forma di bibliomanzia a guidare il lettore nella scelta dei suoi autori di riferimento spingendolo a istituire con le loro creazioni un legame fondato sulla rivelazione della dismisura, dell'epicità, dell'irriducibilità a schemi ordinari. È accaduto così anche a Michele Mari, lettore esigente e idiosincratico:

Amo gli scrittori che seguono la strada ossessiva della ricerca di qualcosa a tutti i costi. Più questo, rispetto al romanzo di formazione in cui c'è un giovincello a cui succedono un sacco di cose, amori e amori, esperienze di lavoro... rimango freddo di fronte alle costruzioni letterarie che tendono a riprodurre mimeticamente la nostra esperienza. Quando ho letto un romanzo di formazione di settecento pagine mi viene da concludere: io già so come ci si forma, se Melville non avesse raccontato invece *Moby Dick*, non ne avrei mai saputo nulla della Balena⁴.

Il distacco dalle piccole o grandi realtà dell'esperienza comune concilia l'animo avventuroso del futuro scrittore con le narrazioni del meraviglioso, dello strabiliante, del fantastico secondo una dinamica vigente nel caso dei capolavori come dei testi fondativi assorbiti nell'adolescenza (i fumetti americani, la collezione «Urania» di fantascienza). L'estraniamento dal presente, la discesa in spazi privati fortemente segnati dalle pulsioni primarie della paura, del desiderio e dell'ossessione⁵ costituiscono il denominatore comune tra queste escursioni letterarie giovanili e la costante, capillare ricerca di maestri, di modelli o semplicemente di compagni di strada intrapresa dall'affermato professore e narratore milanese (un «setaccio» rigorosissimo della letteratura universale di cui dà conto in quel libro *monstre* perennemente in progress che è *I demoni e la pasta sfoglia*). In un racconto appartenente a *Tu, sanguinosa infanzia*, raccolta del 1997, Mari scende alle radici del suo culto per la divinità proteiforme della letteratura: egli ipotizza una sfida nell'arena del suo cuore di lettore affezionato di avventure marine tra gli otto scrittori prediletti, rappresentati ciascuno da un'opera assurda al rango di classico intramontabile. *Otto scrittori* – questo il titolo del racconto – segna il precisarsi nella coscienza artistica dell'autore di un concetto di scrittura di sostanza «collaborativa»: dopo aver citato una frase tipica del genere marinairesco, l'io narrante (il solo giudice e arbitro da cui dipendono le sorti del cimento tra scrittori) medita sull'impossibilità di attribuirle una paternità spe-

⁴ M. Mari, *Intervista* a cura di Olga Campofreda, consultabile sul blog *scrittoriprecari*, post 11 settembre 2013.

⁵ «Il limite di buona parte dei nostri autori è nell'elusione della propria autentica solitudine, della propria misantropia, della propria asocialità: perché, estesa come una pellicola a tutto il mondo, la pazzia (o l'irregolarità) perde il suo connotato patologico e virulento per diventare la divisa di una Scapigliatura o, che è lo stesso, di un'Arcadia» (M. Mari, *Il Cinquecento del dottor Caligari*, in *I demoni e la pasta sfoglia*, Roma, Cavallo di ferro, 2010, p. 31).

cifica, secondo il principio che ogni pronuncia narrativa debba riflettere la cifra stilistica dell'autore: «di chi era? Potevano averla scritta tutti, *l'avevano scritta tutti*»⁶. L'essenza del romanzesco, così come l'hanno distillata Conrad, Defoe, London, Melville, Poe, Salgari, Stevenson, Verne, prende la forma di una sacra e mostruosa divinità dalle molte braccia munite di penna. Pur con pena e dispiacere, la voce narrante arriverà a definire, procedendo per esclusioni successive⁷, la fisionomia del perfetto narratore di avventure marine dando la palma della vittoria a Melville con la motivazione che nessun mortale può aver scritto un libro immane come *Moby Dick*. Ma il confronto tra gli otto lupi di mare avviene nel segno della cavalleria: ciascuno riconosce i meriti altrui fino al punto da intonare in coro un'antifona in cui le identità e le opere si scambiano. La nozione di continuità culturale e la gioia di partecipare a un'impresa condivisa prevalgono sull'orgoglio e la tentazione di far tutto da sé:

Sono convinto che Stevenson, Melville, Conrad, London, chi più chi meno – perché non tutti hanno sempre e solo scritto di mare – si siano divertiti, si siano appassionati proprio perché il filone già esisteva, abbiano sentito il piacere di essere una perla della collana. Credo che qui narcisismo ed ego contino poi fino a un certo punto, in quanto il piacere di far parte di una compagnia è premio a se stesso⁸.

Lungi dall'ingenerare confusione, questa dichiarazione illumina l'idea di tradizione che Mari persegue nei suoi scritti; parlare di letteratura al quadrato, secondaria (quasi fosse una vegetazione parassitaria), o di citazionismo postmodernista⁹ significa proporre una formula riduttiva in quanto, per l'autore, la ca-

⁶ M. Mari, *Otto scrittori*, in *Tu, sanguinosa infanzia*, Milano, Mondadori, 1999, p. 53.

⁷ «Se la verità – l'essenza! – della letteratura marinaresca si celava nel cuore di quella rosa, se l'ultima compiutezza era là in fondo, nel centro, io dovevo scoprirla attraversando i libri ed i nomi come si attraversano i tempestosi oceani, quando per fedeltà alla rotta segnata si trascurano i profili di terre lontane e i giorni e le notti si perdono nella scia della nave» (ivi, p. 62).

⁸ M. Mari, *Il beneficio dell'influenza*, conversazione a cura di Walter Nardon, consultabile sul sito leparolelecole.it.

⁹ Si muove in questo ambito, ma con elasticità e prontezza di argomentazione, Francesco Longo nel saggio «*Tutta la mia vita nella letteratura*»: un circolo di scrittori nella narrativa di Michele Mari, in *Auctor/Actor. Lo scrittore personaggio nella letteratura italiana*, a cura di Gilda Corabi e Barbara Gizzi, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 305-318. Netto, e severo al di là della misura, il giudizio di Mario Barengi su *Io venia pien d'angoscia a rimirarti*, la più esibita prova di letteratura «derivata» che Mari ci abbia fornito: «Riecheggiando perente ancorché illustri loquele, Mari si preclude la possibilità di foggarsi quello stile personale che solo rivela un'avvenuta, vissuta esperienza di sé. Più esattamente: invece di sfruttare le contraddizioni che lo abitano come una risorsa positiva, come un impulso vitale ed energetico, egli le disinnesca, le neutralizza. Insomma, *Io venia* eccetera è un *pastiche* elegante e dottissimo, e in termini di metaletteratura o iperletteratura può essere considerato perfino un piccolo capolavoro. Ma sul suo valore propriamente letterario – sulla sua efficacia estetica – grava l'ipoteca del *divertissement*. Siamo di fronte, in altre parole, a una letteratura di secondo grado, nel senso più spietato del termine» (Mario Barengi, *Oltre il Novecento. Appunti su un decennio di narrativa 1988-1998*, Milano, Marcos Y Marcos, 1999, pp. 82-83).

tena del linguaggio e della fantasia costituisce un legame ininterrotto, rinsaldato di anello in anello in vista del traguardo di una perfezione irraggiungibile senza l'apporto di chi si è già spinto avanti nella ricerca artistica. Come il nano issato sulle spalle dei giganti, lo scrittore contemporaneo può meglio volgersi a contemplare l'orizzonte se apre la sua parola ai contributi più diversi, alle sollecitazioni di altre voci, determinato a rompere gli argini protettivi eretti dalla società e a lasciarsi assalire dal pullulante immaginario che giace in latenza al di sotto della linea di galleggiamento della nostra quotidianità.

Tutti i racconti sono a più mani, non si dà invenzione pura, scissa dal ricco sostrato di letture che hanno plasmato la *forma mentis* e lo stile del singolo:

Io leggevo tantissimo, in modo anche onnivoro, morboso, investendo tutto nella lettura, e quindi mi sono sentito a un certo punto saturo come una specie di pila. Sono diventato radioattivo, saturo, talmente impregnato delle storie, ma non solo: dei rituali formali, della retorica, degli incipit, delle convenzioni di genere, poi ho sentito un bisogno quasi fisiologico di restituzione, di espulsione di tutte queste sollecitazioni che mi è venuta voglia poi di variare, masticare, proseguire a modo mio¹⁰.

Cionondimeno Mari non è un Borges sortito dagli anfratti dell'umanesimo classicista italiano perché la sua visione del mestiere di scrittore non si adatta all'immagine canonica del saggio detentore di un sapere onnicomprensivo. Il vasto deposito della letteratura universale è pronto a porgere i suoi tesori, esposti così al rifacimento, alla confutazione, alla parodia, all'ossequio non meno che al vituperio; quale che sia il suo valore (Mari insiste su un metro di valutazione personale e insindacabile in quanto stabilito in base alle necessità e ai desideri di ciascuno di noi), l'opera ci costringe ad accettare il suo paradigma di realtà, di solito molto distante dalla realtà percepita. Spostato sempre più in là il livello di adesione cui il lettore è chiamato, in una rivisitazione della teoria della *Suspension of Disbelief* di Coleridge, la letteratura «non inganna mai: perché ci costringe a credere solo quello che crede l'autore, e nessun autore, come nessun uomo, crede in qualcosa come alle proprie passioni, alle proprie idiosincrasie e alle proprie ossessioni»¹¹. Per il nostro autore la scrittura è sempre combattimento ingaggiato con i fantasmi, con le paure e le ossessioni che solo il soggetto può esorcizzare tenendole a distanza grazie alle formule incantatorie del linguaggio oppure riconoscendosi nel loro richiamo ancestrale:

Certo all'origine di ogni creazione artistica è l'ossessione-angoscia della morte: su questa passione dominante (che l'artista condivide con il collezionista, il cleptomane, il libertino, il fondatore d'imperi, il mistico) s'innestano più specia-

¹⁰ M. Mari, *Intervista* dell'11 settembre 2013, cit.

¹¹ M. Mari, *I demoni e la pasta sfoglia* cit., p. 19.

li affezioni, come l'insoddisfazione della vita (quel senso di un'esistenza mancata cui Binswanger attribuisce ogni appetito di risarcimento formale) o all'opposto il senso di un traboccante *excessus vitae*. In entrambi i casi si dà virulenza, morbosità, necessità fisiologica, perché non c'è operazione più violenta e arbitraria di quella che imprime una forma alla propria vita¹².

Quale stampo migliore della letteratura per imprimere «una forma alla propria vita»? Magari la messa a confronto del vissuto con le storie narrate sulla pagina potrà suggerire la proiezione di sé in esistenze altre, un *détour* della coscienza compiuto cedendo il timone a maschere/personaggi la cui sorte fittizia consente al lettore di vincere la finitezza e i limiti del proprio raggio d'azione. La letteratura come complemento e correzione del corso della vita: questa sembra essere la ricetta offerta all'insoddisfazione dell'uomo d'oggi, strappato dolorosamente dagli schemi di destino validi fino al secolo decimonono (ancora concepibile come un'età dell'avventura e della scoperta: non sorprende che Mari sia tornato al romanzo con un ben riuscito «falso d'epoca» sette-ottocentesco come *Roderick Duddle*¹³).

Le pagine dei libri costituiscono potenti e insostituibili catalizzatori di realtà, in alternativa a quanto sperimentiamo negli aridi campi del presente. Circondato dai suoi libri, l'uomo espande la propria superficie di contatto con il mondo quanto più se ne astrae relegandosi nella reggia/prigione della biblioteca, epitome dell'universo e del sapere. A questa spinta verso il titanismo si contrappone quella eguale e contraria che produce esseri del sottosuolo, pallide ombre in fuga dalla luce del giorno, patetici «enciclopedisti» alla Bouvard e Pécuchet. Mari si mostra consapevole della duplicità insita nel tipo umano di cui qui si discute; sceglie infatti, a modello di tale comportamento, il più impenetrabile e orgoglioso bibliofilo della storia letteraria novecentesca: Peter Kien, il sinologo donchisciottesco votato alla protezione della sua immensa biblioteca nel capolavoro di Elias Canetti, *Autodafé*. Lo scrittore milanese, filologo che ostenta verso la sua specializzazione un distacco sospetto se non uggia vera e propria, non esita ad affacciare un paragone tra il destino dell'eroe canettiano, spirito aereo a disagio nel mondo come l'albatros baudelairiano, e la propria indole saturnina, che si esplicita nel rancoroso attaccamento a una realtà che si vorrebbe immutabile ed è invece in continua trasformazione. Esteticamente valido è soltanto ciò che permane nella sua essenza, bloccato come il testo consegnato alla stampa. La vita invece tradisce continuamente l'amore abitudinario dell'io per il passato sottraendo le presenze rassicuranti, deformando i percorsi di una topografia dell'anima impossibile da ritrovare sulle strade cittadine:

¹² Ivi, pp. 18-19.

¹³ Torino, Einaudi, 2014.

Peter Kien, il protagonista di questo libro è un dio nella sua biblioteca, ha tutti i libri, conosce tutte le lingue ed è signore del sapere. La sua creazione è la sua biblioteca, dalla quale guarda gli uomini come cimici, come vermi, ed è felice, è sovrano. Nel momento in cui si lascia tentare nel mondo, quando commette l'errore fatale di dare udienza prima a una cameriera, poi a un portinaio e rischia l'avventura mondana, da genio diventa un inetto, che non può più parlare le mille lingue della sua libreria, ma è costretto a balbettare i dialetti sboccati del mondo, quindi viene deriso, sputacchiato e fa un'orrenda fine. Ecco, io a volte mi sento così. Quando sono nel mondo, per strada, in metropolitana, nel treno, mi sento un po' come Peter Kien. Mi sento in esilio, in un mondo brutto, esteticamente disgustoso, un mondo in cui non c'è più una vecchia bottega, una vecchia trattoria, perché tutto ha sempre il bisogno di rinnovarsi oscenamente¹⁴.

Le biblioteche sono immensi depositi di passato, protetto negli spazi ombrosi e semideserti, appannaggio esclusivo del collezionista. Il dramma esplode quando il viaggio *autour de ma chambre* nella biblioteca non appaga più il soggetto, spinto a calcare le strade da un'«avventura mondana» i cui esiti sono catastrofici. Se lo stralcio d'intervista sopra citato prefigura un simile itinerario nella derelizione, quando Mari ritorna sul romanzo di Canetti in veste di critico la prospettiva muta parzialmente. Assistiamo sempre allo scontro tra gli spazi dell'interiorità e gli esterni, tra la conoscenza da biblioteca e l'esperienza diretta, ma il professor Kien in questo caso non appare più come vittima predestinata e inerme della profanazione del suo tempio, è anzi immagine dell'eccesso, dell'oltranza. All'inettitudine a muoversi sul terreno della quotidianità fa da contraltare una dottrina «esoterica» che trova fondamento nella *ratio* del discorso «altro» dell'universo libresco, platonicamente astratto, assoluto e totalizzante. L'idea, se perseguita con abnegazione, vince sulle insidie mondane e sulla disillusione. Kien è un uomo tolemaico. Mentre si sfalda l'antica fiducia nella centralità e nella sacralità del sapere, egli coltiva in magnifica solitudine il suo credo in un sistema bibliocentrico ormai fuori del tempo e della storia:

Solitario, misantropo, kantiano nelle abitudini come nel rigore mentale, Kien è il grande cristallizzatore, colui nel quale l'oltranza fanatica e l'inesperienza della vita coincidono. Dal punto di vista della scienza e della filologia egli è il giusto, da quello del mondo è l'inetto. Tolle le prime pagine, tutto il romanzo mette in scena il trionfo del mondo su questa inettitudine: la quale però, ed è una delle bellezze del libro, non subisce passivamente la piena dell'insensatezza e della violenza, ma la cerca e la provoca, quasi la orchestra. Quel *logos*, infatti, si manifestava in Kien come *ratio*, e la *ratio* si era borghesamente specializzata in Biblioteca, e la Biblioteca, appunto per oltranza, tendeva disperatamente al proprio archetipo platonico, ciò che la costringeva a un'infinita competizione con

¹⁴ M. Mari, *Il beneficio dell'influenza* cit.

il mondo: più quell'idea era alta, infatti, più doveva enfattizzarsi per proteggersi dal mondo, ma più si enfattizzava più si rendeva vulnerabile¹⁵.

Il Kien ritratto ne *I demoni e la pasta sfoglia* tributa il suo omaggio a quell'archeologia del sapere che Foucault ha così esattamente definito nella sua pertinenza a un orizzonte culturale perento, premoderno, all'interno del quale tutto si teneva.

In alcuni dei racconti autobiografici di *Tu, sanguinosa infanzia* la cura maniacale volta alla conservazione dei reperti del passato personale diventa commosso epicedio dei miti della prima età. Esempio di questo attaccamento spasmodico ai simulacri del tempo andato è il gretto e commovente egoismo 'tattico' del padre che nasconde i giornalotti, religiosamente conservati, timoroso che le manine del figlio possano imbrattarli (in realtà è il passaggio di consegne a essere rigettato come rito mortuario, addio ai momenti costitutivi dell'identità dell'ex-ragazzo costretto a crescere). Si tratta di una declinazione emotiva del tema della biblioteca come magazzino, scrigno segreto. Quelle vecchie carte – fumetti old style approssimativamente disegnati che forse il figlioletto disdegnerbbe dopo avervi gettato un'occhiata distratta – suscitano l'intenerita contemplazione del professore provocandogli un'effusione di loquela illustre; l'uso del registro sublime ed enfatico per descrivere i cari album a disegni tradisce, nella ridondanza di epiteti dotti e nell'abuso di forme arcaiche e solenni, la perdita del controllo sul linguaggio da parte dell'io narrante. Infatti la sequenza, impostata, nei modi di una climax ascendente (a livello concettuale come dei termini adottati), finisce per eccesso di dovizie verbali con lo scadere in ecolalia, balbettio dell'in-fante geloso dei propri tesori, grottescamente commisti (Tacito Proust Guicciardini, Soldino Geppetto Eta Beta) in ossequio a un concetto di canone del tutto privato:

Sono pregne delle mie continuazioni e rielaborazioni, siffatte entità, incasellano irripetibili giorni, codeste vignette (amati quadrati, adorati rettangoli, emblémata della mia camera, insegne del letto mio), sì, sì, sono storia, museata chiosata laudatissima historia, sono una docta collectio (signata, schedata) che merita scienza, distanza, l'amor che si debbe ai classici (Tacito Proust Guicciardini, Soldino Geppetto Eta Beta), e sono, e son tradizione, e son religione¹⁶.

Il culto di Mari per la prosa di Carlo Emilio Gadda non si esaurisce nel romanzo *Rondini sul filo*, ma brilla anche in brevi esercizi di stile come questo.

Le preziose reliquie sono quasi prolungamenti dell'io, escrescenze del corpo, brufoli della sua fisionomia adolescenziale. Accarezzati e descritti con acribia degna di miglior oggetto, i giornalotti danno la stura a un sogno bibliofilo centrato sul piacere tattile di sfogliare pagine e pagine. Quelle disadorne dei fumetti

¹⁵ M. Mari, *Canetti*, in *I demoni e la pasta sfoglia* cit., p. 262.

¹⁶ M. Mari, *I giornalini*, in *Tu, sanguinosa infanzia* cit., p. 10.

riservano una dose di felicità maggiore delle gloriose edizioni pregiate. Intanto che decanta la supremazia dell'infimo genere nella scala gerarchica della screditata paraletteratura, l'autore si cimenta in un elenco di esemplari rari, gemme bibliografiche appartenenti alle migliori collane editoriali:

Il professore lo sapeva, che la nobiltà della sua biblioteca era costituita dalle cinquecentine e dagli in-folio barocchi, dai Parnasi zattiani e dalla beltà dei Bodoni, e che le sue cuspidi scientifiche avevano nome e sostanza di edizioni critiche e di edizioni nazionali; lo sapeva da tanto tempo, che quell'immensa famiglia era cresciuta attorno ai Silvestri e ai Sonzognò, alle Meduse e agli Struzzi, e che poi si era raffinata negli azzurrini oxoniensi e nel giallo-mattone delle Belles Lettres, nell'humana dovizia della Pléiade e dei Ricciardi o nel defunto rigore di Lerici. Però sapeva anche che senza quel fondamento originale la sua biblioteca – quindi la sua vita – sarebbe stata come un grande frutto senza picciuolo, quasi che staccate da quella tenera linfa aurorale le dotte scritture fossero destinate ad avvizzire, a rinsecchirsi¹⁷.

L'effetto di saturazione prodotto con il mettere in fila i prodotti di una eletta cultura ingenera attrito con la realtà e senso di asfissia; è come se lo scrittore, con la similitudine del picciuolo, rovesciasse la struttura su cui è impalcata la sua esistenza professionale. Il presupposto dell'incommensurabile esperienza di lettore, studioso e bibliofilo che Michele Mari può vantare riposa su quei giornali nascosti sullo scaffale più alto, fuori di portata e lontano dalle profanazioni.

2. *Gli «aoristi mostruosi»: l'archeo-manierismo di Michele Mari*

[...] L'imitazione dello stile è un esercizio al quale non tutti possono dedicarsi e che non può svilupparsi grandemente. Si possono ricalcare le formule consuete di un autore, ma non l'ordine e la successione delle idee. La forma dello stile è una sorta di meccanismo che si riduce a pochi espedienti, cui gli autori fanno ricorso di volta in volta indotti dalle loro inclinazioni o facoltà. Ma la concezione del piano di un'opera è il portato di una maniera ben determinata e individuale di percepire i rapporti tra le cose, ed è quasi impossibile intuirne il segreto¹⁸.

Questa presa di posizione scettica sulla possibilità di realizzare plausibili *pastiches* a imitazione dello stile di un autore celebre sgombra il campo da almeno una delle fattispecie di crimine letterario esaminate dall'esperto bibliofilo Charles Nodier in un suo velenoso trattatello. La taccia del ricalco di moduli e

¹⁷ Ivi, pp. 7-8.

¹⁸ Charles Nodier, *Crimini letterari*, trad. it. di Andrea Carbone, Palermo, :duepunti, 2010, p. 65.

ornamenti che danno il carattere alle pagine dei classici ha colpito quasi tutti i virtuosi dello stile, i manieristi incalliti, i borghesiani inventori di libri già scritti, i predatori di lemmi raffinati ed eleganti. Nel caso di Mari, egli per professione si aggira intorno ai monumenti della letteratura antica e moderna (da Monti e Foscolo, attraversando il dominio leopardiano, la sua lente critica giunge agli oltranzisti dello stile novecenteschi, Landolfi e Manganelli). Inevitabilmente quindi si è discusso riguardo la sua opera creativa sul riuso, sempre dichiarato e fin ostentato, di tratti stilistici, vezzi e maniere ripresi da grandi modelli italiani e stranieri. Si potrebbe dire che in ciascun suo romanzo egli renda omaggio a una specifica figura dell'Olimpo letterario: in *Io venia pien d'angoscia a rimirarti* si insinua nei meandri della riflessione giovanile di Leopardi sulle favole antiche e il loro rapporto con la necessità per l'uomo di trovare un senso alle proprie angosce ancestrali; *La stiva e l'abisso*, forse il campione perfetto della lingua inesistente inventata da Mari per dar forma al proprio immaginario, intreccia discorsi metaletterari al gusto per l'avventura d'esplorazione, per un meraviglioso che attinge alla trattatistica, alla fiaba e ai resoconti di viaggio secenteschi. *Rondini sul filo* conserva l'impronta coltissima del parlato celiniano complicandola con reminiscenze gaddiane; *Rosso Floyd* pesca dai testi delle canzoni del gruppo inglese; infine *Roderick Duddle* accoglie echi da Dickens e Thackeray sfruttando l'effetto da «falso d'epoca» di una storia torva e *larmoyante* di stampo ottocentesco, vittoriano, che ambisce a tessere rocambolesche e digressive trame da *novel* settecentesco (sulla scia di Defoe, Fielding, Smollet). Proprio la molteplicità dei riferimenti, non riducibili a sintesi, impedisce di isolare un lignaggio definito per la scrittura e la poetica di Mari (del resto, la complessità e la ricchezza di un libro come *I demoni e la pasta sfoglia* ci mette sull'avviso riguardo al fatto che l'autore si pone sotto il segno di una costellazione letteraria dispersa su versanti anche lontani del campo letterario occidentale). L'immaginario esposto nei romanzi e nei racconti dello scrittore milanese è poroso e permeabile alle suggestioni più diverse, sensibile persino agli influssi della paraletteratura (soprattutto in *Verderame* e in *Tu, sanguinosa infanzia*). Allo stesso modo, la sua lingua capta risonanze da un'infinità di fonti, più o meno prevedibili e rispondenti alla cultura accademica del professor Mari. L'intertestualità esibita nei suoi romanzi è rilevante per il numero e l'entità dei rimandi testuali, ma risulta anche poco pregnante per la definizione delle qualità della scrittura. Un'altra accezione di «Biblioteca», in riferimento ai testi canonici per un autore, è data dal complesso di influenze e spinte modellizzanti che convivono nel suo stile. Per restare nell'ambito metaforico del libro, faccio ricorso a una nota di Anatole France, famoso narratore di casi di bibliomania, qui impegnato a delineare le circostanze e i bisogni che rendono necessario coniare uno stile «anticato» in assenza di adeguati corrispettivi nell'estetica contemporanea:

È dimostrato che, per decorare un libro, così come per decorare una casa o una fontana, non basta il talento individuale di un buon artista, bisogna ricorrere

a uno *stile*. Ora uno stile è tipico, non d'una persona, ma di un'epoca. Ci sono epoche che, per motivi molto complicati, non possiedono stile e sono ridotte, nelle arti applicate, ad adottare e riprodurre i diversi stili dei secoli precedenti. Così sembra essere l'epoca attuale¹⁹.

La manifattura «in stile» dell'oggetto libro condivide i meccanismi di elaborazione dei testi «retrodatati»: Mari, in questa direzione, si è esercitato nella contraffazione delle marche di appartenenza all'epoca eroica del romanzo (XVIII e XIX secolo). Tuttavia la sua attenzione è stata rivolta a quintessenziare quello stile impersonale più che a seguire le orme di un determinato scrittore, tra quanti sente affini. Come ha affermato in *Otto scrittori*, l'auspicio del narratore è di riuscire a incanalarsi in una tradizione rispettandone le convenzioni linguistiche e gli orientamenti epistemologici; ne deriva un ventaglio di usi linguistici²⁰ da adattare agli scenari allestiti per ciascun romanzo, ferma restando la volontà di far interagire per contrasto il codice manierista con le narrazioni autobiografiche al tempo presente.

L'elemento che mi pare possa accomunare le componenti di questo linguaggio narrativo è l'opzione radicale per la negazione di qualsiasi finalità sociale, documentaria, pedagogico-prescrittiva, apostolica del fatto letterario. Chi si dedica all'illustrazione di piccoli eventi o di vicende collettive nella convinzione che l'arte debba rispecchiare il visibile e il comune relega tra le forme della perversione solipsistica la propensione a tematizzare le proprie ossessioni. Senza esibire trofei *maudits* o decadentistici, Mari cerca una via alternativa alla comunicazione e alla compartecipazione seguendo l'insegnamento di Stevenson, grande narratore popolare nonostante le continue fughe nell'onirico, nel fantastico, nell'esotico e nell'avventuroso: «Stevenson è oggettivo perché è soggettivo, è magnanimo perché è autistico, è epico perché è autocentrato, ha una fantasia inesauribile perché parla solo di sé, perché sa parlare solo di sé e perché *vuole* parlare solo di sé»²¹. La propria mente è il primo vettore di scambio con il mondo e ciò che essa produce entra nel circolo dell'esistente senza bisogno di certificati di verosimiglianza. L'immaginazione, il sogno, l'incubo e l'ossessione sono parte della realtà, forse ne rappresentano la costituente di maggior rilievo e non è dunque possibile eluderne la presenza. Le scelte dei contenuti orienta anche l'adozione di un registro stilistico sublime, ritenuto ancora uno strumento valido nonostante le perplessità che l'età contemporanea ha riservato alla pronuncia sostenuta e fastosa del Grande Stile:

¹⁹ Anatole France, *Il libro del bibliofilo*, a cura di Pino di Branco, Milano, La Vita Felice, 2011, p. 65.

²⁰ Luca Serianni è stato tra i primi a proporre una descrizione ragionata della lingua "controcorrente" che distingue le opere di Mari nell'attuale panorama (cfr. Luca Serianni, *Antico e moderno nella prosa di Michele Mari*, in Accademia degli Scrausi, *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, a cura di Valeria Della Valle, Roma, Minimum Fax, 1997, pp. 148-157).

²¹ M. Mari, *I demoni e la pasta sfoglia* cit., p. 19.

Ora, a parte il fatto che la morte della grande forma è tutta da dimostrare (essendo in molti casi solo l'alibi di lettori e di critici pusillanimi), a parte ancor prima che la sola cosa importante, in un libro, dovrebbe essere l'interna plausibilità ed efficacia, la capacità di dar voce a un'ossessione, il ritmo, insomma la sua bellezza o la sua bruttezza, mi sembra che un altro equivoco si complichino con i suaccennati, e cioè l'idea della forza come valore necessario alla letteratura. Non c'è dubbio che se forte è la letteratura che misurandosi con la realtà miri, riflettendola criticamente, a modificarla, allora saranno forti la letteratura *engagée* e quella al servizio di un massimo sistema; quella che afferma perentoriamente o che perentoriamente nega; quella in cui un popolo si riconosce ma anche quella che lacera l'orizzonte delle acquiescenze e degli automatismi: fortissime dunque le avanguardie di ogni età e i grandi realisti, fortissimi Omero e Manzoni, Dante, Orwell, Rousseau. Lo stigma della debolezza perterrà allora ai fautori di una letteratura femminile (perché nata per partenogenesi da se stessa), una letteratura di parole più che di cose, fatalmente portata a dialogare con il passato più che con il presente e il futuro, e con i libri più che con gli uomini: debolissimi dunque Tasso e Callimaco, Vincenzo Monti e il cavalier Marino, Ovidio, e Queneau: più debole di tutti, inetto paguro chiuso nella sua biblioteca, Borges. Se però si considera che non ad altro si riferiscono le qualità della forza e della debolezza se non alla letteratura, si dovrebbe giungere alla conclusione opposta, e cioè che la letteratura è tanto più forte quanto più essa è tautologicamente *letteraria* (come la pietra più petrosa, la scimmia più scimmiesca, il gas più gassoso): quale scrittura letterariamente più forte della dannunziana, ad esempio, in virtù di un senso religioso della forma sonora, o più forte della manganelliana, sorretta dall'aspirazione a *essere* il mondo dopo averlo creato *ex nihilo*²².

Il ricordo di Giorgio Manganelli non è casuale. L'autore di *Hilarotragoedia* ha contribuito più di ogni altro nel secondo Novecento italiano a far risalire le quotazioni della retorica e di un'interpretazione del fatto linguistico in chiave di espressione e non di mera comunicazione. Perseguire un simile obiettivo implicava la realizzazione di una *koinè* linguistica mutuata dall'attento vaglio delle proposte in materia di stile provenienti da modelli inconsueti, devianti rispetto alla norma codificata sul modello manzoniano. Le tesi manganelliane che sottraggono la scrittura alle regole della comunicazione ordinaria superano la semplice sottolineatura della funzione poetica del linguaggio per situare la parola in uno spazio infero, negativo, rispondente al grado zero della comunicazione: «Lo scrittore scrive una lingua morta, scrive costantemente ed esclusivamente in una lingua morta. Per lingua morta cosa intendo? Una lingua che non è né parlata né parlabile»²³. La specificità letteraria delle soluzioni formali è la base

²² M. Mari, *Sul minimalismo*, ivi, p. 599.

²³ G. Manganelli, *Jung e la letteratura*, in *Il vescovo e il ciarlatano. Inconscio, casi clinici, psicologia del profondo. Scritti 1969-1987*, a cura di Emanuele Trevi, Roma, Quiritta, 2001, p. 27.

dei processi di scrittura per questi moderni manieristi persuasi della valenza cerimoniale e negromantica dell'operare artistico²⁴.

Il contrappunto tra verità psicologica e matrice letteraria permette allo scrittore di giocare sull'ambiguità tra il pieno investimento di fiducia nella tensione estrema dei mezzi espressivi e una lettura parodica che segnala l'inattualità e la carica di estraniamento delle connotazioni formali. Va detto che, a dispetto delle acrobazie ludiche evidenti nella tessitura linguistico-sintattica dei primi romanzi, Mari non ha mancato di rilevare la serietà e il pathos drammatico della sua pratica di vocaboli desueti e stilemi baroccheggianti. Lo stesso processo di revisione del romanzo d'esordio, *Di bestia in bestia*, ripubblicato in versione asciugata nel 2013 indica la rinuncia ai timbri in falsetto, agli equilibrismi retorici più azzardati, che potevano far inclinare la ricezione dell'opera verso la considerazione del libro come riscrittura parodica del genere gotico. Significativamente, tra i passaggi cassati figura la prima osservazione degli ospiti del tetro Osmoc; da buoni professori essi ne fotografano il carattere fondando le loro impressioni sul suo eloquio forbito: «sembrava che quell'uomo non sapesse esprimersi senza retorica e senza insieme irridere nell'atto stesso di farne impiego, come un oratore che si eserciti nel proprio studiolo saggiando la bontà degli strumenti di cui disdegna già l'uso»²⁵. L'eliminazione di questa frase rivelatrice è spia di un più sistematico indirizzo ostile all'eccessiva escursione tonale tra il comico-grottesco e il tragico, sfumature compresenti nella prima redazione del romanzo²⁶. Tuttavia, già all'altezza della prima redazione (peraltro considerevolmente ridotta rispetto all'ipertrofico manoscritto cui Mari attendeva dal 1980) l'efflorescenza verbale mirava al velamento dei nodi esistenziali, svolgeva il compito di lenire quei mali che potevano transitare sulla pagina solo a costo di piegarsi a un travestimento nero, da improbabile romanzo gotico:

²⁴ «Non vedo come l'autenticità o la necessità o appunto la forza di un testo letterario debbano essere inversamente proporzionali alla sua artificiosità, alla sua inattualità, alla sua difficoltà, alla sua aristocraticità, alla quantità e complessità delle sue mediazioni. Al contrario, la storia della letteratura offre numerosissimi esempi di scritture che proprio attraverso la maniera riescono, e riescono mirabilmente, a fare i conti con la serietà della vita e con il suo corredo di temi massimi» (M. Mari, *Sul minimalismo* cit., p. 600).

²⁵ M. Mari, *Di bestia in bestia*, Milano, Longanesi, 1989, pp. 21-22. D'ora in avanti ci si riferirà a questa edizione con la sigla DBB1.

²⁶ Si legga dalla nota finale alla riedizione einaudiana, siglata Professor ***: «Oggi però, dopo tanti altri libri e dopo che sotto certi aspetti sono diventato un'altra persona, scriverei *Di bestia in bestia* in modo più asciutto, soprattutto là dove l'oltranza classicheggiante e l'accumulo citativo rischiavano di privilegiare un controcanto parodico, che fin dall'inizio avvertivo come male necessario. Ho detto «scriverei» perché di fatto non ho riscritto quella storia *ex novo*, ripartendo dalla pagina bianca: ho lavorato invece come un *editor* (almeno secondo una certa nozione di *editing* come semplificazione), sottoponendo il testo originale a una serie continua e capillare di tagli e provvedendo a suturare con interventi minimi le parti superstiti» (M. Mari, *Di bestia in bestia*, Torino, Einaudi, 2013, p. 221).

Spesso la scabrosità dell'argomento, la violenza, l'inciviltà, l'indicibilità di quello che volevo dire poteva essere detta solo attraverso metafore o allusioni o maschere letterarie, quindi attraverso il *pastiche*, attraverso la voce di altri scrittori. Forse perché la lingua letteraria è diventata in me una seconda natura e quindi usandola non ho la sensazione di paludarmi o di raffreddare quello che sto dicendo, anzi, io sento che certi termini, stilemi, giri di frasi aulici, letterari o addirittura libreschi hanno ancora una vita e una vibrazione che spesso è più pregnante della forma corrispondente diciamo standard. Oppure in momenti di particolare solennità, commozione o di particolare imbarazzo, cioè quando c'è qualcosa di forte che mi coinvolge, io sento di dover usare una lingua corrispondente²⁷.

Il manto linguistico elaborato contribuisce a distanziare la materia dolorosa della nevrosi e dell'irrealità quotidiana²⁸ offrendo al contempo lo sfondo da cui si levano gli «assoli», i monologhi e le simulazioni dialogiche di pertinenza delle voci narranti dei romanzi (si tratta di una costante diegetica). Non di mero ventriloquio, imitazione delle voci degli antichi, consta dunque *Di bestia in bestia*, né la sua patina arcaizzante appare come la traduzione di esperimenti da laboratorio. La natura abnorme dello stile ereditato dai classici, qui incarnato negli «aoristi mostruosi» della chiusa, manifesta, insieme all'espedito onomastico di battezzare i personaggi secondo le forme del tempo verbale greco, l'essenza insieme psicologica e linguistica della mostruosità che il romanzo studia nelle sue evoluzioni, di bestia in bestia e di libro in libro. Con la decisione di espungere il seguente passaggio dalla rielaborazione einaudiana, l'autore può solo dilazionare la rivelazione del legame che stringe grammatica e bestialità, fondamenti del linguaggio e dell'essere:

Ero pazzo? Non credo. In fondo, come ho detto, non facevo che esplicitare la reale condizione dell'amore, amando disamando denunciavo la labile illusorietà di quanto fa l'uomo dalla bestia diverso... La bestia... La bestia è; detto questo non c'è nulla da aggiungere, nulla da spiegare per glosa. Il suo solo modo è l'indicativo. Oggettività, realtà, affermazione; qualsiasi gramatico ve lo ripete. Ma l'uomo è ed è insieme un fusse e un saria, se la sua vita è sofferenza deve ringraziare il congiuntivo e il condizionale. Subbiettiva obliqua ottativa ipotetica

²⁷ M. Mari, *Intervista*, in Carlo Mazza Galanti, *Michele Mari*, Firenze, Cadmo, 2011, p. 184.

²⁸ Lo scrittore, interrogato sul demone glossolalico che aleggia sulle sue opere precisa che «Quel demone risponde a un bisogno profondo, balza sulla pagina istintivamente e viene da un gusto mio per ogni tipo di prosa molto diversa dal linguaggio d'uso e da tutto ciò che intende esprimere in modo trasparente ed immediato i sentimenti. Probabilmente nasce da una forma di pudore per cui quando sento che certi argomenti sono coinvolgenti o imbarazzanti tendo ad allontanarli, a prenderne le distanze e cristallizzarli in una prospettiva un po' incantata e irreali: ambientandoli nel passato o in luoghi indefiniti – non precisi o volutamente inattuali – oppure ricorrendo a una lingua inventata» (*Parola d'autore. La narrativa italiana contemporanea nel racconto dei protagonisti*, a cura di Michele Trecca, Lecce, Argo, 1995, p. 167).

inesatta creatura. Potete immaginarvi una bestia al condizionale? No certo, perché il sogno non è della bestia; più di questa magra consolazione, magherrima! non abbiamo²⁹.

3. «Meravigliosissimo tempio di morte»: un gotico da biblioteca

Il recupero di stampi arcaici coinvolge anche la scelta di un genere letterario praticamente estinto nella sua originaria conformazione come il *Gothic Novel*. *Di bestia in bestia* ripropone lo schema base del romanzo del terrore che, come è noto, rappresenta in un'età di transizione tra cultura di vecchio e nuovo regime l'emergenza delle pulsioni rimosse, delle paure e delle nostalgie regressive, e che, attraverso il riaffacciarsi del mostruoso d'ascendenza medievale, palesa le resistenze profonde dei vecchi ceti di fronte al moderno in tutti i suoi aspetti (desacralizzazione, rivolgimenti di ordine politico e di struttura economica, supremazia della scienza). Nel momento in cui adotta questa specifica lente di osservazione e la rende riconoscibile inscrivendo il suo libro nel genere gotico, Mari si pone sul crinale tra l'esaltazione degli elementi fatiscanti, letterariamente kitsch, inattuali del filone inaugurato a fine settecento da scrittori quali Walpole e Radcliffe (detestati per la grossolanità delle loro realizzazioni) e la denuncia, attraverso l'ironia destabilizzante, della stretta vicinanza tra un simile modello romanzesco abnorme e la difformità del percorso esistenziale dei personaggi rispetto alla realtà corrente. Il gotico, specialmente con i suoi frutti più riusciti, scardina le coordinate spazio-temporali, annichila il presente rituffandoci in età remote come quella feudale (magari sfruttando l'esotismo della novellistica orientale, sull'esempio dello stravagante *Vathek* di William Beckford) o proiettando le nostre angosce in un futuro determinato dal progresso tecnico-scientifico (i cui risvolti etici sono complessi e contraddittori: si pensi al romanzo di Mary Shelley, *Frankenstein*).

Mari non ha soltanto creato una cornice contenutistica adeguata ai suoi arabeschi verbali, non si è limitato a contaminare il modello del gotico di tardo Settecento con la sua riverniciatura ottocentesca (il romanzo fantascientifico di Verne e di Wells), si è invece installato dentro il nucleo psicologico di quelle narrazioni apparentemente ingenue e degne al più degli interessi della critica sociologica. *Di bestia in bestia* ci presenta l'originale incrocio tra un romanzo gotico impostato su molteplici linee conflittuali (natura/cultura, fertilità/civiltà, eros/continenza), un *pastiche* erudito che ammicca al filone dei romanzi sulla bibliofilia, infine un'operetta morale che – stimolati nell'autore nervi e ricordi autobiografici – allarga il proprio orizzonte dispiegando a piene mani dilemmi e inquietudini metafisiche senza per questo rinunciare al *côté*

²⁹ DBB1, p. 113.

orrifico (si pensi alla bestia innominata che fa da *deus ex machina* nel finale, alle connotazioni simboliche del cromatismo virato al bianco niveo, alle reminiscenze del Poe più magniloquente, quello delle *Avventure di Arthur Gordon Pym*)³⁰. Non si può dimenticare, infine, il debito contratto anche in questo libro da Mari nei confronti del pensiero e dell'opera di Giacomo Leopardi; quello alle *Operette morali* è un rimando ineludibile sia per quanto concerne l'opzione stilistica sia per gli spunti offerti allo sviluppo della trama e del suo retroterra filosofico. Basti pensare alle delucidazioni di Osmoc sul suo trasferimento nelle regioni battute dal Tarasso³¹, il terribile vento che scatena le bufere di neve: «Così, percorrendo a ritroso gli errori di un famoso Islandese, mi posi a cangiar luoghi e climi in cerca di un sito ove il freddo durasse tutto l'anno costante, e dove Inverno regnasse sovrano...»³².

Il linguaggio è il punto di forza di questa operazione: lo scrittore, ricorrendo ai canali più defilati e solenni della tradizione, si è forgiato un'armatura libresca che lo salvaguardi dalla difficoltà di affrontare temi cruciali senza ricorrere allo schermo della trattazione filosofica³³: paradossalmente il ricorso agli infingimenti di un mosaico citazionista dalle tarsie linguistiche preziose costituisce una garanzia della sincerità e della pressante rilevanza del discorso. La duplicità dell'essere umano, lacerato da impulsi contrastanti, scosso da forze anti-sociali diverse ma di segno univoco (sia che si tratti della solitudine del letterato Osmoc, sia che a conquistare la scena sia la bestialità innocente di Osac) trova nella convenzione del doppio il pretesto per la messa a nudo dei problemi sui quali la produzione dell'autore milanese si concentrerà con esemplare coerenza nel corso degli anni. Così la nota redatta dall'autore nel 2013 non mostra alcu-

³⁰ Efficace la classificazione del romanzo proposta da Cesare De Michelis: «[Mari] è attento per un verso a non dissolvere l'aura gotica del racconto e per l'altro a svelarne la natura intellettualisticamente artificiale, inevitabilmente parodistica e comica. Il risultato è un saporoso romanzo, incredibilmente teso sull'orlo dell'abisso del kitsch, al quale fa continuamente il verso con sapiente ironia, e al tempo stesso deciso a trasformare il suo gioco espressivo con un sentenzioso racconto filosofico che discorre di vita e di morte, del senso della letteratura, della sofferenza del sapere, della biblioteca universale e di molti altri temi e miti che inevitabilmente intrigano e turbano il giovane intellettuale che si cimenta con i progetti di una ricerca storica e filologica sulla letteratura» (Cesare De Michelis, *Di bestia in bestia*, in *Fiori di carta: la nuova narrativa italiana*, Milano, Bompiani, 1990, p. 145).

³¹ «Il Tarasso o Taratto, il leggendario vento del Nord “dotato di incredibile forza distruggitrice” – recita il *Manuale di Anemologia di Aloysius Cladius primieramente recato ne la lingua toscana*, Patavii 1612» (M. Mari, *Di bestia in bestia* cit., p. 11).

³² Ivi, p. 26.

³³ «Sono riuscito a parlare di cose che sentivo come molto scabrose, al limite dell'indicibilità, grazie alla maniera di un linguaggio paludato, irto di citazioni e di vezzi accademici che per me, proprio per la loquacità che mi consentivano, avevano invece lo stigma dell'autenticità (inutile dire che questo è un equivoco che mi ha sempre accompagnato, intendo l'interpretazione della mia lingua in chiave ludico-virtuosistica, laddove io so di essere autentico e “realistico” soprattutto quando attraverso o cavalco simili registri)» (M. Mari, *Nostalgia, ovvero l'invenzione del passato*, dibattito con Andrea Cortellessa e Tommaso Pincio, in «L'illuminista», II, 6, p. 199).

na presa di distanza dalla poetica e dai contenuti del libro d'esordio, che recava l'emblematico sottotitolo *Fra languore e ardore*:

Il tema del romanzo, declinato goticamente attraverso la vicenda di due gemelli di segno opposto, era sì il dualismo fra cultura e natura che fa di ogni uomo un ossimoro, ma a sua volta quella cultura era vissuta contraddittoriamente come luce (o salvezza) da una parte, e come fardello accademico e impedimento alla vita dall'altra; come trionfo, e come disfatta; come orgoglio, e come lutto. Coincidendo in buona parte con il racconto in prima persona del gemello colto, il romanzo doveva dunque essere scritto in modo alto e sublime, ma con tali eccessi da rasentare l'autoparodia e rivelare la componente nevrotico-feticistica di quello stesso stile³⁴.

La storia dei due fratelli, uno colto e introverso, l'altro subumano dal punto di vista intellettuale ma dotato di forza e fisicità inconsuete, dà modo all'autore di impostare numerose diramazioni romanzesche seguendo i canoni del genere gotico. La creatura dalla preponderante vita istintuale viene relegata dapprima in una cantina, poi nei sotterranei del castello: gli ambienti chiusi e labirintici dove Osac (anagramma di «Caos» e di «Caso») è relegato come in una tana sono uno stereotipo del gotico fin dal *Castello di Otranto* di Walpole. Osmoc, dando prova di spirito razionale e di interessi pedagogici, tenta di «ingentilire» il suo bestiale gemello educandolo e insegnandogli a parlare; a questo proposito Mari lascia cadere sulla pagina un'allusione al romanzo di Mary Shelley quando Osmoc racconta dei suoi progressi nelle cure riservate al fratello: «oh sì, potevo ben dire di esser riuscito là dove aveva fallito di Franchenstaino lo sfortunato barone: educare alla vita sociale il mostro segreto, titanica impresa quale gli antichi pensavano essere in uggia agli dèi...»³⁵. Osmoc, novello Frankenstein, assume però nei confronti della creatura un ruolo ambivalente: da un lato, si mostra fratello amorevole, paziente e fin troppo permissivo nel lasciare briglia sciolta alla bramosia di Osac; dall'altro, invece, instaura un rapporto padronale compiacendosi sadicamente delle punizioni inflitte al servo incosciente, quasi per una rivalse rispetto alla situazione iniziale: durante l'infanzia, infatti, il debole e studioso Osmoc dipendeva dal vigoroso gemello e ne subiva le imposizioni. In realtà, dopo i primi timidi segni di miglioramento, il desiderio sessuale ripiomba Osac nella sua esistenza bruta; in conseguenza di orribili e ripetuti episodi di violenza compiuti dal mostro, i due fratelli si trasferiscono in una remota regione dell'Europa orientale, tra impervie montagne, bufere di neve e popolazioni primitive e superstiziose. Un altro tema cardine del libro è così introdotto, vale a dire la sublimazione e la repressione degli istinti da parte del civile Osmoc: il comportamento del signore del castello però

³⁴ M. Mari, *Nota del professor ****, in *Di bestia in bestia* cit., p. 220.

³⁵ Ivi, p. 119.

sembra trovare emotivamente uno sfogo e una compensazione nella dichiarata complicità con Osac³⁶, di cui favorisce la libidine al punto da brigare per farsi sostituire a letto dal più energico fratello. Osmoc infatti nutre un amore idealizzato per la fragile moglie, che finge di cadere nella trappola dello scambio di identità fino al tragico incidente che le toglie la vita dopo un incontro con Osac. Questo dramma e il vincolo inscindibile tra i consanguinei vengono narrati solo dopo la prima metà del romanzo, per lasciare spazio al mistero e alla suspense. La prevalenza dell'elemento finzionale, mistificatorio, nelle dinamiche del genere è confermata dal fatto che la ricostruzione delle ragioni che hanno spinto Osmoc a trasferire la sua dimora nella Pepòreuca sconfessa il racconto che lo stesso signorotto aveva confezionato per sopire i dubbi dei suoi fortuiti ospiti. Egli si era trovato infatti nelle condizioni di non poter rifiutare accoglienza agli studiosi smarritisi in quelle lande dopo aver confuso, per un clamoroso errore geografico, il villaggio di Dièfzeira con la sede di un convegno scientifico organizzato a Dièfzarca. I due intellettuali, l'io narrante e il professor Pesúmai, sono accompagnati dall'avvenente e un po' fatua segretaria signorina Ebebléchei: i membri della spedizione non si rendono conto di essere caduti in una trappola. Osmoc potrà fare appello alla sensibilità di quegli uomini di cultura per esporre tra mille reticenze la sua storia, inoltre la loro accompagnatrice gli ricorda straordinariamente la moglie defunta destando, oltre alla curiosità del padrone di casa, le voglie di Osac. La vigilanza su questa situazione esplosiva spetta al fido servitore Epeo, gigantesco indigeno incaricato di accudire Osac. La trama da romanzo d'appendice è corroborata dallo scenario allestito da Mari sulla scorta di classici come *Il castello dei Carpazi* di Verne o i racconti di Edgar Allan Poe.

Per attenermi ai propositi di questo lavoro, ritaglierò tra i tanti spunti offerti dal libro quello del Maniero-Biblioteca, metafora assoluta che può a buon titolo avocare a sé i significati disseminati lungo il romanzo fungendo da cassa di risonanza. Il castello assolve nell'immaginario gotico una funzione che va ben oltre il disegno di una cornice scenografica per eventi straordinari. Dietro quelle mura si concentrano forze incontrollabili, infatti la loro funzione è di stabilire un precario equilibrio tra l'esterno e l'interno, tra l'ordine (sinonimo di gerarchia sociale) e gli spazi selvaggi della natura. Romolo Runcini ha enfatizzato la centralità di questa presenza tra gli archetipi del gotico:

Il grado di ambiguità di questo simbolo, che nell'età feudale aveva risposto opportunamente allo scopo di mantenere le dovute distanze nel rapporto tra padrone e servo, gioca ora, nella prospettiva del gothic romance, un ruolo di primaria importanza nel delineare quell'atmosfera di negatività da cui promana

³⁶ Il professor Pesúmai teorizzerà infatti un caso di scissione della personalità: «*Il vero nemico è absconditus*, calato nel profondo dell'umanità di Osmoc, al di là della portata della sua coscienza...» (ivi, p. 59).

per un verso il sentimento di rispetto o di malinconia del passato, e per l'altro la paura incombente del presente³⁷.

Nella modernità questo luogo, catalizzatore di energie regressive, diviene impossibile, inaccettabile se non nell'aspetto di rovina ammonitrice. Il castello diviene un argine al cambiamento, i giorni vi trascorrono identici e il tempo pare bloccato; Osmoc, nascosto al mondo e protetto dal labirinto degli scaffali che contengono i sessantamila volumi della sua collezione, può vivere di memorie dedicandosi a dotti studi sulle precipitazioni nevose e la meteorologia della terra che gli ha dato ricetto. A queste ricerche, di minima ricaduta per il progresso delle scienze, egli alterna la compilazione di un trattato che distorce le ragioni della speculazione ai fini di una compiaciuta e autoreferenziale esposizione della sua visione del mondo: «*Le ragioni dei morti*, così s'intitolava il mio libro, e vi venivo sublimando mia vita interiore, di sogni e di chiari ideali narrando, e di passioni involute, di tensioni violente il macrocosmo nel microcosmo intuendo, e la solitudine disperata dell'uomo, e nostro ironico stato...»³⁸. Così come il castello erge una muraglia difensiva tra l'io e la realtà favorendo con la sua planimetria stratificata e i suoi recessi oscuri lo scandaglio negli abissi della coscienza ferita di Osmoc³⁹, allo stesso modo la Biblioteca si converte da simbolo luminoso di conoscenza e civilizzazione in prigione in cui dar sfogo all'infelicità, sentita leopardianamente come l'ingrediente principale della nostra percezione della condizione umana, cui sarebbe preferibile l'incoscienza dei bruti o l'insensibilità della materia inerte. La corsa all'indietro, verso zone del pensiero e della sensibilità escluse dai lumi della ragione, rispecchia le matrici psicologiche e archetipiche del gotico anche se, rispetto alla grossolanità della tipizzazione operata dal canone di genere, Mari porta all'estremo la tentazione ctonia, l'appello dell'istinto belluino, l'attrazione-repulsione per il primordiale e per l'informe (componenti dell'immaginario nero attinte dal racconto dell'orrore di stampo lovecraftiano, come ha precisato Riccardo Donati⁴⁰).

³⁷ Romolo Runcini, *Il castello disarmato*, in *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura. Il Gothic Romance*, Napoli, Liguori, 1995 [1985], p. 157.

³⁸ M. Mari, *Di bestia in bestia* cit., p. 150.

³⁹ «La "fiaba" di Osmoc e Osac è la matrice allegorica di tutto l'universo narrativo e, in ultima istanza, autobiografico, di Michele Mari. La pulsione infima, "discenditiva" avrebbe detto Manganelli, innerva e contrappunta il tema celeste della vocazione letteraria. Come in *Di bestia in bestia* così negli altri romanzi di Mari abbondano le ambientazioni ctonie, contorte, intestine. I cronotopi più importanti dell'universo narrativo dello scrittore (castelli, case, navi) comprendono tutti una dimensione sotterranea (cantine, stive, segrete), hanno tutti una rilevanza, per così dire, patognomica» (Carlo Mazza Galanti, *Michele Mari*, cit., p. 32).

⁴⁰ L'acuta osservazione di Donati, riferita a *La stiva e l'abisso*, si attaglia bene anche al presente romanzo: «Siamo insomma dalle parti di un passato fantastico e per così dire "leopardizzato", ma anche, per la sua metafisica, immemorabile (in)consistenza, "lovecraftizzato": un territorio che Mari conosce molto bene ed esplora da tempo» (Riccardo Donati, *Collezioni di ceneri. Qualche*

La contiguità tra le proiezioni mentali del castello e della biblioteca è confermata in apertura di volume dal brano che introduce il lettore alla contemplazione ammirata del triplice giro di scaffalature che ricopre le pareti del vasto salone adibito a studio:

Ma come al visitatore che penetri nella più aspra fortezza gotica si offrono talvolta, come un dono improvviso, saloni luminosi ed aerei che già presagiscono la dolcezza del Rinascimento, non altrimenti in quella bizzarra costruzione del Nord si apriva maestoso lo studio di Osmoc. Sembrava che lì soltanto avesse l'uomo voluto imprimere il proprio stigma, come a raccogliersi⁴¹.

L'equiparazione tra gli ariosi locali di rappresentanza che ingentiliscono la rocche e la biblioteca esplicita la rispondenza della ripartizione degli spazi interni alla volontà di ritirarsi dalle cure e dai doveri sociali manifestata dal castellano. Nella prima versione lo scrittore smorzava la sostenutezza di tono e l'elevatezza tragica del *leit-motiv* librario interpolando notazioni scherzose o ironiche al teatralissimo monologo di Osmoc sui limiti e le grandezze della cultura⁴². L'amore per il sapere, frustrato dalla consapevolezza dell'incommensurabilità del mistero che ci attornia, è di conforto al vedovo in quanto le riflessioni sulla caducità del destino e sull'insignificanza del singolo di fronte al tutto leniscono la sua sofferenza estendendone la sfera all'intero universo. Nondimeno, la domestichezza con gli antichi, il colloquio a distanza tramite la mediazione dei libri con i saggi d'ogni epoca finiscono con l'esacerbare il carattere solitario e misantropico di Osmoc serrandolo in una sorta di autoreclusione nei cui confronti la sua parte animale, personificata in Osac, non può che ribellarsi⁴³. In nome di questo

appunto su Michele Mari, in I veleni delle coscienze. Letture novecentesche del secolo dei Lumi, Roma, Bulzoni, 2010, p. 217).

⁴¹ M. Mari, *Di bestia in bestia* cit., p. 19.

⁴² Faccio due esempi. Mari indulge all'ammicco rivolto al lettore colto, come nel caso dell'entusiastico rinvenimento da parte di Pesúmai dei libri pubblicati nella lontana Lanciano dalla Carabba («religione, giustizia, patria, tutto passa in secondo piano di fronte a una bella rilegatura: quel piccolo bodoncino rosa, per esempio, o... cosa vedo? L'intera collezione della Barabba di Lanciano? Ma è straordinario! La Barabba! Nella Pepòreuca!», DBB1, p. 30); altrove l'ironia graffiante viene ammorbidita, anche per evitare che il lettore si distraiga mettendosi a caccia di riferimenti eruditi. Nell'edizione Longanesi del romanzo, alla menzione caricaturale del classico *Belua ludens*, ricalcato sul libro di Huizinga, faceva seguito una postilla bibliografica irriverente nei confronti di Umberto Eco e di certi schematismi dell'approccio semiologico ai testi: «chi non sa esser il giuoco il primo momento della socializzazione? Cfr. per tutti J. Frisinga, *Belua ludens* cit., e la recensione di E. Uco, *Sublimazione nel gioco, sublimazione del gioco o gioco della sublimazione?*, in «Simia. Rivista internazionale di simiologia», aprile-maggio 1974, DBB1, p. 191).

⁴³ «La biblioteca è una sorta di diaframma che consente di vivere sottraendosi all'esistenza, di collocarsi in una dimensione atemporale, in un dialogo costante con interlocutori di tutte le epoche. [...] Da elemento protettivo la biblioteca può però tramutarsi talvolta in universo-trappola in cui è inevitabile perdersi, come nella Biblioteca di Babele di Borges, metafora, per l'appunto, del sapere come universo, o nel labirinto della biblioteca dell'abbazia benedettina in cui si svolge la vicenda del *Nome della rosa* di Umberto Eco, sorta di immensa cosmogonia che può distrug-

dualismo, le linee direttrici del romanzo convergono tutte nella figura del protagonista, poiché non c'è dubbio che ad Osmoc siano concessi un'autonomia e un potere demiurgico sulla parola ignoti agli altri personaggi; egli interpreta infatti un copione studiato lungamente in attesa di un pubblico sul quale riversare il suo dramma: se l'uomo si dibatte tra malinconia e furore, la sua narrazione, istrionica e desultoria, vive dell'alternanza di registri (dall'eroico al patetico). Lo stesso accade nel romanzo pseudogotico di Mari: l'inspessirsi del campo metaforico della biblioteca attesta la coincidenza assoluta tra forma e contenuto; la prima, in quanto tessitura verbale, letteralmente regge e plasma la materia esposta, che altro non è se non un'avventura di mostruosità linguistico-culturale con cascami metaletterari e biografici. L'autore gioca a carte scoperte debuttando con una storia che risale alle radici del suo rapporto con la scrittura e con la menzogna romanzesca. Siamo di fronte alla riproposizione dell'eterno conflitto tra forma e vita, soltanto che Mari si mostra allergico alla soluzione proposta dall'arte dell'ottocento borghese: non vuole aggiornare la vicenda di Tonio Kröger, preferisce piuttosto enfatizzare la scissione col ricorrere ai vecchi spauracchi del terrore gotico. Su questo sfondo fittizio si agitano però inquietudini ben altrimenti attuali e vicine agli interessi dell'intellettuale milanese:

Scrivere narrativa, come ho fatto da *Di bestia in bestia*, mi consente di celebrare quei fasti della cultura, però allo stesso tempo di prenderne le distanze e di vendicarmi. *Di bestia in bestia* è un libro in cui parlo di un individuo innamorato della propria biblioteca, di un prigioniero della propria biblioteca, che alla fine, come Kien in *Autodafè* se ne lascia travolgere. Ho sempre avuto questo senso della bellezza della cultura e dei suoi simboli, però anche del suo aspetto mortifero, della polvere, della carta ingiallita. Inoltre ho avuto sempre una mentalità abbastanza nevrotico-classificatoria quindi in qualche modo il gusto bibliotecario l'ho sempre avuto⁴⁴.

Sottoponendo il suo primo lavoro a una selettiva potatura, Mari – nell'intento di conferire maggiore leggibilità al romanzo⁴⁵ – ha sfronato gli eccessi in ordine al lessico desueto e alla ridondanza delle citazioni da un folto numero di opere realmente esistenti o inventate per l'occasione. L'edizione del 2013 conserva solo quanto è funzionale allo sviluppo della narrazione, con un sacrificio in termini di qualità non trascurabile considerata la particolarità del romanzo, segnato dallo stigma dell'oltranza linguistica e da una letterarietà iperbolica.

gere a meno di essere distrutta» (Alberto Castoldi, *La biblioteca come rifugio*, in *Il libro che uccide*, Bergamo University Press, 2002, pp. 21-25).

⁴⁴ Intervista, in C. Mazza Galanti, *Michele Mari* cit., p. 187.

⁴⁵ Si tratta di una deliberata scelta di avvicinamento ai gusti del pubblico – non sempre condivisibile – tradottasi nella sintassi più sciolta e nella mancanza di punte di ricercatezza lessicale che contraddistinguono le prove degli anni duemila, in particolare *Rosso Floyd*, *Fantasmagonia*, *Roderick Duddle*.

L'opera di «normalizzazione» risulta evidente dalla drastica riduzione, quando non addirittura dall'espunzione, dei componimenti in versi inframessi al monologo di Osmoc che occupa la sezione centrale del libro. La revisione, mirata anche a ricondurre il romanzo all'uniformità di genere, taglia via un'altra ragione, tutta stilistica, di mostruosità del volume, ossia il suo andamento da prosimetro (fatta eccezione per alcuni esperimenti condotti in età vociana o per le partiture miste della Neoavanguardia, la tradizione italiana non si è mostrata propensa a questo taglio espositivo). Il frammento che subisce l'intervento più deciso in tal senso (passando da 23 a 10 versi) è proprio l'invocazione che Osmoc rivolge alla propria biblioteca, quasi una preghiera sempre sul punto di prendere la via della profanazione:

Bella biblioteca, microcosmo compito,
 vestigio di uno stato perduto,
 quando ancora corrispondeva alla creatura il creatore,
 tu,
 che nella chiara simmetria dei tuoi scaffali
 rassembri la divina ragione dell'uomo,
 proiezione sublime di cartesiano nitore
 tu,
 mondana ipostasi dello Spirito fabbro:
 senti in te virtù di sopravvivenza
 o con il tuo sventurato artefice perì ogni pur tua idealità?
 A che non parli?
 Di civiltà armoniosa tu faro e vessillo
 al tuo signor mi scorta
 e a noi e a te e a lui
 restituiscilo intégro,
 perché
 cosa mai sei tu senza lui
 e cosa senza te lui?
 Ma tu taci
 meravigliosissimo tempio di morte
 ed io
 non ti profanerò più a lungo⁴⁶.

I libri costituiscono l'ultimo puntello alla ragione che vacilla di fronte a minacce sconosciute. Passi citati con disinvoltura degna di un plagiatario di stili caduti in disuso insieme ad altrettanto improbabili bibliografie riguardanti miti e leggende della Pepòreuca consentono ai professori di far lume su alcune incredibili circostanze che turbano il loro soggiorno al castello⁴⁷. Verso la fine del

⁴⁶ DBB1, p. 90.

⁴⁷ «Diedi un'occhiata ai frontespizi: *Septem Trionum Terrarum Historiarum Libri Duodecim*,

libro, i protagonisti trovano temporaneamente scampo dall'assalto di Osac riparandosi nella cavità ricavata nella parete protetta da una solida libreria, ma il mostro non demorde facendo strage di volumi. Il venir meno dell'ultima difesa è descritto da Mari mediante un espediente di natura straniante, spostando la messa a fuoco sulla caduta dei libri, proposta al rallentatore per isolare il rumore che ciascuno di essi produce schiantandosi al suolo⁴⁸. Gli arcani volumi, enumerati con attenzione e cura al dettaglio, compongono un quadro attendibile dei gusti e delle fissazioni maniacali del padrone di casa come avviene, del resto, ogni qualvolta uno scrittore si dilunghi nell'enumerazione dei libri appartenenti ai personaggi: «Le biblioteche non esistono in letteratura come oggetti inerti; nel momento in cui un libro viene identificato e nominato e posto in rapporto con altri, assume un valore simbolico preciso: espone un'idea del mondo, suggerisce un modo di vivere»⁴⁹. La biblioteca, quando non è la collezione eterogenea messa in piedi da un bibliomane, ci restituisce l'immagine di colui che l'ha pazientemente formata; infatti, per quanto possa stimolare ambizioni enciclopediche, più che all'ipotetica Biblioteca di Babele la scelta dei testi rimanda al microcosmo personale del suo proprietario permettendogli di bilanciare le proprie inclinazioni riservando loro spazi dedicati e commisurati all'entità delle passioni per ciascuna branca del sapere. La compattezza del patrimonio librario si fa garante dell'unità psichica e, nel caso in questione, persino dell'eredità esistenziale di Osmoc: «i miei libri, l'importante è che restino tutti uniti, ricordatevelo sempre, una biblioteca è un'unità organica viva, la sua fisionomia è la fisionomia del suo proprietario...»⁵⁰. Nel suo discorso testamentario, egli dona i libri al narratore a condizione che egli non smembri l'organismo perfetto della biblioteca disperdendo allo stesso tempo le memorie dello sventurato predecessore. Il professore, tornato in patria, terrà fede alla promessa sostituendosi quasi ad Osmoc; come lui, infatti, sarà accudito da Epeo e, colpito da bi-

uhm... *Res gestae Edrobodui ac Mardovisti Regum contra Gothos... Tà Pannonicà, sive Chronica Pannonica, graece edidit brevique adnotatione instruxit S. H. Machintoshius, latine provorsa translavit soluta R. Cunichius...* Persino i *Ricordi d'Oltreuropa* di Giannino Trotelli, Edizioni del Littorio, 1935-XIII... mah... E questo? *James Boswell's Journey to the Northlands with Dr. Johnson, followed by the Second Part of James Boswell's Journey to the Northlands with Dr. Johnson*, poteva andare, incominciò subito a leggere, *Chapter I. An ill-ominous starting...* (M. Mari, *Di bestia in bestia* cit., p. 35).

⁴⁸ «Sullo sfondo del fragore del vento, che a giudicare dall'intensità doveva avvicinarsi alla sua velocità massima, si sentiva ripetuto il tonfo blasfemo dei volumi, tonfo fruscianne e leggero dei volumetti *mignons* del Settecento galante, tonfo risentito dei volumi in sedicesimo e più risentito in ottavo, tonfo discreto crocchiante delle antiche brossure azzurrate e morbido tonfo delle mezze pelli e delle pergamene agnelline, tonfo inaudibile de' fascicoli levi, tonfo pesante del quarto grande, tonfo tremendo mostruoso degli in-folio solenni e più di quelli in custodia o con borchie puntute, giganti che crodavan sublimi nella folla de' minimi come recisa s'eguaglia la querce al ligustro ed al mirto...» (ivi, pp. 200-201).

⁴⁹ Renato Nisticò, *La biblioteca*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 14.

⁵⁰ M. Mari, *Di bestia in bestia* cit., p. 200.

bliblioteca acuta, trasformerà il suo appartamento in un deposito dei volumi salvati dal castello crollato sotto i colpi di Osac.

La scena madre, fedele alle convenzioni del genere gotico, vede franare le mura del castello e con esse l'oasi di romitaggio e dedizione alla conoscenza che Osmoc aveva voluto far sorgere nel mezzo del nulla, tra le manifestazioni più selvagge e disumane della Natura. Questo crollo era stato anticipato nel libro da un sogno premonitore dell'io narrante: l'incubo culmina nella vertiginosa caduta dei libri, che scendono fitti come foglie al vento (primo passaggio della metamorfosi da simbolo culturale ad elemento naturale) schiacciando l'uomo sotto il loro peso. Ma ecco che la mole cartacea si transustanzia nell'immagine alternativa e nemica del caos informe: man mano l'inchiostro scompare dalle pagine, finalmente somiglianti alla distesa di neve da cui il maniero-biblioteca sarà assorbito:

[...] ho cercato di raddrizzarmi facendo presa sullo scaffale, ma nello sforzo mi rovesciavo addosso tutti i libri... e poi incominciavano a cadere anche i libri degli altri scaffali e delle altre pareti: mi coprivano e giravano per la stanza, come insetti... saltavano, volavano... turbinavano come foglie secche... vortici di libri, spirali... finché l'intero volume della stanza fu completamente ripieno di libri... e io sempre a testa in giù, e sapevo di doverci restare ventotto ore, e intorno a me erano solo pagine bianche, senza più caratteri...⁵¹

⁵¹ Ivi, pp. 39-40.



Alla Feria del libro di Madrid (Parque de El Retiro, giugno 2012; foto di Anna Dolfi).

Nives Trentini

I libri di Veronesi, in un misto di ironia e umorismo pirandelliano, sempre in bilico fra commedia e tragedia, sono caratterizzati da digressioni continue – in cui si affastellano nomi di oggetti, persone più o meno conosciute, strumenti di vario tipo e genere, avvenimenti banali e, al contempo, eccezionali (la storia di Georgann Williams riportata in *Superalbo*¹), cultura «alta» e «popolare» (nel senso di pop) – e offrono al lettore una documentazione esaustiva e complessa della società dei nostri ultimi quarant'anni, dove trovano una giusta collocazione i fenomeni culturali, anche in senso lato, che ci hanno contrassegnati². Certo ci

¹ Sandro Veronesi, *Le cose che ho da dire*, in S. Veronesi, *Superalbo. Le storie complete*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 373-380. Per i libri di Sandro Veronesi: *Per dove parte questo treno allegro*, Roma-Napoli, Edizioni Teoria, 1988 (dal 1991 con «I Grandi Tascabili», Milano, Bompiani); *Gli sfiorati*, Milano, Mondadori, 1990 (ristampa per «I Grandi Tascabili», Milano, Bompiani nel 2007 con *Postfazione* di Raffaele La Capria); *Venite, venite B-52*, Milano, Feltrinelli, 1995 (dal 2007 con Bompiani); *Cronache italiane*, Milano, Mondadori, 1992 (ora raccolto con *Live in Superalbo. Le storie complete* cit.); *Caos calmo*, Milano, Bompiani, 2005; *XY*, Roma, Fandango, 2010; Raymond Chandler, Sandro Veronesi, Igot, *Parola di Chandler*, a cura di Dorothy Gardiner e Kathrine Sorley Walker, Bologna, Coconino Press, 2011; *Viaggi e viaggietti. Finché il tuo cuore non è contento*, Milano, Bompiani, 2013; *Terre rare*, Milano, Bompiani, 2014.

² I libri di Veronesi, in successione cronologica e progressione ontologica, veicolano un procedere enunciativo chiaramente riassunto in un incontro tenutosi a Roma nel 1994, laddove l'autore, nella contrapposizione tra lingua *Standa* e lingua *standard*, si difende dall'accusa di una calante letterarietà dei suoi libri e rivendica, proprio grazie alla *Standa*, una catena di negozi molto in voga anni fa, l'importanza di una forma di scrivere mimetica alla società in cui viviamo: «La lingua *standard*, esiste, d'accordo: però la lingua che conta è quella che viene usata volta per volta: non solo da me, ovviamente, ma tutte le lingue che vengono usate. E questo concetto di media delle lingue che vengono usate è implicito nell'uso del termine *standard*. Viceversa il termine *Standa* a me dà ancora l'idea dell'abbondanza, della scelta» (S. Veronesi, *Lingua "Standard" o lingua "Standa"?*, Accademia degli Scrausi, in *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, a cura di Valeria Della Valle, Roma, Minimum Fax, 1997, pp. 219-227). Il gioco definitorio dell'oscillazione fra lingua *Standa* e lingua *standard* caratterizza con precisione e ambiguità la prosa di Veronesi sia che si parli del primo *Per dove parte questo treno allegro*, del meno narrativo, all'apparenza, *Occhio per occhio*, o del più recente *Terre rare*. Lo scrittore, nella contrapposizione del binomio *Standa-standard*, indica la sua collocazione linguistica costituita dall'impiego di strutture testuali e di un lessico che non sempre si identificano con la tradizione. L'ironia contenuta nel ludico modo di proporre l'inglese *standard*, come risultato del

sono scritti come *Cronache italiane, Live, Nuove cronache*, raccolti in *Superalbo*, in cui si ritraggono molti dei malcostumi italiani e non solo, e dove la normale quotidianità è trasformata dagli occhi dello scrittore in qualcosa di eccezionale; ci sono, poi, i romanzi che pur non tematizzando l'incredibile e routinaria realtà di tutti i giorni attingono al serbatoio di osservazioni occasionali che l'autore non scorda mai di riportare, trasformando i suoi scritti in testi con una forte valenza testimoniale e ontologica al tempo stesso³.

Il coesistere delle tante sfumature del reale ci consente anche di pensare all'opera di Veronesi come a un'imponente raccolta di passi estrapolati dai modelli più vari, a una collezione immaginaria e/o virtuale, esistente in potenza, che pagina dopo pagina ci racconta la contemporaneità attraverso avvenimenti più o meno ufficiali (il settore della cronaca), grazie alla musica attuale o datata e alla filmografia (il reparto cd e Dvd che comprende film, concerti, cronache storiche, spettacoli, ecc.), con una sezione riservata ai viaggi e una di varia utilità (manuali sulla rete, su internet, ecc.), un'ala per i giornali e per i saggi di filoso-

nome *Standa* inglobato nel secondo, volge al positivo il giudizio sotteso comunemente al termine e ne rivendica la funzione d'uso, l'originalità («quella che viene usata volta per volta»), la fruibilità attraverso «il concetto di media delle lingue». In *standard* la medietà espressiva, letta da Enrico Testa in negativo, è coniugata grazie a *Standa* con l'abbondanza della merce che se da un lato corrisponde «all'avvento del consumismo», dall'altro rievoca la varietà, l'assortimento, la variabilità delle possibilità combinatorie riservate all'affabulazione: la *Standa* si fa metafora e sintesi di un registro, di una maniera, di una scrittura articolata su una «grande lavorazione preventiva» che dà al lettore «una cosa» da «fruire con una certa tranquillità». Intorno ai due termini coincidenti e, al contempo, diversificati dalle consonanti finali, si costruisce un'idea di letteratura e di consumo dei libri determinata dalla significativa mediazione dell'autore (per Enrico Testa si veda *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi, 1997, p. 6, laddove registra la tendenza a «[...] un tipo di prosa narrativa in cui è dominante l'orientamento verso una lingua media e colloquiale, la cui "naturalità" comunicativa determina una riduzione della centralità estetica della parola»). Cfr. Nives Trentini, *Il romanzo postmoderno. La narrazione metalinguistica di Sandro Veronesi*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, a cura di Simona Costa, Monica Venturini, X Convegno Internazionale di Studi, Pisa, Edizioni ETS, 2010, II, pp. 469-480.

³ L'immagine scritta o la parola «visibile» sono il risultato dello «sguardo dello scrittore» che, solo se «privo di difetti», ne alimenta l'attualità, la modernità: «Io sono convinto che la modernità dell'opera è figlia dello sguardo. Non esiste tema al mondo che non sia attuale. Il distillato delle cose esiste sempre ed è sempre attuale. Lo sguardo dello scrittore deve essere sano, e quindi non deve aver difetti. I difetti tipici sono la presbiopia, per esempio, quell'anomalia della vista che costringe a scrivere romanzi storici, per cui sei obbligato a guardare le cose da lontano perché, se ti avvicini non distingui niente. Teoria, o meglio prospettiva, secondo la quale mi parli dell'oggi raccontandomi di duecento anni fa. Ma perché non mi parli dell'oggi raccontandomi dell'oggi? C'è chi l'ha fatto. Questo è un difetto, dunque: riuscire a vedere le cose che ci stanno intorno soltanto spulciando fra le cronache della Roma del Seicento. Esiste una Roma del Duemila, e se vuoi dirne qualcosa, basta guardarla. È meglio se lo sguardo di uno scrittore è ravvicinato nel caso in cui le cose di cui si vuole parlare sono, come spesso avviene per me, contemporanee; oppure deve essere uno sguardo, al contrario, molto lungimirante, da falco, come quello di William Gibson, per esempio, che vuole raccontare il futuro molto immediato, però già abbastanza distante dalla realtà. Bisogna avere un occhio di lince per arrivare a vedere Internet, prima che Internet venga inventato» (*Scrittura creativa*, in «I quaderni di Panta», a cura di Laura Lepri, Milano, Bompiani, 1997, p. 52).

fia, psicologia, psicanalisi, religione ecc. e infine uno spazio dedicato alla narrativa. Leggere Veronesi vuol dire entrare nel piccolo/grande cosmo di una biblioteca immaginaria dove i libri, come suggerisce Georges Pennac, «non sono mai sparsi ma riuniti»⁴ e indicano nel raggruppamento l'occulta casualità del conoscere, quel qualcosa che viene prima dell'ordine che si deciderà di dar loro. Un universo dello scibile che può iniziare, ad esempio, con il recente *Terre rare* e andare a ritroso in una memoria che funziona per appunti, per flashback improvvisi, e nella quale la catalogazione del sapere non è urgente perché il senso profondo della vicenda narrata rimanda ad altro. *Terre rare* completa la narrazione della vita del noto protagonista di *Caos calmo*, ormai cinquantenne, nella periferia della capitale e il ritorno, dopo otto anni, a Milano, inizialmente per fuga, sostanzialmente per consapevolezza: è il passato che reclama di pagare i conti perché Pietro era scappato da Milano per lasciarsi alle spalle il fallimento come uomo (con la figlia che lo prega di non fermarsi più davanti alla scuola), il mancato lutto per la moglie Lara, la perdita del lavoro; in cerca di un cambiamento si era rifugiato a Roma non calcolando sufficientemente le contraddizioni e le regressioni sociali e umane che ciò avrebbe comportato. Infatti, dopo una breve parentesi di tranquillità lavorativa e famigliare, tutto ricomincia ad andar male. Il protagonista capisce che la sua vita è al nord e, dopo aver parlato in prima persona per quasi quattrocento pagine, è ridotto al silenzio dalla figlia e dalla cognata che finalmente ottengono il suo ascolto.

Attento fin dal libro d'esordio ai titoli dei suoi scritti, Veronesi, come era già successo con *Caos calmo* (l'ossimoro che l'autore, in un'intervista a Valeria Merola per Rai letteratura, rivela essere «come una di quelle espressioni infantili o senza senso, o meglio con un senso ipnotico, onomatopeico che certe persone si portano dentro anche quando sono grandi»), sceglie anche questa volta un titolo di notevole effetto che emana, con un'intensità evocatrice davvero insolita, la capacità di condizionare le peripezie narrate, l'esito finale ricavato dalla voce di Paladini che tace, l'affresco della società italiana che dal 2006 è molto cambiata. Le *Terre rare*, come dice Claudia al padre Pietro, le interessano perché:

[...] la loro estrazione comporta la distruzione dei minerali che le contengono. Abbiamo un cristallo di monazite [...], che in sé non è raro ma contiene una terra rara che si chiama disprosio. In greco [...], monazite significa «essere solitario» e disprosio significa «difficile arrivarci» (cosa che lei non ci aveva detto, tra parentesi, e che non dice nemmeno il libro, ma l'ho trovata su Wikipedia). Perciò [...], si parte da un essere solitario, che di per sé è abbastanza comune, per ottenere qualcosa invece di raro e difficile da raggiungere; be', per ottenere questa rarità l'essere solitario viene distrutto, in quanto i procedimenti di estrazione delle terre rare comportano l'eliminazione di tutte le altre componenti

⁴ Georges Pennac, *Pensare/Classificare*, Milano, Rizzoli, 1989, p. 30 (titolo originale *Penser/Classer*, trad. it. Sergio Pautasso, Paris, Hachette, 1985).

mediante acidi o altre sostanze molto aggressive. Perciò quando si arriva ad avere la cosa difficile da raggiungere, l'essere solitario non c'è più. E questa [...] è più o meno la stessa cosa che accade anche alle persone quando passano attraverso un'esperienza che rende unica la loro vita, come l'amore, o l'arte, o la terapia, o, immagino, la fede. Ecco perché mi interessano le terre rare [...]: perché mi insegnano che se voglio arrivare a una cosa difficile da raggiungere devo distruggere l'essere solitario che la contiene (*Terre rare*, p. 378).

Quindi, in termini geologici, all'interno di un monazite c'è una terra rara, il disprosio, e per estrarlo bisogna distruggere il cristallo che lo contiene; mentre in termini umani, le terre rare, o «cose difficili», si raggiungono solo disfacendo il guscio, l'«essere solitario» che le contiene. E questa è la parabola percorsa da tutti i personaggi del romanzo: mentre in primo piano vediamo l'iter del protagonista, sullo sfondo arrivano pian piano anche le parole di Annalisa, l'ex segretaria, Claudia, la figlia, e Marta, la cognata, che hanno vissuto in solitario la loro trasformazione. Distanziandoci dalle traversie narrate e soffermandoci sul significato, anche in senso lato, del titolo, possiamo dire che l'allusione alla frantumazione dell'involucro esteriore per giungere al nucleo prezioso ricorda il lavoro di stesura di un romanzo e la ricerca che lo scrittore deve fare per riuscire a rappresentare i suoi personaggi. Veronesi, come osserva Filippo La Porta⁵, pur barcamenandosi fra commedia e tragedia, delinea i suoi intrecci sempre alla luce di quella vocazione alla letterarietà che lo porta immancabilmente a ricollegarsi ai grandi narratori nazionali e internazionali che spesso ha menzionato.

In un romanzo strutturato su un insieme di coincidenze o segni, Pietro non può che fare quello che fa e se nella prima parte, intitolata *Un giorno di umano* – memore dell'*Ulisse* di Joyce e, al contempo, di *Un giorno di ordinaria follia*⁶ – abbiamo un sovrapporsi di disavventure guidate dal caso, già nella seconda, titolata appunto *Terre rare*, il ritmo rallenta per lasciare spazio gradualmente ai sensi di colpa e alla presa di coscienza anticipati da una serie di eventi premonitori del tutto occasionali, come l'involontaria caduta di Pietro davanti a una bancarella di giornali causata da un ragazzino su uno skateboard. Quando si rialza il nostro nota che un libro è caduto: è *Bel-Ami*, il regalo che Marta gli aveva donato con il fine di sottolineare il tradimento del manager con la sorella Lara.

Prendo in mano il libro, lo osservo. *Bel-Ami*, il titolo, col trattino. Solo Maupassant, senza il nome, l'autore. Garzanti per tutti. «I grandi libri». Lire 350.

⁵ Cfr. Filippo La Porta, *Da Italo Svevo a Sandro Veronesi: la commedia come via italiana al tragico*. Lo studio di La Porta è accessibile al seguente indirizzo: <https://weblearn.ox.ac.uk/access/content/user/5076/.../LA%20PORTA.pdf>.

⁶ *Un giorno di ordinaria follia* del regista Joel Schumacher, soggetto e sceneggiatura di Ebbe Roe Smith.

Versione di Giorgio Caproni. L'immagine di copertina è il ritratto stilizzato di un giovane con baffi e cappello che sul retro leggo essere una litografia a colori di Toulouse-Lautrec conservata nel museo di Albi.

Lo apro. Niente nomi, né date, né dediche. Comincio a sfogliarlo. Una biografia di Maupassant che salto a piè pari e poi, dopo il frontespizio interno e la scritta «Prima edizione agosto 1965», attacco a leggere il primo capitolo:

Avuto dalla cassiera il resto della sua moneta da cinque franchi, George Duroy uscì di trattoria.

Sfoggiando il suo bel portamento, naturale in parte e in parte posa d'ex sottufficiale, spinse in fuori il petto, s'arricciò i baffi con gesto militaresco divenutogli abituale, e lanciò su quanti erano ancora a tavola una rapida occhiata avvolgente, una di quelle occhiate da bel giovanottone, gittate a tondo come il giacchio in mare.

Le donne avevan sollevato il capo per guardarlo, tre ragazze di fabbrica, una maestra di pianoforte di mezza età, spettinata, trasandata, sempre col solito cappellino eternamente polveroso e il solito abito sbilenco, e due borghesucce con relativi mariti, abituali clienti della gargotta a prezzo fisso.

Sul marciapiede sostò un attimo, immobile, chiedendosi come si sarebbe regolato. S'era al ventotto di giugno, e gli restavan giusti giusti in tasca tre franchi e quaranta per arrivare alla fine del mese.

Cosa?

Rileggo l'ultima frase:

S'era al ventotto di giugno, e gli restavan giusti giusti in tasca tre franchi e quaranta...

Il ventotto di giugno. *Oggi*. Il libro che ho scansato come il diavolo negli ultimi quindici anni comincia nel giorno in cui ho finalmente deciso di leggerlo.

Sul marciapiede sostò un attimo, immobile, chiedendosi come si sarebbe regolato.

Comincia su un marciapiede, e io mi trovo su un marciapiede. Quel pischello era davvero in missione (*Terre rare*, pp. 340-341).

L'accidentale scontro con il ragazzo è la soglia che riporta indietro nel tempo il protagonista: il passato che torna ad agire e chiede il suo compimento nell'«oggi» si attiva attraverso un romanzo regalato quindici anni prima, simbolo dell'oltraggio verso Marta (abbandonata per la sorella Lara) e del loro «amore mancato», caduto nella «rimozione perfetta» della vita che scorre. Il libro, come tutti gli altri citati, nel suo casuale presentarsi contiene un messaggio che porterà allo schiudersi delle *Terre rare* del finale.

Per accompagnare Pietro nel suo viaggio ogni capitolo presenta, a mo' di sintetica prefazione, una citazione tratta da scrittori famosi quali Lowry (molto apprezzato da Veronesi), o da soggetti più popolari come Kermit la rana, personaggio immaginario dei Muppet. I brevi rimandi che costellano la narrazione non sono del tutto inusuali nella prosa dello scrittore poiché già in *Venite, venite B52* aveva usato un ricorso stilistico simile, anche se in quel romanzo la funzione della frase in corsivo suggeriva una sorta di simulazione ludica con il

lettore complice e si profilava come un breve riassunto ironico di quanto sarebbe stato raccontato. Al riguardo un discorso specifico merita Beckett, riproposto sia nella prima («*Così, zoppin zoppetta, tutte le cose concorrono al solo possibile*») sia nella seconda parte di *Terre rare* («*Così, passin passino, tutte le cose concorrono al solo possibile*»)⁷. L'aspetto suggestivo di questa ripresa sta nel fatto che da *Venite, venite B52* fino a *Viaggi e viaggietti* l'esergo⁸ riporta sempre la frase finale dell'*Innominabile*: «Non posso continuare. Continuerò». Sorta di monogioco scaramantico che coinvolge, al contempo, scrittore e lettore, la citazione, dopo aver esaurito in *XY*⁹ quel potere indelebile, prodigioso, imperscrutabile assegnatole da chi a lungo l'aveva usata, ora si rinnova nel passo scelto sotto forma di unica progressione verso un «possibile» necessario: viene meno la volontà che guidava, nella fatica a continuare, l'esortazione anteriore. La scelta di agire dell'autore si trasforma, oggi, nella fragilità del protagonista che può solo perseguire un fine ineluttabile.

I romanzi di Veronesi sono sempre ricchi di riferimenti a libri, film, canzoni, cantanti, attori, registi, sportivi, fenomeni vari della cultura pop o popolare: a titolo d'esempio Gatti Mézzi (un gruppo musicale pisano che canta anche in vernacolo) o, in *Caos calmo*, il sottofondo delle canzoni dei Radiohead che, come dice l'autore, sono un mistero per il «fatto che molte cose importanti con cui si può iniziare o concludere qualsiasi discorso su qualsiasi argomento»¹⁰ sono già state dette nelle parole delle loro composizioni. I libri di Veronesi, proprio per questo loro convulso attingere alle molte manifestazioni dell'umano, assomigliano a un'immensa biblioteca dove si può trovare di tutto: da banali o complesse informazioni sulla rete e sul mondo tecnologico della comunicazione (in particolare in *Caos calmo*, in *XY* e in *Terre rare*) ai tennisti come Roger Federer; dai videogiochi (il mitico Atari1 di *Venite, venite B52*) ai grandi scrittori come Beckett, Vargas Llosa, Pynchon, La Capria, Pasolini, Moravia, ecc.

⁷ Rispettivamente a p. 111 e a p. 249 di *Terre rare*.

⁸ Le notizie sull'esergo sono tratte dall'intervista di Stefano Coppini a Veronesi realizzata in occasione della riedizione di *Venite, venite, B-52* per i tipi della Bompiani nel 2007 (<http://www.xlibro.com/Sandro-Veronesi.html>). Stefano Coppini incontra Sandro Veronesi per i compleanni del libro *Venite, venite B52*. Cfr. Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989 (titolo originale *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, trad. it. di Camilla Maria Cederna), pp. 141-157. Alla domanda su Beckett Veronesi risponde: «Una frase penetrante e bella di Beckett secondo me rimane scolpita. È talmente profonda sul senso stesso dello scrivere e su quello che dicevo prima... adesso la mattina quando non posso mettermi a lavorare penso – Non posso continuare. Continuerò –. Diventa una specie di motto dell'esistenza. Non più solo riferito alla vicenda o per sommi capi allo stato d'animo che può emergere dalla lettura del libro, piuttosto diventa una specie di moto dell'esistenza. E trattandosi di Beckett, uno scrittore che secondo me non può essere letto come gli altri, bisogna scolpirselo addosso, perché altrimenti si rischia di perdere il pregio scultoreo, materico della scrittura di Beckett. Un frammento così a me sembra un frammento eterno. Non riuscirò mai a comprendere un romanzo che non venga ampiamente riassunto da queste quattro parole» (*ibidem*).

⁹ Cfr., N. Trentini, *Trama sospesa o finale inatteso? XY di Sandro Veronesi*, in *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 469-482.

¹⁰ S. Veronesi, *Superalbo* cit., p. 379.

Nell'*Introduzione a Viaggi e viaggietti*, raro caso in cui si ricorre al paratesto per chiarire la genesi e le motivazioni che hanno portato alla stesura della fabula, Veronesi spiega che essere «autore consapevole» significa «scalare la montagna della letteratura da due versanti diversi, quello della narrativa di finzione e quello della scrittura dal vero» così che il viaggio diventi un libro di viaggi dove ai toponimi geografici e alle descrizioni dei luoghi si affianchino i nomi di tutti quelli che hanno contribuito, intrecciandosi, alla costruzione della sua «identità di scrittore»:

Un libro di viaggi. È uno sbocco così naturale, per me, così scontato, e lo è da sempre, da quando cioè ho cominciato la mia vita di autore consapevole – questa consapevolezza consistendo principalmente nella scelta di scalare la montagna della letteratura da due versanti diversi, quello della narrativa di finzione e quello della scrittura dal vero. La vetta è la stessa (comunque inviolabile, per me), ma le pareti sono molto diverse, come sono diversi gli stili, gli sforzi per procurarsi le parole e i doveri nei confronti del lettore. Fin dalla mia mitologia di ragazzo si alternano e si mischiano nella mia formazione campioni delle due specialità: Dostoevskij e Chatwin, Vargas Llosa e Kapuściński, Pynchon e Hunter Thompson, Beckett e Truman Capote, La Capria e Giancarlo Fusco. In mezzo, i maestri della *combinata*, quei grandi romanzieri come Victor Hugo e Alberto Moravia che sono stati anche viaggiatori infaticabili, e che dei propri viaggi hanno dato conto in opere memorabili. L'elenco dei nomi non è completo, ovviamente, va considerato solo un esempio di quanto, fin dall'inizio, questi due generi si siano intrecciati nella mia identità di scrittore – rendendo dunque naturale, come dicevo, la pubblicazione di un libro di viaggi. Oltretutto, negli anni, ho pubblicato libri di reportage che, se avevano come fuoco dei precisi fatti di cronaca o altri eventi d'interesse generale, comportavano come preconditione quella di muovere le chiappe e raggiungere quei fatti e quegli eventi nei punti precisi del mondo dove avevano luogo. Tuttavia, mai prima d'ora mi ero impegnato nella letteratura di viaggio in purezza – quel movimento quasi fine a se stesso che Fabrizio De André definisce «per la stessa ragione del viaggio, viaggiare» (*Viaggi e viaggietti*, pp. 9-10).

I dettagliati reportage costruiti *ex-post* non mancano mai di affiancare alla nazione trattata gli artisti che ne hanno caratterizzato i luoghi o le città con la loro opera: così se parliamo del Perù è inevitabile trovare il nome di Mario Vargas Llosa, la sottile e incalzante *garúa* e Miraflores; a Chicago le architetture degli innovatori americani con il Fagiolo di Anish Kooper, il Jay Pritzker Pavillon di Frank Gehry, l'IMB Plaza di Mies van der Rohe. La Frank Lloyd Wright Home & Studio sono doviziosamente descritte; Londra è un pieno di musica, moda, letteratura, cinema:

Non toccavo il suolo di Londra da diciannove anni, e in tutto ciò che ne ricordavo era contenuta la mia gioventù: Londra per me era Hampstead, Bloomsbury, Fitzrovia, Goodge Street, Baker Street, Carnaby Street, Abbey

Road, Portobello Road, Camden Town, Wimbledon, Notting Hill, Ed's, il Connaught, il Globe, il Covent Garden, l'Hammersmith Odeon, i giardini di Kensington, *La fiera delle vanità*, *Gravity's Rainbow*, *Absolute Beginners*, *Blow-Up*, *Oliver Twist*, *La carica dei 101*, *Frenzy*, *Bram Stoker's Dracula*, *Elephant Man*, Shakespeare, Marx, Dickens, Thackeray, Oscar Wilde, Virginia Woolf, T. S. Eliot, Dylan Thomas, Charlie Chaplin giovane, Malcolm Lowry giovane, Samuel Beckett giovane, Alfred Hitchcock giovane, Raymon Chandler giovane, George Orwell, Doris Lessing, Donovan, i Beatles, i Rolling Stones, Elvis Costello, David Bowie, Bob Marley, Peter Sellers, il Dottor Jekyll, Mister Hyde, Peter Pan, Dorian Gray, James Bond, Mary Poppins, Sherlock Holmes – era tutta la leggenda musicale, cinematografica e letteraria sparpagliata per la mia testa e inseguita puntigliosamente, luogo per luogo, indirizzo per indirizzo, dalla prima (a 12 anni) all'ultima visita (a 32) che le ho reso (*Viaggi e viaggiati*, pp. 81-82).

Certo negli anni la percezione della capitale inglese cambia e Veronesi non manca di sottolinearlo, ma pare interessante l'enumerazione delle strade, dei libri, dei film, dei registi, dei personaggi, dei musicisti, dei cantanti e prima ancora degli architetti, degli scrittori che troviamo disseminati nelle ormai molte pubblicazioni del nostro (in particolare, in *Viaggi e viaggiati*, riuniti, a mo' di promemoria, in un lungo *Indice dei nomi, dei luoghi, delle cose* che chiarisce la copiosità e la proficua sedimentazione del passato divenuto storia da narrare al lettore, pagina sulla quale listare l'esperienza esperita).

Un modo abbastanza originale per descrivere ciò che ci circonda, quello che abbiamo vissuto o semplicemente le opere lette, sono gli elenchi di cui l'autore ha fatto ampio uso in *Caos calmo* ma dei quali nella prosecuzione di *Terre rare* finge di invalidare l'efficacia. A casa della seconda moglie di suo padre, Pietro, preso da uno stato d'ansia poco controllabile, ricorre alla strategia dell'elenco per ovviare al suo malessere che invece di diminuire cresce sempre più:

Elenco delle piccole cose belle che non ho mai fatto:

Tirare una pietra di curling

Giocare a tennis su un campo in erba

Celebrare una messa

Pescare un tonno

Andare in giro col kilt

Toccare una pepita d'oro

Staccare l'etichetta dalla confezione di un medicinale con quella specie di coltellino da farmacisti

Fare un castello con gli stecchi del Mottarello

Falciare il grano

All'arrivo in aeroporto avvicinare l'autista col cartello Sigma Tau, fargli credere di essere il conferenziere che sta aspettando e farmi accompagnare a casa

Decorare una torta con la tasca da pasticciere

Bucare un soufflé

Una volta facevo gli elenchi. Mi rassicurava. Prendevo un tema e passavo il tempo a spremere il cervello per compilare l'elenco; poi lo rileggevo e, per quanto possa sembrare strano, ridotta a una di quelle liste (di donne che avevo baciato, di compagnie aeree con cui avevo volato, di case in cui avevo abitato eccetera) la mia vita sembrava meno sprecata, se capite cosa intendo. Poi ho smesso di sentirne il bisogno e non l'ho fatto più, ma stanotte l'ho fatto di nuovo. Stanchissimo, e tuttavia incapace di dormire, agitato, preoccupato, seduto sulla poltrona davanti al bovindo, nel soggiorno di questa casa dove mio padre ha vissuto gli ultimi dieci anni della sua vita, ho fatto questo elenco per cercare di calmarmi un po' – ma non ha funzionato. Probabilmente ho sbagliato tema: l'agitazione è addirittura cresciuta e non sono riuscito a chiudere occhio fin quasi all'alba (*Terre rare*, pp. 301-302).

L'elenco che in passato aveva funzionato come regolatore dei fatti della vita, tanto da farla sembrare «meno sprecata», ora nel senso di colpa di *Terre rare* si trasforma: le liste non «descrivono nessun progetto di vita, nessuna identità», anzi non «significano nulla». E se questo vale certamente per il protagonista ci si chiede la ragione di tutte quelle citazioni in sequenza all'inizio di ogni capitolo, lo scopo di quella «piccola raccolta di eterogenei haiku»¹¹ che non trovano nessun spazio nell'indice, semplicemente perché l'indice non c'è. Qual è il motivo che spinge Veronesi ad alterare il paratesto, a lasciare vacante uno spazio tanto di prassi previsto e funzionale al lettore per orientarsi? Se si volesse provare a dar soddisfazione a chi legge e mettere in colonna tutti i passi riportati, ci si ritroverebbe nuovamente davanti all'elencazione di espressioni artistiche, a un'antologia di citazioni o, meglio ancora, a una biblioteca in miniatura che raccoglie tutte le manifestazioni culturali/folcloriche che i media o la rete ci offrono ogni giorno: una specie di puzzle di cui non si possedano ancora tutte le tessere e/o un labirinto che si estenda pericolosamente e in cui ci si possa facilmente perdere. Strutturando in sommario i sottotitoli di *Terre rare* si ottengono dei moti dell'esistenza che, in uno scambio di anticipazioni e/o posticipazioni, possono essere ordinati a proprio piacimento:

I PARTE, UN GIORNO DISUMANO

- p. 9 1 *Il mondo dipende dai suoi relatori e anche da quelli che ascoltano il racconto e a volte lo condividono* (Javier Marías)
- p. 15 2 *Le attenzioni sono proporzionali ai destini* (Charles Fourier)
- p. 25 3 *Tutto ciò che facciamo evoca un demone* (Dylan Thomas)
- p. 31 4 *I fisici amano pensare che tutto ciò che si deve fare è dire: «Queste sono le condizioni; e ora, che cosa accadrà?»* (Richard Phillips Feynman)
- p. 41 5 *L'esperienza ci insegna che quando suonano alla porta è segno che non c'è nessuno* (Eugène Ionesco)
- p. 49 6 *Se non avete mai pianto e volete piangere, fate un figlio* (David Foster Wallace)

¹¹ Michele Lauro, *Sandro Veronesi, 'Terre rare'. Il mondo come un piano inclinato: la lunga fuga nella verità nell'atteso sequel di 'Caos Calmo'*, in «Panorama», 24 ottobre 2014.

- p. 57 7 *Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem* (Guglielmo di Occam)
- p. 65 8 *Guardate le mie opere, o potenti, e disperate* (Percy Bysshe Shelley)
- p. 77 9 *Ho fatto degli sbagli sbagliati* (Thelonious Monk)
- p. 83 10 *Benedetto colui che ha raggiunto il punto di non ritorno e lo sa, poiché potrà godersi la vita* (W. C. Bennett)
- p. 99 11 *L'afflizione rimbalza, quando cade, non, come palla, in virtù del suo vuoto, ma in forza del suo peso* (William Shakespeare)
- p. 111 12 *Così, zoppin zoppetta, tutte le cose concorrono al solo possibile* (Samuel Beckett)
- p. 119 13 *La cosa più importante è far sì che la cosa più importante rimanga la cosa più importante* (Stephen Richard Covey)
- p. 131 14 *Non vedo nessuna soluzione ma di sicuro ammiro il problema* (Ashleigh Ellwood Brilliant)
- p. 137 15 *C'è differenza tra l'aver dimenticato e non ricordare* (Alessandro Morandotti)
- p. 147 16 *Il modo migliore di scoprire se ci si può fidare di qualcuno è fidarsene* (Ernest Hemingway)
- p. 169 17 *Il maestro disse: Non voglio aver nulla a che vedere con chi si chiede: come fare, come fare?* (Confucio)
- p. 189 18 *Se si guarda bene in una direzione si vedono anche tutte le altre* (Yamamoto Jinuemon, padre di Tsunetomo)

II PARTE, TERRE RARE

- p. 213 1 *Post coitum omne animal triste est, sive gallus et mulier* (Autore ignoto)
- p. 229 2 *Dov'è l'aquila? Sparita* (Seathl, capo della tribù Duwamish)
- p. 237 3 *Oh come to me again as once in May* (Malcolm Lowry)
- p. 249 4 *Così, passin passino, tutte le cose concorrono al solo possibile* (Samuel Beckett)
- p. 267 5 *Così, se tutto cambia, che io cambi non è strano* (Julio Numhauser)
- p. 277 6 *Vergognarsi fa bene, perché rende umili* (Papa Francesco)
- p. 297 7 *Non è vero che la vita ti sorprende. Quello che fa, soprattutto, è confermarti al tuo posto* (Diego De Silva)
- p. 301 8 *E allora perdonami l'ho fatta un po' grossa ti ho tinto di nero per non ricordarti* (Gatti Mézzi)
- p. 313 9 *Può darsi che siamo fratelli, dopotutto. Vedremo* (Capriolo Zoppo)
- p. 317 10 *Wittgenstein non riusciva a capire quali danni potesse mai produrre una contraddizione* (Benjamin Woolley)
- p. 333 11 *Siamo macchine da rimozione* (Douglas Coupland o Massimiliano Governi)
- p. 343 12 *L'empio fugge anche se nessuno lo insegue* (Proverbi, 28)
- p. 355 13 *Non è facile essere verdi* (Kermit la Rana)
- p. 385 14 *Quello che nascondi nel cuore uccidilo o bacialo forte* (Attila József)
- p. 407 15 *Per giungere a ciò che non sai, devi passare per dove non sai* (Juan de la Cruz)

Certo estrapolare poche parole da un insieme di significato più ampio è un'operazione impropria e suppone un alto rischio perché ciò che viene trascritto

si adatta facilmente a più interpretazioni; resta comunque il fatto che i modelli cinematografici, televisivi, giornalistici, fumettistici, canzonettistici, folcloristici ecc. incolonnati in questa sequenza danno, almeno apparentemente, un senso di progressione e di nuova tendenza allo stile del nostro autore e al romanzo che scandiscono.

Frequentemente Veronesi si è trovato a dover fare i conti con elenchi progettati secondo una logica che a molti è parsa ludica; ma questa operazione è sempre stata interpretata come una peculiarità dell'autore vicina alle sue famose digressioni che, interrompendo l'azione, registravano lo stato d'animo o i pensieri di chi in quello spazio testuale confessava le proprie riflessioni al lettore. In *Caos calmo* il protagonista stila un sunto «delle compagnie aeree» con cui ha volato; ma ci sono molte altre enumerazioni in cui ai voli realizzati si intrecciano, in un'unica rete, le città internazionali visitate (Calgary – Seattle, Vancouver – Miami, New York – Zurigo, ecc.), le ragazze frequentate e l'inventario dei traslochi compiuti. Le registrazioni¹² che si susseguono non implicano automaticamente il desiderio di dare ordine e sistematicità: per *Caos calmo* emerge piuttosto un abbandono alla subitanità, ai pensieri in forma libera, che non portano a veri e propri ricordi, ma vi alludono solamente in un presente che annulla tutto, in una simultaneità dei fatti che cancella passato e futuro, racchiudendo nell'adesso e nella contemporaneità la vita degli uomini. In *Terre rare* la valenza del catalogo cambia e ci porta a confermare quanto afferma Umberto Eco per l'inventario, che fa trasparire «sempre lo schema di un ordine possibile, il desiderio di una messa in forma» della realtà: infatti, mentre nel romanzo del 2006 questo consentiva a Paladini di restare in un eterno presente, senza sofferenza né responsabilità, oggi, nel 2014, la precaria sistemazione della realtà non regge più e Pietro deve fare i conti con la sua vita.

Sostituita l'immagine esistenziale con quella testuale possiamo chiaramente osservare che, se è vero che il criterio ordinatore non regge più la complessità della quotidianità, si resta comunque sorpresi nel ritrovare un lungo elenco, fittiziamente nascosto, che altro non è che un sommario speciale del romanzo. Infatti, disposte in successione, che accezione hanno o acquistano tutte le frasi estrapolate da un contesto più ampio e citate all'inizio di ogni capitolo?

Tralasciando momentaneamente il romanziere e recuperando solo per la struttura il Veronesi architetto, è evidente che in *Terre Rare*, a supporto della parabola umana del personaggio, si affianchi il ricorso alla specifica scelta formale dell'indice/elenco che esalta, nell'organizzazione e nell'esplorazione, il materiale narrativo. Messaggi in codice, chiarificazioni improvvise, rivendicazioni, asserzioni senza scampo, tutte queste brevi citazioni ci offrono l'opportunità di collegarci alle nu-

¹² Umberto Eco, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009, p. 245: «Nella misura in cui una lista caratterizza una serie per quanto difforme di oggetti come appartenenti allo stesso contesto o visti dallo stesso punto di vista [...], essa conferisce ordine, e dunque un accenno di forma, a un insieme altrimenti disordinato» (ivi, p. 131).

merose pubblicazioni di Veronesi e ci mostrano la mappa disordinata degli artisti che il nostro ha deciso di menzionare nelle sue storie per indicarci dei possibili circuiti interpretativi, dei rebus ai quali il lettore deve dare una soluzione. Insomma, parliamo di una piantina ideale o una biblioteca immaginaria che da *Per dove parte questo treno allegro* sedimenta, in collegamenti sotterranei, quello che da libro a libro l'autore ha voluto trasmetterci: le trentatré citazioni (trentadue se consideriamo la ripetizione di Beckett) unite in un unico indice che Veronesi non ha voluto ordinare danno un quadro, seppur approssimativo, delle preferenze dell'autore nascoste nelle finte dimenticanza editoriale. Per dissipare il dubbio sull'occasionale omissione o sull'astuzia ludica rivolta al lettore, sarà importante rifarci a un saggio di Calvino, scritto nel 1962 (*La sfida al labirinto*¹³), che si interroga sulla possibilità di trovare «la via d'uscita» dal labirinto della letteratura e chiederci se invece della liberazione non siamo piuttosto più vicini a una «resa» e a un'inclinazione all'intertestualità o, nel nostro caso, al citazionismo.

Alla luce delle parole di Calvino si può pensare che Veronesi da anni sia tentato da una propensione analoga perché, come si è registrato in altro luogo¹⁴, già in *Venite, venite B52* possiamo trovare un'intelaiatura della narrazione basata su una struttura simile con i capitoli introdotti da brevi note riassuntive della narrazione che segue. In un rapporto sempre confidenziale con il suo pubblico, Veronesi sigla nella standardizzazione linguistica e nella testimonianza degli ultimi quarant'anni i codici che la letteratura¹⁵ deve perseguire, anche in considerazione del «poco tempo» e dei «tanti pensieri» che distruggono chi legge: di qui un cambio radicale nelle storie proposte ora, più vicine all'esperienza vitale dei lettori. Non a caso Maurizio Dardano¹⁶ nei suoi *Stili provvisori* non manca

¹³ Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1995, I, pp. 105-123.

¹⁴ N. Trentini, *Il romanzo postmoderno. La narrazione metalinguistica di Sandro Veronesi* cit., pp. 469-480: «I capitoli di *Venite, venite B-52* sono nominati solo con dei numeri cardinali scritti in maiuscolo. A integrare la scansione numerica c'è un breve riassuntino introduttivo, come l'ha chiamato Veronesi, che formula il desiderio di dare un ordine all'apparente disordine che regna nel libro e offre un sintesi di ciò che sarà narrato (questo già da *Gli sfiorati* dove però non abbiamo un sommarietto, ma un titolo di paragrafo). Il sommarietto, chiuso fra parentesi tonda e in corsivo, crea una rete di rinvii e di allusioni che tracciano, in breve, un sunto completo dell'opera stessa a maggior ragione se osserviamo l'estensione anomala dei due capitoli-civetta OTTO e DICOTTO che hanno una finalità dialogica con il romanzo intero, ne facilitano la lettura evitando al lettore di perdersi nelle non poche divagazioni introdotte dalla voce narrante, forniscono una linea di continuità con gli altri capitoli, riallacciando le caratterizzazioni dei personaggi e collegando le situazioni lasciate in sospeso a causa del succedersi alternato di analessi e prolessi. I sommarietti, inoltre, esprimono una precisa volontà della voce narrante di palesare una propensione alla spettacolarizzazione della materia trattata e ne evidenziano il ruolo autartico verso la narrazione, i personaggi e il lettore».

¹⁵ S. Veronesi, *Lingua "Standard" o lingua "Standa"?* cit., p. 226: «Ed ecco che viene voglia di assimilare la letteratura – non l'esercizio, non la macchina, non la tecnologia o l'espressionismo gaddiano – ma la letteratura pura, a pura testimonianza».

¹⁶ Maurizio Dardano, *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi*, Roma, Carocci, 2010, pp. 9-12. Cfr. anche Giulio Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*,

di sottolineare il fatto che le prose degli ultimi anni, mediante la loro superficialità apparente o da svelare poco a poco, ci aiutano a «capire come si muove il mondo di oggi». Attraverso la capacità di rappresentare l'assenza di dolore, l'affabulazione di Veronesi non solo apre «potenzialità cognitive» e testimoniali vicinissime a noi, ma mette sulla pagina l'«artificialità» dei rapporti, la «virtualità, la continua mutevolezza degli orizzonti esistenziali», «l'insignificanza di molti progetti» incorniciati nei trentadue moti esistenziali di un indice ipotetico e di una biblioteca immaginaria da scoprire/costruire poco a poco.



La *British Library* (Colin St. John Wilson, 1998 – particolare. Foto di Anna Dolfi).

BIBLIOTECHE RICOSTRUITE
BIBLIOTECHE RITROVATE

LIBRI, LETTURE E POSTILLE NELLA GENESI DI UN'OPERA
IL CASO DELLA BIBLIOTECA DI VITTORIO ALFIERI

Christian Del Vento

Gli archivi letterari delle opere di Vittorio Alfieri ci sono giunti in larga misura nonostante la dispersione cui, come la prima biblioteca dello scrittore, furono sottoposti durante la Rivoluzione francese. Questa circostanza ci consente di seguire il lavoro dello scrittore dentro la sua officina, in molti casi dai primi abbozzi manoscritti che testimoniano la nascita di un'opera fino alle prove di stampa corrette. È il caso delle diciannove tragedie, che Carmine Jannaco e gli studiosi che hanno collaborato con lui hanno ricostruito perfettamente¹. Se si eccettuano, infatti, le prime versificazioni del *Filippo* e della *Sofonisba*, che Alfieri diede alle fiamme in preda a un accesso di insoddisfazione, le differenti fasi redazionali delle tragedie, vero e proprio procedimento di scrittura a «programmazione con canovaccio»², che lo scrittore descrisse con incredibile lucidità e viva coscienza del proprio lavoro autoriale nel quarto capitolo dell'«Epoca quarta» della *Vita*³, ci sono pervenute in maniera significativa⁴.

Nel processo di creazione di un'opera, tuttavia, entrano in gioco altri elementi «genetici», talora esterni all'opera, la cui importanza non sfugge agli scrittori stessi, almeno a partire dal XVIII secolo, come il caso di Alfieri mostra in maniera peculiare⁵. Negli scrittori «a programma», infatti, la fase che

¹ Si veda Carmine Jannaco, *Per l'edizione critica delle tragedie di Vittorio Alfieri*, in «Annali Alfieriani», II, 1943, pp. 197-226, e l'introduzione a Vittorio Alfieri, *Tragedie*, a cura di Carmine Jannaco, I – *Filippo*, Asti, Casa d'Alfieri, 1952, pp. IX-LXVII. Si vedano anche le introduzioni alle singole tragedie curate da Martino Capucci, Raffaele De Bello, Angelo Fabrizi, Lovanio Rossi e Marco Sterpos.

² Traduce così la definizione «écriture à programmation scénarique» di Pierre-Marc de Biasi, *Généologie des textes* [2000], Paris, CNRS Editions, 2011 Chiara Montini (*La genetica testuale*, trad. it., Torino, Aracne, 2014), p. 74, che si adatta perfettamente al caso di Alfieri.

³ V. Alfieri, *Vita*, a cura di Giampaolo Dossena, Torino, Einaudi, 1967, pp. 170-172.

⁴ Si veda l'introduzione a V. Alfieri, *Tragedie postume. I – Antonio e Cleopatra. I poeti. Charles Premier. Testo definitivo e redazioni inedite*, a cura di Marco Sterpos, Asti, Casa d'Alfieri, 1980, pp. 9-56.

⁵ Su questo aspetto ci sia permesso di rinviare a due nostri contributi di prossima pubblicazione: Christian Del Vento, *Un écrivain et sa bibliothèque: le cas de Vittorio Alfieri*, dans *Bibliothèques et lecteurs dans l'Europe moderne (17^e-18^e siècle)*, sous la direction de Gilles Bertrand,

precede immediatamente la stesura vera e propria di un'opera è caratterizzata dall'impiego e dalla produzione di differenti tipologie di documenti che fanno riferimento a due momenti distinti, quello delle ricerche preparatorie e quello di avvio del lavoro di redazione. Si tratta, cioè, di quel lavoro preliminare di riflessione nel corso del quale lo scrittore utilizza la sua biblioteca e le note che ha raccolto per determinare l'essenza del suo futuro progetto letterario⁶: i libri, presi in prestito o acquistati per arricchire la propria biblioteca, i *marginalia* e i segni di lettura che lo scrittore vi ha lasciato, le note che ne ha tratto alimentano il testo in divenire. Questo processo d'iterazione può andare anche al di là della fase preliminare e accompagnare la redazione del testo fino alle soglie della tipografia.

Nelle pagine che seguono, dunque, ci soffermeremo sulla biblioteca di Alfieri scandagliandola secondo una prospettiva diversa, almeno in parte, da quella della storia materiale del libro e della lettura. Non studieremo, cioè, i libri come supporto fisico, divulgatori della scrittura degli altri, ma in quanto veri e propri manoscritti, testimoni del processo creativo di colui che li possedette. Mostreremo come i libri appartenuti a uno scrittore e, più in generale, la sua biblioteca, cooperino alle differenti fasi avantestuali di un'opera; e come, nel caso di alcuni testi già approdati alla fase di stampa e di pubblicazione, essi svolgano una funzione catalizzatrice producendo un nuovo testo e un nuovo senso.

Innanzitutto, però, è opportuno sgombrare il terreno da un possibile equivoco: la biblioteca di uno scrittore non ci offre la chiave, la parola magica per penetrare il senso di un testo⁷. Occorre, dunque, sfuggire alla tentazione di sottoporre i libri a interpretazioni di tipo meccanicistico e deterministico considerando le opere come una sorta di conseguenza necessaria delle letture fatte. Il rischio, infatti, è quello di farsi cullare dall'illusione positivista di ritrovare tra i libri di uno scrittore le prove materiali e inconfutabili di certe letture che, non diversamente dalle circostanze storiche, sociali o politiche, sarebbero all'origine di un'opera⁸. Con questa precauzione, tuttavia, lo studio della biblioteca di

Anne Cayuela, Christian Del Vento et Raphaële Mouren, Genève, Droz, e *Come le biblioteche private si trasformano nelle biblioteche d'autore: il caso di Vittorio Alfieri*, in *Il libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento*, a cura di Lodovica Braidà e Silvia Tatti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

⁶ Per questo aspetto rinviamo ancora alla sintesi accuratissima di P.-M. de Biasi, *Génétiqve des textes* cit., pp. 78-82 (pp. 77-79 nella traduzione italiana).

⁷ Sulle biblioteche degli scrittori come oggetto di studio e di ricerca si veda il volume *Bibliothèques d'écrivains*, sous la direction de Paolo D'Iorio et Daniel Ferrer, Paris, CNRS Éditions, 2001.

⁸ Si veda l'avvertimento di Attilio Mauro Caproni, *Le biblioteche degli scrittori del Novecento: la palude delle parole*, in *La storia delle biblioteche. Temi, esperienze di ricerca, problemi storiografici*. Convegno nazionale (L'Aquila, 16-17 settembre 2002), a cura di Alberto Petrucciani e Paolo Traniello, premessa di Walter Capezzali, Roma, AIB, 2003, pp. 67-81 (che si legge anche in «Bibliotheca», II, 2003, 1, pp. 29-40). Caproni infatti, proseguendo l'originale approccio alle

uno scrittore può essere un mezzo straordinario per esplorare le fonti di un'opera poiché rappresenta uno dei serbatoi principali di quel tipo di elementi «esogenetici» che, in rapporto diretto con la fase preparatoria alla stesura e con quella della sua elaborazione, recano la traccia identificabile delle fonti siano essi documenti scritti o trasposti testimoniati dall'avantesto⁹. Se si eccettua, dunque, il caso di una fonte che, benché probabile, non abbia lasciato una traccia chiaramente riconoscibile nell'avantesto, si possono distinguere diverse tipologie di elementi «esogenetici», secondo il loro grado d'integrazione «endogenetica» e la loro riconoscibilità nell'avantesto.

La prima biblioteca di Alfieri, quella che lo scrittore raccolse a Parigi alla vigilia della Rivoluzione, e che fu sequestrata nell'agosto del 1792¹⁰, dopo la sua partenza precipitosa, offre numerosi esempi delle diverse tipologie di documenti «esogenetici» che si possono incontrare studiando le collezioni librerie di uno scrittore. Anche se, per ragioni di spazio, non potremo essere esaustivi, presenteremo di seguito alcuni casi esemplari.

La prima tipologia che si incontra è quella in cui la lettura di un'opera è all'origine di annotazioni che si integrano intimamente al testo nel momento del suo

biblioteche degli scrittori italiani del Novecento, a cui ha dedicato vari contributi (parte dei quali raccolti nel volume *Fogli di taccuino. Appunti e spunti vari di biblioteconomia, 1971-1988*, Manziana-Roma, Vecchiarelli, 1988; ma si veda ora, dello stesso, anche il volume *L'inquietudine del sapere. Scritti di teoria della bibliografia*, nota introduttiva di Alfredo Serrai, Milano, Ed. Sylvestre Bonnard, 2007), segnala il rischio di considerare la biblioteca di uno scrittore come un archivio di testi dal quale sia possibile rintracciare per automatismo tracce e spunti utilizzati nel momento della creazione.

⁹ Per la definizione di esogenesi si veda il fondamentale studio di Raymond Debray-Genette, *Génétique et poétique: le cas Flaubert*, in *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979, pp. 23-67, concetto poi ripreso da P.-M. de Biasi, *Qu'est ce qu'un brouillon? Le cas Flaubert: essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse*, in *Pourquoi la critique génétique?*, sous la direction de Michel Contat e Daniel Ferrer, Paris, Ed. du CNRS, 1998, pp. 31-60, e in *Théorie du texte: l'écriture et ses sources. Endogenèse et Exogenèse*, in *Le texte et ses Genèses*, textes réunis et présentés par Kazuhiro Matsuzawa, Presses de l'Université de Nagoya, 2004, pp. 5-16, cui siamo debitori per queste nostre osservazioni preliminari.

¹⁰ Sulla biblioteca di Alfieri, oltre alla sintesi di Lanfranco Caretti, *La biblioteca di Vittorio Alfieri*, in *Biblioteche di scrittori*, Mendrisio, Ed. La Scuola, 1955, pp. 67-76, e alle proposte di scansione cronologica fatte da Franca Arduini, *Vicende della biblioteca di Alfieri: un dono 'munifico' di François-Xavier Fabre alla Palatina di Ferdinando III*, in *Alfieri in Toscana*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 19-20-21 ottobre 2000), a cura di Gino Tellini e Roberta Turchi, Firenze, Leo Olschki, 2002, I, pp. 131-165, si vedano almeno i contributi di C. Del Vento, «Io dunque ridomando alla Plebe francese i miei libri, carte ed effetti qualunque». *Vittorio Alfieri émigré a Firenze*, in *Alfieri in Toscana*, cit., II, pp. 491-578; *Lumières et littérature clandestine dans la bibliothèque d'un collectionneur italien à Paris: le cas de Vittorio Alfieri*, in *Lecteurs et collectionneurs de textes clandestins à l'Âge classique*, Paris, PUPS, 2003, pp. 177-200; *La biblioteca di Vittorio Alfieri a Parigi: nuovi sondaggi e considerazioni*, in *Alfieri beyond Italy*, a cura di Stefania Buccini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 143-166; *Vittorio Alfieri: livres et lectures françaises d'un écrivain défrancisé*, in *Ferments d'ailleurs*, sous la direction de Denis Bonnacase et François Genton, Grenoble, ELLUG, 2010, pp. 167-186; e, ora, l'importante volume di Clara Domenici, *La biblioteca classica di Vittorio Alfieri*, Torino, Aragno, 2013.

farsi diventandone un elemento organico. È il caso, tra i volumi della biblioteca di Alfieri scampati alla dispersione della sua biblioteca parigina, dell'esemplare dell'edizione dei *Discorsi sulla prima Deca di Tito Livio* stampata alla macchia con la falsa indicazione «Nell'Haya, 1726»¹¹. Le annotazioni che Alfieri appone in margine alle pagine del capitolo decimo del primo libro dei *Discorsi*, infatti, sono assimilate nel testo della seconda redazione del trattato *Della Tirannide*, stampata nel 1790 presso la tipografia di Beaumarchais a Kehl¹².

Uno dei punti cruciali del primo libro del trattato alfieriano è la riflessione sulla natura del potere monarchico. A partire dalla lettura de *L'esprit des lois* di Montesquieu e dei *Discorsi* di Machiavelli, Alfieri s'interroga sulla nascita dei regimi dispotici. Nei primi due capitoli del trattato lo scrittore espone la tesi principale, ovvero che le monarchie moderne descritte da Montesquieu non sono una forma di governo sostanzialmente differente dalla tirannide classica; e, nei capitoli seguenti, Alfieri estende le caratteristiche che Montesquieu aveva riconosciuto come proprie dei governi dispotici antichi all'insieme delle monarchie europee contemporanee¹³.

Un punto essenziale della sua confutazione, affrontato nel capitolo terzo, è l'esistenza del «principe buono». Rispetto alla forma piuttosto schematica che questo tema occupava nella prima redazione del trattato, stesa nell'estate del 1777 («può darsi, e si dà spessissimo un buon Principe, che abbia tutte queste ottime intenzioni, può darsi anche il caso, ma raro, che l'eseguisca. Ma non per questo chiamerò questo Principe con altro nome, che quel di Tiranno, perchè può più delle leggi, e perchè non può essere assolutamente esente dalla paura, nè esimerne totalmente i suoi sudditi») ¹⁴, nella *princeps* del 1790 Alfieri precisa e sviluppa la sua argomentazione, negando l'esistenza stessa di una qualunque distinzione tra «buon principe» e «tiranno»:

¹¹ Si tratta dell'edizione dei *Discorsi di Nicolo Machiavelli cittadino et segretario fiorentino, sopra la prima Deca di T. Livio, a Zanobi Buondelmonti et a C. Rucellai*, 1725, in 12°, conservata a Montpellier, presso la Médiathèque Centrale d'Agglomération «Emile Zola» (di seguito Montpellier MC), con la segnatura 31033 Rés. Il volume, che reca la nota di possesso dello scrittore («Vittorio Alfieri. | 1779. Firenze.»), fa parte dell'edizione delle *Opere di Nic. Machiavelli, Cittadino e Segretario Fiorentino. Parte Prima [-Quarta]*, Nell'Haya, s.n., 1726. Su questa edizione si veda Sergio Bertelli, Pietro Innocenti, *Bibliografia machiavelliana*, Verona, Edizioni Valdonega, 1979, p. 141-143, n° 21.

¹² *Della Tirannide Libri Due di Vittorio Alfieri da Asti*, dalla Tipografia di Kehl, co' caratteri di Baskerville, 1809 [ma: 1790], in 8°.

¹³ Su questo punto e sulle considerazioni che seguono, ci sia consentito di rinviare a C. Del Vento, *Il Principe e il Panegirico. Alfieri tra Machiavelli e De Lolme*, in «Sei-Settecento», I, 2006, pp. 149-170, in particolare p. 149, e a Giuseppe Rando, *La «Tirannide» di Vittorio Alfieri e la crisi del dispotismo illuminato*, in *Tre saggi alfieriani*, Rome, Herder, 1980, pp. 11-66, e ora *Alfieri europeo. Le «sacrosante» leggi: scritti politici e morali, tragedie, commedie*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007.

¹⁴ V. Alfieri, *Scritti politici e morali*, I, a cura di Pietro Cazzani, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, p. 334. Sull'autografo, conservato presso la Biblioteca Medicea-Laurenziana di Firenze (Ms. Alfieri 6), Alfieri (c. 25v) appose la data di conclusione della redazione: «Siena, il dì 1 settembre 1777».

Io mi farò a credere che un tal ente possa essere un uomo buono, allor quando avrò visto un solo esempio, per cui, avendo costui voluto veramente il maggior bene di quegli altri enti suoi, ma di una minore specie di lui, egli avrà prese le più efficaci misure per impedire che in quella sua società dove egli solo era il tutto, e gli altri tutti il nulla, un qualche altro eletto da Dio al paro di lui, non potesse d'allora in poi commettere illimitatamente e impunemente quel male stesso che egli sapea certamente essersi commesso in quello stesso suo stato prima che ei vi regnasse; e che egli certamente sapea, attesa la natura dell'uomo, dovervisi poi commettere di bel nuovo dopo il suo regno. Ma, come potrà egli chiamarsi buono quell'uomo, che dovendo e potendo fare un così gran bene a un sì fatto numero d'uomini, pure non fa? [...] E si noti di più, che costui potrebbe con un tal nobile mezzo acquistare a sè stesso, in vece di quell'infame illimitato potere di nuocere ch'egli avrebbe distrutto, una immensa e non mai finora tentata gloria; e la più eminente che possa cadere mai nella mente dell'uomo; di avere, colle proprie legittime privazioni, stabilita la durevole felicità di un popolo intero (*Tirannide* I 3, § 17)¹⁵.

Per Alfieri, dunque, il «buon principe» è solo colui che è capace di rinunciare spontaneamente al potere assoluto per instaurare quel «giusto governo» il cui requisito inderogabile è la «stabilita impossibilità» di non infrangere le leggi, che sola lo distingue dalla «tirannide» (*Tirannide* I 2, § 1.)¹⁶. Altro non è, questo «giusto governo», che un regime costituzionale, ove il potere esecutivo sia sottoposto alla legge e dove i poteri concorrenti abbiano i mezzi per impedirgli di violarla.

Se non stupisce di trovare tra gli *idola* polemici di Alfieri lo scrittore francese, meno evidente appare la presenza di colui che, nella *Vita* (IV 19)¹⁷, Alfieri definirà «il nostro profeta politico». La ragione si trova, forse, in un passo dell'importantissimo capitolo terzo:

E non mi si alleghino Tito, Trajano, Marc'Aurelio, Antonino; e altri simili, ma sempre pochissimi, virtuosi tiranni. Una prova invincibile che costoro non andavano mai esenti dalla paura, si è, che nessuno di essi dava alle leggi autorità sopra la sua propria persona; e non la dava egli, perchè espressamente sapea che ne sarebbe stato offeso egli primo: nessuno di essi annullava i soldati perpetui, o ardiva sottoporgli ad un'altra autorità che alla propria; perchè convinto era che non rimaneva la persona sua abbastanza difesa senz'essi. Ciascuno dunque di costoro era pienamente certo in sè stesso, che l'autorità sua era illimitata, poichè sottoporla non voleva alle leggi; e che illegittima ell'era, poichè sussistere non potea senza il terror degli eserciti. Domando, se un tale ottimo tiranno si possa dagli uomini reputare e chiamare un uomo buono? [...] Né sotto Tito, Trajano,

¹⁵ Ivi, p. 20.

¹⁶ Ivi, p. 12.

¹⁷ V. Alfieri, *Vita* cit., p. 248.

Marc'Aurelio, e Antonino, cessava la paura nei sudditi. La prova ne sia, che nessuno dei sudditi ardiva francamente dir loro, che si facessero (quali esser doveano) minori delle leggi, e che la repubblica restituissero (*Tirannide*, I 3, § 20)¹⁸.

Non pare dubbio che qui l'obiettivo polemico di Alfieri sia proprio Machiavelli, in particolare il capitolo decimo del primo libro dei *Discorsi*. L'importanza di quel capitolo nella riflessione di Alfieri è testimoniata dalle numerose postille che lo scrittore appose in margine all'esemplare dei *Discorsi* machiavelliani conservato a Montpellier¹⁹. Il Segretario fiorentino vi aveva accolto la distinzione, ereditata dal pensiero politico antico, tra re e tiranno (legittimo il primo, usurpatore il secondo; buono come un padre e sollecito del bene dello stato e del popolo il primo, egoista e malvagio il secondo):

Consideri ancora quello ch'è diventato Principe in una Republica quante laudi poi che Roma fù diventata Imperio, meritano più quelli Imperadori che vissero sotto le leggi, & come Principi buoni, che quelli che vissero al contrario, & vedrà come à Tito, Nerva, Trajano, Adriano, Antonino, & Marco, non erano necessari i soldati pretoriani, né la moltitudine delle legioni à difenderli, perché i costumi loro, la benevolenza del popolo, lo amore del Senato gli difendeva. Vedrà ancora come à Calicula, Nerone, Vitellio, & à tanti altri scelerati Imperadori non bastarono gli eserciti Orientali & Occidentali à salvarli contra a quelli nimici che gli loro rei costumi, la loro malvagia vita haveva loro generati²⁰.

Si trattava di una distinzione che Alfieri, preoccupato di confutare quella montesquieuiana tra tirannidi antiche e monarchie moderne, non poteva certamente condividere. Machiavelli aveva fondato la sua distinzione tra principi «buoni» e malvagi sulla base di una constatazione storica che opponeva imperatori per eredità cattivi e per adozione buoni:

Vedrà ancora per la lettione di questa historia come si può ordinare un Regno buono; perché tutti gli Imperadori che succedero all'Imperio per heredità, eccetto Tito, furono cattivi; quelli che per adottione, furono tutti buoni; come furono quei cinque da Nerva, à Marco. Et come l'imperio cadde nelli heredi, ei ritornò nella sua rouina. Pongasi adunque innanzi un Principe, i tempi da Nerva, à Marco, & conferiscagli con quelli che erano stati prima, & che furono poi; & dipoi elegga in quali volesse essere nato, ò à quali volesse essere preposto²¹.

¹⁸ Ivi, pp. 22-23.

¹⁹ Desidero ringraziare qui Patrizia Pellizzari per le sue preziose indicazioni sulla decifrazione delle annotazioni manoscritte lasciate da Alfieri sul volume dei *Discorsi di Nicolo Machiavelli* cit., conservato a Montpellier.

²⁰ Ivi, pp. 39-40. Le citazioni sono tratte dall'esemplare appartenuto ad Alfieri.

²¹ Ivi, p. 40.

Nelle sue postille, tuttavia, Alfieri esprime le proprie perplessità sulla distinzione machiavelliana; infatti, accanto alla prima frase («Vedrà ancora per la lettionne di questa historia come si può ordinare un Regno buono», in cui la parola «lettionne» è sottolineata) annota: «Cioè, promovendo al Regno, chi se n'è mostrato già degno e capace. E aggiungi, che costui per lo più cesserà di esser tale, divenendolo, e potendo impunemente non esserlo».

Si tratta della ben nota tesi sviluppata da Alfieri nel terzo capitolo del primo libro della *Tirannide*, per cui anche il «tiranno buono [...] che infin ch'egli tiene un'autorità illimitata, ch'egli benissimo sa (per quanto ignorante egli sia) non essere legittima mai, non si può interamente esimere dalla paura» (*Tirannide* I 3, § 19)²², ovvero dal diventare malvagio. Poiché se si desse il caso contrario, si domanda Alfieri, si potrebbe «dagli uomini reputare e chiamare un uomo buono» «colui, che trovandosi in mano un potere ch'egli conosce vizioso, illegittimo, e dannosissimo, non solamente non se ne spoglia egli stesso, ma non imprende almeno (potendolo pur fare con laude e gloria immensa) di spogliarne coloro che verranno dopo lui» (*Tirannide* I 3, § 20)²³? Sicché Alfieri poteva concludere che «ogni illimitata autorità è dunque sempre, o nella origine sua, o nel progresso, una manifesta e atrocissima usurpazione sul dritto naturale di tutti», lasciando «giudice ogni uomo, se quell'uno che la esercita può mai tranquillamente e senza paura godersi la funesta e usurpata prerogativa di poter nuocere illimitatamente e impunemente a ciascuno ed a tutti» (*Tirannide* I 3, § 21)²⁴.

Infatti, poche righe dopo, Alfieri evidenziò con una graffa un lungo passaggio del testo machiavelliano:

Perche in quelli governati da' buoni, vedrà un Principe sicuro in mezzo de' suoi sicuri cittadini, ripieno di pace & di giustitia il mondo, vedrà il Senato con la sua autorità, i magistrati co' i suoi honori, godersi i cittadini ricchi, le loro ricchezze, la nobiltà & la virtù esaltata; vedrà ogni licenza, corruttione, & ambitione spenta; vedrà i tempi aurei, dove ciascuno può tenere & difendere quella opinione che vuole. Vedrà in fine trionfare il mondo; pieno di riverenza & di gloria il Principe, d'amore & di sicurtà i popoli»²⁵.

E, accanto, concluse: «Bella felicità, se smisuratamente ella non istesse in un solo, che o ingannato, o ammalato, o rimbambito, o appassionato, può ad ogni momento tralasciar d'esser buono».

Il rapporto genetico tra il capitolo decimo del primo libro dei *Discorsi* e l'elaborazione della *Tirannide* trova conferma definitiva in una nota apposta da Alfieri alla fine del capitolo decimo e che, sulla base del *ductus*, si può far risalire

²² V. Alfieri, *Scritti politici e morali*, I, cit., p. 22.

²³ Ivi, p. 23.

²⁴ Ivi, p. 24.

²⁵ *Discorsi di Nicolo Machiavelli* cit., pp. 40-41.

ad una data abbastanza alta, probabilmente non lontana da quella che compare sulla carta di guardia dell'esemplare posseduto da Alfieri («Vittorio Alfieri. | 1779. Firenze.»): «Chi vuol conoscere e stimar Niccolò legga questo solo passato capitolo, che è più che bastante»²⁶. La seconda parte dell'annotazione («che è più che bastante») è un'aggiunta successiva, come provano sia il *ductus* che l'inchiostro utilizzato, identici a quelli delle note precedenti. L'analisi materiale delle note lasciate da Alfieri consente dunque di stabilire una precisa stratigrafia delle letture alfieriane. Se il volume fu acquistato solo nel 1779, lo scrittore non se ne servì per la prima redazione della *Tirannide*, composta a Siena nell'estate del 1777, per la quale utilizzò senza dubbio l'esemplare offertogli nel 1768 all'Aja dal diplomatico portoghese José Vasquez da Cunha, su cui avremo occasione di ritornare più avanti²⁷. Dopo il 1779 tuttavia, come dimostrano il *ductus* e l'inchiostro delle sue postille, Alfieri tornò almeno a due riprese sul capitolo decimo del primo libro dei *Discorsi*, l'ultima volta verosimilmente in occasione della seconda redazione del trattato, a Parigi nel 1787.

È solo passando dalla prima alla seconda redazione del trattato che la confutazione della distinzione machiavelliana tra gli «Imperadori che vissero sotto le leggi, & come Principi buoni», e «quelli che vissero al contrario»²⁸, divenne progressivamente centrale nel trattato, come sembra indicare una breve annotazione apposta accanto al primo paragrafo del decimo capitolo del libro primo dei *Discorsi*. Alla fine del lungo paragrafo, Machiavelli concludeva:

[...] quasi tutti [quelli che hanno fondato ò Republiche ò Regni], ingannati da uno falso bene, & da una falsa gloria, si lasciano andare, ò voluntariamem-

²⁶ Ivi, p. 42.

²⁷ Ovvero un esemplare della cosiddetta «Testina» (dalla testina di Machiavelli impressa sul frontespizio sotto il titolo), *Tutte le opere di Niccolò Machiavelli cittadino et segretario Fiorentino, divise in V parti, et di nuovo con somma accuratezza ristampate*, s.l. [ma: Ginevra]: s.n., 1550. Sulla carta di guardia si legge la firma di possesso dello scrittore: «Vittorio Alfieri 1768 Nell'Haja». L'esemplare appartenuto ad Alfieri è la «Druck C», descritta da Adolph Gerber, *Niccolò Machiavelli: Die Handschriften, Ausgaben und Übersetzungen seiner Werke im 16. und 17. Jahrhundert... eine kritisch-bibliographische Untersuchung*, Gotha, Perthes, 1912-1913, pp. 100-101, che la data intorno al 1645. Per la datazione dell'edizione si vedano anche S. Bertelli-P. Innocenti, *Bibliografia machiavelliana* cit., pp. 78-80, e Georges Bonnant, *Les impressions genevoises au XVIIe siècle de l'édition dite de la «Testina» des oeuvres de Machiavel*, in «Annali della scuola speciale per archivisti e bibliotecari dell'Università di Roma», V, 1965, pp. 83-98. L'esemplare appartenuto ad Alfieri è attualmente conservato in Montpellier MC con la segnatura L 57 Rés. Su questo prezioso cimelio della biblioteca alfieriana, in cui lo scrittore fece interfoliare numerose carte bianche, su cui poi annotò, postillò e versificò i primi due atti e parte del terzo della *Mandragola* (versificazione che risale, probabilmente, agli anni compresi fra il 1790 e il 1795) si veda Vincenzo Placella, *Alfieri comico*, Bergamo, Minerva Italica, 1973, pp. 83-131, che ha pubblicato con grande accuratezza questi numerosi microtesti alfieriani, e la scheda di Angelo Fabrizi in *Il Poeta e il Tempo. La Biblioteca Laurenziana per Vittorio Alfieri*, a cura di Clara Domenici, Paola Luciani, Roberta Turchi, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 2003, pp. 34-35.

²⁸ *Discorsi di Niccolò Machiavelli* cit., p. 39.

te, ò ignorantemente, ne' gradi di coloro che meritano più biasimo che laude. Et potendo fare con perpetuo loro honore ò una Republica ò uno Regno, si volgono alla Tirannide, ne si avvegono per questo partito quanta fama, quanta gloria, quanto honore, sicurtà, quiete, con satisfazione d'animo e' fuggono, & in quanta infamia, vituperio, biasimo, pericolo, & inquietudine incorrono²⁹.

Accanto, Alfieri appuntò una breve annotazione che rinvia al paragrafo 9 del capitolo secondo del primo libro della *Tirannide* e mostra in maniera tangibile come questa lettura abbia nutrito questa parte del trattato: «Perché tra Regno e Tirannide non ci corre che il nome: ogni Regno potendo esser Tirannide sotto a un mal principe; ed ogni Tirannide Regno, sotto ad un buono».

L'analisi di queste annotazioni esogenetiche e della loro metamorfosi endogenetica nel corpo del testo della *Tirannide* permette, dunque, di identificare il momento in cui Alfieri formula compiutamente uno dei pilastri argomentativi del trattato, accanto alla critica della distinzione montesquieuiana tra tirannidi antiche (cattive) e monarchie moderne (buone), ovvero il momento in cui la distinzione tra buone e cattive forme di governo cessa di coincidere con quella machiavelliana tra monarchia (buona) e tirannide (cattiva) per diventare, invece, quella tra repubblica (buona) e regno *tout-court* (cattivo).

Una seconda tipologia di elementi esogenetici che si incontra nella biblioteca di Alfieri è quella che trae origine dalle letture che lo scrittore compie col fine di forgiare il proprio linguaggio letterario. È il caso dei «sei luminari» della lingua italiana, «in cui tutto c'è; [...] Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Boccaccio e Machiavelli» (*Vita* III, 12)³⁰. Lo studio dell'italiano, infatti, prima che sui «testi di lingua» della tradizione toscana Alfieri lo fece sui grandi classici della letteratura dei secoli XIV e XVI. Durante il soggiorno a Cesana, nell'estate del 1775, Alfieri non solo si riavvicina ai grandi classici francesi, ma si accinge all'«impresa di leggere e studiare a verso a verso per ordine d'anzianità tutti i nostri poeti primari, e postillarli in margine, non di parole, ma di uno o più tratticelli perpendicolari ai versi; per accennare a me stesso se più o meno mi andassero a genio quei pensieri, o quelle espressioni, o quei suoni»: «tutto il Tasso, la *Gerusalemme*; poi l'Ariosto, il *Furioso*; poi Dante senza commenti, poi il Petrarca»; e vi aveva impiegato «forse un anno» (*Vita* IV 1)³¹.

²⁹ Ivi, pp. 38-39.

³⁰ V. Alfieri, *Vita* cit., p. 122

³¹ Ivi, p. 156. Oltre alla narrazione della *Vita* si vedano i *Rendimenti di conti da darsi al tribunale d'Apollo sul buono o mal impiego degli anni virili. Dal 1774 in poi*, redatti a partire dal 1790 e, ora, riprodotti in V. Alfieri, *Vita scritta da esso*. II, edizione critica della stesura definitiva a cura di Luigi Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, pp. 259-271, in particolare p. 259: «Nel luglio, agosto, e settembre, ritirato ai monti di Sezannes [...]; cominciato a ben leggere e postillare i grandi, principiando dal Tasso, Ariosto, Dante e Petrarca; e proseguite queste letture e postillazioni nel rimanente anno in Torino».

Gli unici testimoni sopravvissuti di quelle letture fatte sui trentasei volumetti di «una raccolta dei principali poeti e prosatori italiani» stampati da Marcel Prault a Parigi nel 1768³², e continuate al suo ritorno a Torino, nell'autunno del 1775, sono i volumi dell'*Aminta* e della *Commedia*³³. La *Gerusalemme*, benché compaia tra i volumi della biblioteca di Alfieri prelevati nell'autunno del 1798 per costituire le collezioni della nuova Bibliothèque de l'Institut de France, manca all'appello³⁴. Dell'edizione dell'Ariosto le tracce si perdono al momento del sequestro³⁵, mentre il Petrarca non compare neppure nel catalogo Viviani³⁶.

Delle due sole edizioni sopravvissute al naufragio della biblioteca, l'*Aminta* riporta molte sottolineature a matita, ma è soprattutto l'esemplare della *Commedia*

³² Per l'identificazione della raccolta con quella edita da Marcel Prault nel 1767-68, cfr. Claudio Sensi, *La parola per sempre, o la conquista di una lingua*, in Vittorio Alfieri. *Drammaturgia e autobiografia*. Atti della giornata di studi (4 febbraio 2005), a cura di Pérette-Cécile Buffaria e Paolo Grossi, Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 2005, p. 58.

³³ Si tratta de l'*Aminta, favola boscareccia di Torquato Tasso*, Parigi, Appresso Marcello Prault, 1768, in 12° (sulla carta di guardia si legge la nota di possesso dello scrittore: «Vittorio Alfieri, 1771, Parigi. E Belgio ad Iberos proficiscens, integram tunc poetarum nostrorum collectionem emebam; sed mihi inutilis merx ista remanebat usque ad annum 1775, meae ad Musas conversationis (heu pudor!) primum; at aetatis meae vigesimum sextum»); e de *La Divina Commedia di Dante Alighieri Tomo I*, Parigi, Appresso Marcello Prault, 1768, 2 tomi legati in un vol. in 12°. Sulla 2° carta di guardia si legge la nota di possesso dello scrittore: «Vittorio Alfieri | Parigi. 1771. | Lesse l'anno 1775. | Rilesse l'anno 1780.». I due volumi sono attualmente conservati in Montpellier MC rispettivamente con la segnatura L 147 Rés. e 31161 Rés.

³⁴ Nell'inventario dei libri prelevati dalla biblioteca di Alfieri redatto per la Biblioteca dell'Institut de France (di seguito Paris BIF), l'8 ottobre 1798 (Ms. 6512 della Bibliothèque de l' Arsenal di Parigi, *Archives des Dépôts Littéraires* vol. XXVI, cc. 45r-54v, *Suite des Livres choisis dans le Dépôt Littéraire des Cordeliers pour la Bibliothèque de l'Institut N. des Sciences et des arts*), è indicato un «Tasso. La Gerusalemme Liberata. 2. V. es 12» (c. 49r), che pare potersi identificare nell'edizione in due volumi in 12° stampata da Prault nel 1768 (*La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso. Tomo I*. [-2.]. – Parigi: appresso Marcello Prault, 1768. – 2 voll.; 12°). Il volume, tuttavia, non appare né nei cataloghi della biblioteca, né nell'inventario dei libri di Alfieri conservato negli archivi della Bibliothèque de l'Institut (Paris BIF, *Archives Modernes 1797-1798*, A11, Alfieri).

³⁵ Nell'esemplare del catalogo compilato da Giovanni Viviani, segretario di Alfieri, nell'aprile del 1783 (Montpellier MC, Ms. Alfieri 61-23 (1): *Catalogo Alfabetico de' Libri di Vittorio Alfieri. Aprile 1783 Roma*) compare, di mano di Alfieri, un «Ariosto il Furioso. parigi. Prault. 1768. in 12. manca il 2. vol. 4 [voll.]» (c. 3r), ovvero l'*Orlando furioso di Ludovico Ariosto. Tomo Primo [-Quarto]*. – Parigi: appresso Marcello Prault, 1768. – 4 voll.; 12°. Si tratta dell'esemplare acquistato nel 1771 a Parigi, che il Viviani omise redigendo il catalogo, o di un nuovo esemplare? In ogni caso, l'inventario redatto dalle autorità rivoluzionarie nell'aprile del 1794 (Paris, Archives Nationales, F¹⁷ 1194/18, *Instruction Publique – Émigrés: Albani et Alfieri, Rue de Provence*) riporta un «Orlando Furioso quatre volumes manque le tome 1. es» (c. 5r), verosimilmente in 12°. Sembrerebbe trattarsi della stessa edizione, ma l'identità tra l'esemplare segnalato dall'inventario del sequestro e quello del catalogo del Viviani, benché verosimile, resta incerta. Infatti se, nel catalogo redatto dal Viviani Alfieri annotò: «manca il 2. vol.»; nell'inventario del sequestro, si segnala l'assenza del primo volume.

³⁶ L'edizione Prault, due volumi in 12° (*Le rime di Francesco Petrarca. Tomo I. [II.]*, Parigi, appresso Marcello Prault, 1768, 2 voll. in 12°), non corrisponde ad alcuna voce del catalogo Viviani e due voci di I (c. 2r: «Petrarca [in 12°]»; e c. 2v: «Petrarca») sono troppo generiche per proporre l'identificazione.

ad essere costellato di freghi, sottolineature e annotazioni di colore differente, che documentano una vera e propria stratigrafia di letture, come peraltro testimonianza la nota di possesso («Vittorio Alfieri | Parigi. 1771. | Lesse l'anno 1775. | Rilesse l'anno 1780.»), apposta in un primo tempo a matita, poi ripresa a penna e completata, anni dopo, con l'indicazione del luogo e della data di acquisto³⁷, a conferma di quanto scrisse più tardi Alfieri nella *Vita* (IV 1): «In quella prima lettura io mi cacciai piuttosto in corpo un'indigestione che non una vera quintessenza di quei quattro gran luminari; ma mi preparai così a ben intenderli poi nelle letture susseguenti, a sviscerarli, gustarli, e forse anche rassomigliarli»³⁸.

Il frutto di queste intense letture non sono solo le postille lasciate sui volumi ora a Montpellier, ma anche i quaderni di estratti, che Alfieri compilava durante le sue letture³⁹. Alcuni esempi di questa pratica sono fortunatamente sopravvissuti alla dispersione della prima biblioteca: è il caso, innanzitutto, dell'*Estratto di Dante*⁴⁰. Dante è la penultima lettura di Alfieri, che comincia a ricopiarlo solo a Pisa, nella tarda primavera del 1776, assieme a Petrarca⁴¹. Si tratta di una testimonianza eloquente dei metodi di lettura e di studio dei testi da parte di Alfieri che, secondo una pratica scolastica diffusasi nel corso del Rinascimento, seleziona «i momenti poetici più alti o notevoli» della *Commedia*⁴².

³⁷ Il nome dello scrittore è calcato a penna su un precedente ex-libris al lapis, mentre «Parigi [...] 1780.» è scritto con *ductus* differente.

³⁸ V. Alfieri, *Vita* cit., p. 156.

³⁹ Su cui si vedano ora le pagine importanti che ad essi consacra Vincenza Perdichizzi, *L'apprendistato poetico di Vittorio Alfieri. Cleopatra, traduzioni, estratti, postille*, Pisa, ETS, 2014, pp. 105-192.

⁴⁰ Si tratta di Paris BIF Ms. 1783, *Estratto di Dante. anno 1776 Si notano i versi belli per armonia, o per il pensiero, o per l'espressione, o per la stravaganza*. Il ms. entrò a far parte delle collezioni della Bibliothèque de l'Institut nell'autunno del 1798, in occasione dei prelievi effettuati dal Lassus tra i libri di Alfieri. Del ms. diede notizia Nicola Giosafatte Biagioli nella sua edizione de *La Divina Commedia di Dante Alighieri, col commento di G. Biagioli*, Parigi, dai torchi di Dondey-Dupré, 1818-1819, 3 voll., p. XXXIV, che se ne servì per dare al suo lavoro «più risalto, e cert'aria di novità, e interesse maggiore». Nel suo commento il Biagioli annotò tutti i passi trascritti da Dante nell'*Estratto* affinché «ogni letterato di qualsivoglia paese sarà vago di vedere in Dante quelle cose, le quali hanno nel sommo Alfieri fatto più colpo, e ne caveranno utile e diletto degl'imparanti». Il Biagioli avanzò l'ipotesi che Alfieri si fosse fermato al XIX del *Paradiso* «per quello [...], che gli accadde in Parigi, ove lasciò, partendosi, con questo manoscritto tutti i suoi libri» (*ibid.*). Sul lavoro del Biagioli si veda il contributo di Dante Bianchi, *Dante e Vittorio Alfieri*, in *Dante e il Piemonte*, Torino, Bocca, 1922, pp. 331 sgg. Il ms., di cui si erano perse le tracce, fu rinvenuto alla fine degli anni sessanta da Sergio Zoppi, che ne diede segnalazione in un articolo, *Ginguené e Alfieri*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXLI, 1969, pp. 553-570, specialmente le pp. 567-570. Sul ms. si veda il contributo di Giuseppe Antonio Camerino, *L'Estratto di Dante e la ricerca del linguaggio tragico, in Alfieri e il linguaggio della tragedia. Verso, stile, topoi*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 69-94, e ora anche V. Perdichizzi, *L'apprendistato* cit., pp. 109-142.

⁴¹ Si vedano i *Rendimenti di conti* cit., p. 260: «Nel maggio e giugno, in Pisa, [...] principiato a ricopiar Dante, e Petrarca, a guisa d'estratti». Il lavoro proseguì per tutta l'estate, a Firenze: «Nel luglio, agosto e settembre in Firenze, [...] continuati gli estratti di Dante e Petrarca» (*ibidem*).

⁴² V. Perdichizzi, *L'apprendistato* cit., p. 109.

Nella sua faticosa conquista della lingua italiana, nella difficile «ricerca dello stile», il giovane scrittore non si sforza ancora d'interpretare il testo, ma si limita ad annotare «i versi belli per armonia, o per il pensiero, o per l'espressione, o per la stravaganza»⁴³. Se la lettura di Petrarca sembra dettata essenzialmente dall'interesse di Alfieri per gli aspetti stilistici del *Canzoniere*, e lo scrittore vi ricerca la norma che disciplini il lessico e la sintassi della futura lingua delle tragedie, quella di Dante si orienta ben altrimenti verso i concetti⁴⁴. Nella *Vita* (IV 1) Alfieri ricorderà che, «le difficoltà di Dante, se erano storiche», non si «curava di intenderle, se di espressione, di modi, o di voci, tutto faceva per superarle indovinando»⁴⁵. Accanto ai versi trascritti, infatti, Alfieri annotava proprio le difficoltà lessicali «interrogando il testo alla ricerca di un sapere tecnico, finalizzato all'elaborazione del proprio stile tragico»⁴⁶, mentre le postille all'edizione Prault da cui lo scrittore trasse gli estratti mostrano che l'attenzione maggiore per la comprensione storica del testo risalgono alla seconda lettura della *Commedia*⁴⁷.

L'estratto si interrompe bruscamente al canto XIX del *Paradiso* (c. 99v), probabilmente nel marzo del 1777⁴⁸. Forse la natura poetica e stilistica della terza cantica si rivelò effettivamente poco congeniale al suo gusto e alle sue esigenze espressive⁴⁹. È certo, tuttavia, che non furono perplessità o ripensamenti sull'utilità di questo lavoro a dettare questa decisione, tant'è che nel 1790, riprendendo in mano il volume, accanto ai primi versi trascritti venticinque anni prima («E come quei, che con lena affannata / Uscito fuor del pelago alla riva / Si volge all'acqua perigliosa, e guata. / Così l'animo mio, ch'ancor fuggiva etc.»), Alfieri annotava: «se avessi il coraggio di rifare questa fatica, tutto ricopierei, senza lasciarne un jota; convinto per sperienza, che più s'impara negli errori di questo, che nelle bellezze degli altri»⁵⁰.

Il recente lavoro che Vincenza Perdichizzi ha dedicato alle postille di Alfieri ai poeti del canone si sofferma in particolare sui due estratti, quelli da Dante e da Petrarca⁵¹. Oltre ad offrire un contributo fondamentale allo studio della ge-

⁴³ V. Alfieri, *Estratto di Dante* cit., c. 1r.

⁴⁴ V. Perdichizzi, *L'apprendistato* cit., p. 140.

⁴⁵ V. Alfieri, *Vita* cit., p. 156.

⁴⁶ V. Perdichizzi, *L'apprendistato* cit., p. 109.

⁴⁷ Ivi, p. 110n.

⁴⁸ *Rendimenti di conti* cit., p. 260: «In tutto marzo, finito [...] di ricopiar Dante quasi intero, e del Petrarca gran parte». Per la sua redazione Alfieri si servì verosimilmente di una delle edizioni basate sul testo stabilito dalla Crusca (cfr. G.A. Camerino, *L'«Estratto di Dante»* cit., p. 76n.).

⁴⁹ Come ha osservato G. A. Camerino (ivi, p. 74).

⁵⁰ V. Alfieri, *Estratto di Dante* cit., c. 2r.

⁵¹ *Dell'Estratto da Petrarca*, un volume ms. già conservato nella Chatsworth Collection del duca di Devonshire e venduto all'asta il 24 febbraio 1982, si sono perse le tracce, ma se ne conserva una copia fotografica presso l'archivio della Fondazione «Centro di Studi Alfieriani» di Asti. Sul frontespizio compare il titolo, apografo, «Studi di Vittorio Alfieri sul Petrarca – 1776». Alfieri

nesi del linguaggio tragico di Alfieri gli estratti permettono di trarre indicazioni preziose sulle modalità con cui lo scrittore leggeva, postillava e trascriveva i classici della tradizione italiana, la cui lettura si conferma come lo strumento per appropriarsi della lingua della tradizione e forgiare il proprio linguaggio poetico.

Le postille dantesche, che, come abbiamo visto, Alfieri comincia a trascrivere nella tarda primavera del 1776, appartengono a varie tipologie per le quali rinviamo al volume di Vincenza Perdichizzi. Qui ci soffermeremo su un aspetto in particolare che la studiosa mette *in exergue*, quello delle omissioni, che sono altrettanto, se non più rilevanti delle postille; il loro esame, infatti, permette di identificare alcuni principi che presidono alle scelte stilistiche delle tragedie di Alfieri e, soprattutto, di mostrare come il lavoro di estrazione condotto da Alfieri sia mirato alla costruzione del linguaggio tragico: in questo senso va interpretata l'eliminazione delle frasi relative, delle circonlocuzioni di raccordo, dei nessi e degli incisi limitativi, delle causali e delle consecutive, delle formule allocutorie, delle descrizioni e dei momenti riflessivi che interrompono la narrazione⁵². Particolarmente rilevante sembra l'omissione dei versi d'introduzione ai dialoghi, privati anche di *captationes benevolentiae*, apostrofi e esordi retorici che ritardavano l'esposizione⁵³: l'uno e l'altro intervento, infatti, vanno nel senso di quella trasposizione, negli estratti, dei testi poetici nel genere drammatico-dialogico poi apertamente rivendicata da Alfieri nell'estratto da Stazio⁵⁴. Vincenza Perdichizzi mostra che Alfieri assume la *Commedia* come modello sul quale forgiare la lingua delle tragedie⁵⁵: è il caso della manipolazione di alcuni versi, con la commutazione di un segmento narrativo in uno dialogico. Nei passi sottoposti a tagli, Alfieri ristabilisce la continuità fra i versi superstiti, ricorrendo talvol-

vi copii i componimenti I-CLXIX dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, aggiungendovi in margine 292 note esplicative ed esegetiche. Come nel caso di Dante, anche l'*Estratto di Petrarca* servì al Biagioli per il commento all'edizione delle *Rime di F. Petrarca col commento di G. Biagioli*, Parigi, presso l'editore in via Rameau, no. 8 [Dai torchi di Doney-Dupre], 1821, 3 voll. Sulle vicende romanzesche di questo manoscritto alfieriano si veda ora Guido Santato, *Romanzesche vicende di due manoscritti alfieriani*, in «Levia Gravia», III, 2001, pp. 5-15. Su Alfieri lettore di Petrarca si vedano Carla Doni, *Dalla «poesia negata» alla poesia «ritrovata» (Vittorio Alfieri e i «Rerum Vulgarium Fragmenta»)*, in «Quaderni petrarcheschi», IV, 1987, pp. 287-329, e Giuseppe Velli, *Alfieri lettore di Petrarca*, in «Annali Alfieriani», VIII, 2005, pp. 49-61.

⁵² Anche per questa parte dell'analisi si rinvia al fondamentale studio di V. Perdichizzi, *L'apprendistato* cit., pp. 114-127, a cui si devono la maggior parte delle indicazioni e osservazioni contenute in queste pagine.

⁵³ Per cui si veda G. A. Camerino, *Elaborazione dell'Alfieri tragico. Lo studio del verso e le varianti del «Filippo»*, Napoli, Liguori, 1977, p. 144; e A. Fabrizi, *Le scintille del vulcano (Ricerche su Alfieri)*, Modena, Mucchi, 1993, pp. 41-84, che ha mostrato come Alfieri attuò lo stesso procedimento di riduzione negli estratti dall'*Ossian*.

⁵⁴ V. Alfieri, *Estratti d'Ossian e da Stazio per la tragica*, a cura di Pietro Camporesi, Asti, Casa d'Alfieri, 1969, p. 278: «Questi [versi] da me contraffatti cangiando la narrazione / in azione, adattabili ad un Tiranno, da un Padre».

⁵⁵ V. Perdichizzi, *L'apprendistato* cit., pp. 120-124, e *Gli estratti senecani del ms. Laurenziano Alfieri 4*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXXIV, 2007, pp. 71-100.

ta alla ripetizione verbale come elemento di coesione, secondo un procedimento applicato anche nei coevi estratti senecani. I tagli, infatti, non si limitano più a isolare i passi notevoli, e ad approntare un repertorio poetico cui attingere, ma configurano una prima forma di riscrittura del testo, che assume a tratti le caratteristiche di un adattamento teatrale. Attraverso una serie di strategie che ridefiniscono i contenuti del testo e riorganizzano l'ordine gerarchico dei concetti⁵⁶, la pratica alfieriana dell'estrazione cessa progressivamente di essere un esercizio scolastico, volto all'apprendimento e alla conoscenza di un testo letterario, per diventare la prima fase di elaborazione di una nuova opera. Siamo cioè ormai alle soglie di un nuovo testo letterario, in quella fase di preparazione della redazione che rappresenta il serbatoio cui attingerà lo scrittore nel corso della stesura vera e propria⁵⁷.

Questa riduzione che investe il corpo dei testi passando dalla postillazione sui volumi alla trascrizione degli estratti risponde anche a un'altra esigenza del linguaggio tragico alfieriano *in fieri*, quella di un'estrema volontà di sintesi, confermata anche dal conteggio dei versi alla fine di ogni cantica, secondo un uso che ritroveremo in altri volumi di studio di quegli anni, come l'edizione di Voltaire tradotta da Paradisi⁵⁸.

Se ci siamo concentrati sulle omissioni è perché più di altri elementi del vasto repertorio raccolto da Vincenza Perdichizzi mostrano il legame strettissimo con il momento della (ri)creazione letteraria. Gli estratti, tuttavia, offrono indicazioni sulla lettura alfieriana anche attraverso le presenze (antitesi e ripetizioni, paradossi, stilemi, lessico espressivo, formule) che poi torneranno, spesso immediatamente riconoscibili, e quasi esibite, nelle tragedie degli anni successivi⁵⁹. Gli estratti dunque, riproducendo con varie modifiche e attraverso la transcodificazione di genere i testi di partenza letti e annotati, guardano già al testo di arrivo. Nei due estratti da Stazio e dall'*Ossian* «per la tragica»⁶⁰, di poco successivi, in vista dell'elaborazione del *Polinice*, Alfieri porterà alle estreme conseguenze questo processo di riscrittura dei testi di origine, trasponendoli sistematicamente dal genere poetico-narrativo a quello drammatico-dialogico⁶¹.

⁵⁶ V. Perdichizzi, *L'apprendistato* cit., pp. 125-127.

⁵⁷ Si veda P.-M. de Biasi, *Génétiq ue des textes* cit., pp. 78-79 (pp. 78-79 anche nella traduzione italiana).

⁵⁸ *Scelta di alcune eccellenti tragedie francesi tradotte in verso sciolto italiano*, In Liegi [ma: Modena], A spese degli eredi di Bartolomeo Soliani, 1764, 3 voll. in 8°. In realtà, l'esemplare posseduto da Alfieri, attualmente conservato presso la Bibliothèque Nationale de France, a Parigi (con la segnatura 8-Yf-1447), è una miscellanea composta dallo stesso Alfieri, che slegò i tre volumi e ne ricostituì uno con le sole quattro traduzioni del Paradisi, ovvero il *Tancredi*, il *Maometto* e *La Morte di Cesare* di Voltaire, e il *Pollicetto* di Corneille.

⁵⁹ V. Perdichizzi, *L'apprendistato* cit., pp. 127-138.

⁶⁰ Li si veda riprodotti in V. Alfieri, *Estratti d'Ossian e da Stazio per la tragica* cit.

⁶¹ Rinvio per questo aspetto degli estratti del 1776, oltre all'introduzione di P. Camporesi a V. Alfieri, *Estratti d'Ossian e da Stazio per la tragica* cit., pp. XXIX-XXXII, al recentissimo contributo di

Le tipologie che descriveremo di seguito sono quelle in cui gli elementi esogenetici, acquisiti inizialmente o contestualmente al progetto di redazione, hanno un ruolo preponderante, soprattutto nella fase della concezione del progetto letterario e della ricerca preliminare, ma restano esterni al testo. Nel caso di Alfieri, questo tipo di elementi è direttamente legato alla pratica della «marginalizzazione», che si impone progressivamente nel corso del XVIII secolo. Come nel caso di altri scrittori del Settecento, questa nuova consuetudine affianca quella più antica dell'«estrazione», che abbiamo visto sopra, e accompagna la trasformazione del libro in un vero e proprio manoscritto. Le modalità con cui Alfieri postilla consistono, come nel caso della *Commedia* del Prault, essenzialmente in sottolineature orizzontali e verticali, segni di richiamo, ecc., ovvero una moltitudine di segni di lettura «muti». Di conseguenza, essi riducono enormemente lo spazio per la glossa vera e propria che, come abbiamo visto, più che un modo per orientarsi nel testo letto diventa un serbatoio per nutrire la scrittura dell'opera futura.

La tipologia più frequente è quella dell'esercizio letterario sollecitato dalla lettura di un modello prestigioso: sui margini di un volume, che si trasforma in manoscritto, lo scrittore trascrive un nuovo testo che istituisce con il modello di partenza un rapporto di emulazione/competizione. È il caso delle traduzioni, vera e propria palestra per Alfieri, l'unico vero coronamento delle lunghe letture studiose e il prolungamento dell'incessante postillare i classici: esse abbandonano gli «scartafacci» per entrare a far parte integralmente della storia della lettura alfieriana, nobilitata dall'atto della trascrizione sui margini dei volumi o sulle carte che Alfieri fa interfoliare nei volumi della propria biblioteca.

L'esempio che evocheremo qui, la traduzione da Sallustio, conferma questa impressione: dopo aver suggerito l'esercizio agonistico della traduzione, è lo stesso supporto fisico del modello di partenza, Sallustio, che cessa di essere un elemento esogenetico per fondersi esso stesso nel corpo dell'opera nuova di cui era stato all'origine. Nel 1793, infatti, quando Alfieri procede alla trascrizione in pulito della traduzione (la «Copia Quinta») utilizza gli ampi margini di un esemplare dell'edizione in quarto di Sallustio stampata dal Baskerville nel 1773, regalatogli dall'Albany nel 1779 e ora conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze⁶². Come già nel caso dell'esemplare della *Commedia* stam-

G. Rando, *Alfieri e i classici: traduzioni e rifacimenti*, in *Alfieri a Roma*, a cura di Beatrice Alfonzetti e Novella Bellucci, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 407-434, specialmente pp. 412-414. Sul rapporto tra la trascrizione di Stazio e la ricerca di un nuovo linguaggio per la tragedia, in particolare all'altezza del *Polinice* e dell'*Antigone*, si vedano Carlo Calcaterra, *La questione staziana intorno al «Polinice» e all'«Antigone» di Alfieri* [1929], in *Il barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1950, pp. 209-290, e G. A. Camerino, *Alfieri e il linguaggio* cit., p. 49 e n.

⁶² C. *Crispus Sallustius et L. Annæus Florus*, Birminghamiæ, Typis Joannis Baskerville. 1773, 4°. Sulla 2° carta di guardia si legge la nota di possesso dello scrittore («Vittorio Alfieri | Firenze 1779») e, sotto, a matita, l'indicazione del dono ricevuto dalla contessa d'Albany («Psi-psia dedit»). Il volume è conservato a Firenze presso la Biblioteca Medicea Laurenziana (di seguito Fi BML) con la segnatura Ms. Alfieri 37.

pata dal Prault, Alfieri lascia sulla carta di guardia una traccia precisa dei differenti episodi traduttori: «Tradotto da Vittorio Alfieri. | 1775, 1776, 1777. | Corretto, 1791, | Ricorretto 1793». Questo esempio ci porta, dunque, dalla fase pre-redazionale all'ultimo stato dell'avantesto, alle soglie, cioè, della fase pre-editoriale.

La traduzione di Sallustio e l'utilizzazione che Alfieri fa dell'edizione di Birmingham non sono un caso isolato, come testimoniano altre edizioni uscite dalla celebre tipografia del Baskerville e presenti nella sua biblioteca. È il caso del Virgilio in folio del 1757, che vi figura in duplice esemplare⁶³: come nel caso dell'edizione di Sallustio del 1773, Alfieri utilizza i margini di questi due volumi per trascrivere due redazioni differenti della sua traduzione del poeta latino, cosicché sulle pagine di un libro abbiamo il manoscritto pre-definitivo (redatto a Parigi nel 1790) e il manoscritto definitivo (terminato a Firenze nel 1795). La stessa sorte sarà riservata all'edizione di Terenzio del 1772⁶⁴.

La traduzione è al tempo stesso un mezzo per appropriarsi delle forme poetiche e per rielaborarle in maniera originale⁶⁵. I margini diventano dunque il luogo di una vera e propria gara con il testo, un vero e proprio manoscritto d'autore, un luogo d'invenzione della scrittura. Il libro, trasformato nel punto d'incontro tra la stampa e il manoscritto, è destinato a testimoniare il dialogo dello scrittore con i suoi modelli e il processo di creazione della sua opera⁶⁶.

L'ultima tipologia che vorremmo presentare qui è il caso probabilmente più complesso, ma anche più interessante, perché si tratta di quello in cui è un volume che, nella sua stessa fisicità, agisce come catalizzatore di altri testi ormai giunti alla fase editoriale producendo un nuovo testo e un nuovo senso. Presenteremo qui l'esempio dell'esemplare dell'edizione delle opere di Machiavelli offerto ad Alfieri dall'amico José Vasquez da Cunha nel 1768, la cosiddetta «Testina»⁶⁷, uno dei primi volumi entrati a far parte della biblioteca

⁶³ *Publii Virgilii Maronis Bucolica, Georgica, et Æneis*, Birminghamiæ, typis Joannis Baskerville, 1757, f°. Sulla carta di guardia si legge la nota di possesso: «Vittorio Alfieri. | L'ebbe dal Lord Bristol Vescovo di Derry | Siena. Giugno 1784. | — | Al tornar di Londra, | Coi quindici cavalli e poco senno.» Il volume è conservato in Fi BML con la segnatura Ms. Alfieri 36; *Publii Virgilii Maronis Bucolica, Georgica, et Æneis*, Birminghamiæ, typis Joannis Baskerville, 1757, f°. Sulla carta di guardia si legge la nota di possesso: «Vittorio Alfieri | Londra. 1784». Il volume è conservato in Fi BML con la segnatura Ms. Alfieri 37.

⁶⁴ *Publii Terentii Afri Comoediæ*, Birminghamiæ, typis Joannis Baskerville, 1772, in 4°. Sulla carta di guardia si legge la nota di possesso: «Vittorio Alfieri. | Londra. 1784.» Il volume è in Fi BML con la segnatura Ms. Alfieri 33.

⁶⁵ Su questo aspetto della storia della lettura in Alfieri si vedano le osservazioni di Patrizia Pellizzari in V. Alfieri, *Sallustio* cit., pp. XIV-XXI.

⁶⁶ Quello di Alfieri non è un caso isolato: Alfieri si appropria del libro come farà, qualche anno dopo, anche Stendhal, con pratiche spesso simili. Si veda l'intervento di Hélène de Jacquelot, *Les bibliothèques de Stendhal, dans Bibliothèques d'écrivains* cit., pp. 71-100, in particolare le pp. 78-99.

⁶⁷ Si tratta dell'edizione di *Tutte le opere di Nicolò Machiavelli* cit. per cui si veda, *supra*, la nota 27.

di Alfieri. Attraverso un reticolo di microtesti attorno a cui si dipana la lettura del grande scrittore fiorentino (commenti, annotazioni e traduzioni)⁶⁸, questo volume diventa il depositario e il testimone della vita di Alfieri. Ogni superficie libera, margini, carte di guardia e la stessa coperta sono utilizzate. Il libro si trasforma allora in una sorta di taccuino pronto ad accogliere gli scritti più intimi dello scrittore, accanto agli esercizi di stile che suggerisce l'emulazione con il testo a stampa, come la traduzione della *Mandragola*, per cui Alfieri fece interfogliare quattro dei cinque tomi in cui era divisa l'edizione (esempio che avremmo potuto evocare sopra, per mostrare come certi volumi abbiano fornito al percorso creativo di uno scrittore diverse tipologie di documenti «esogenetici», a riprova della loro importanza).

Sul contropiatto anteriore del volume è incollato un foglietto che riproduce a stampa il quarto dei sonetti in memoria di Francesco Gori Gandellini, *Era l'amico, che il destin mi fura*. Sul margine superiore Alfieri appose, in guisa di titolo, un'annotazione manoscritta: «In Morte di Francesco Gori Sanese». Questo foglietto altro non è che la parte inferiore della carta *cancellanda* segnata [D5] e corrispondente alle pagine 57 e 58 dell'edizione di Kehl del dialogo *La Virtù sconosciuta*⁶⁹, che Alfieri sostituì in corso di stampa con un cartoncino⁷⁰. La parte superiore di questa stessa carta *cancellanda*, che reca il sonetto *Deh! Torna spesso entro a' miei sogni, o solo*, fu incollata da Alfieri sul contropiatto di un altro volume, quello in cui erano legati i tre tomi dell'edizione della *Commedia* curata da Pompeo Venturi e stampata a Venezia nel 1751 dal tipografo Giambattista Pasquali, conservato anch'esso presso la Médiathèque Centrale di Montpellier, con la segnatura 35641 Rés.⁷¹ Alfieri, dunque, riutilizza qui uno scampolo che testimonia un'ultima correzione apportata dallo scrittore in extremis, quando la stampa era ormai praticamente compiuta, al testo dei sonetti che accompagnano il dialogo creando qualcosa di nuovo, in cui la stampa apre un nuovo ciclo genetico, la fase pre-redazionale di una nuova opera, la *Vita*⁷².

⁶⁸ Sui microtesti che costellano l'edizione delle opere di Machiavelli appartenuta allo scrittore, oltre al già segnalato contributo di Placella, *Alfieri comico*, cit., si veda ora anche Arnaldo Di Benedetto, «Il nostro gran Machiavelli»: *Alfieri e Machiavelli*, in *Dal tramonto dei Lumi* cit., pp. 119-140.

⁶⁹ *La Virtù sconosciuta, dialogo di Vittorio Alfieri da Asti*, dalla Tipografia di Kehl, co' caratteri di Baskerville, 1786.

⁷⁰ Ha dato notizia delle carte *cancellandae* sostituite da Alfieri nel dialogo *La Virtù sconosciuta* Vittorio Colombo, *Cimeli alfieriani e varie curiosità*, in «Studi Italiani», XVIII, 2006, 1, pp. 91-114, in particolare le pp. 101-104.

⁷¹ *La Commedia di Dante Alighieri tratta da quella, che pubblicarono gli Accademici della Crusca l'anno MDXCV, col commento del M. R. P. Pompeo Venturi della Compagnia di Gesù divisa in tre tomi*, in Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1751, 3 tomi legati in un vol. in 8°. Sulla carta di guardia si legge la nota di possesso manoscritta: «Vittorio Alfieri. | 1779. | Firenze.».

⁷² Conferma questo uso singolare che Alfieri fa delle bozze di stampa il ritrovamento recente di uno sconosciuto esemplare delle bozze di stampa dell'edizione Kehl delle *Rime* conservato presso la Biblioteca Forteguerriana di Pistoia, di cui dà notizia Chiara Cedrati, *Le bozze di stampa*

La rievocazione dell'amico morto è collocata al centro di un complesso gioco di specchi tra lo scrittore Alfieri, l'autore Machiavelli e il donatore, il da Cunha. Il sonetto *Era l'amico*, infatti, entra in cortocircuito con il macrotesto machiavelliano e con uno dei numerosi microtesti alfieriani che costellano quell'esemplare, forse il più bello, certo il più celebre: una lunga nota che Alfieri appose nel dicembre del 1779 in calce alla guardia del volume, nella quale rievoca la nobile figura del da Cunha:

Io Vittorio Alfieri ebbi questo Tesoro in dono dal Signor Don *Giosé d'Acuncha*, ministro di Portogallo nell'Haja, Amico mio specialissimo, e degno per il suo libero, e forte animo d'altro uffizio che di rappresentar Tiranni. Ebbilo nell'Haja l'Agosto 1768. Poco allora il lessi, si per la giovenil mia età, che per essere involto nell'amorosa pania. Ben dieci anni dopo conobbi il libro; e dell'amico, sì degno di leggerlo, e commentarlo, forte m'increbbe; pensando ch'io non lo rivedrei mai più; mentr'egli nella sua natia prigione tornato, credo non sia per uscirne mai più; né io per ritornarci; avendo assai viste, e gustate prigioni Monarchesche in vita mia; e altro non bramando che di ritrarmi in porto di salute – terrena, dico. | Firenze 14 x.^{brc} 1779

Complice «l'immortal Niccolò Machiavelli», una rete di riferimenti incrociati, che coinvolge i sonetti in memoria del Gori, la *Vita* e la rievocazione del da Cunha che si legge sulla guardia del volume machiavelliano, si dipana tra la figura del diplomatico portoghese, che Alfieri definisce «amico suo specialissimo», uomo di «libero, e forte animo», e quella dell'amico senese, che in una celebre pagina della *Vita* (IV 4) sarà definito «veracissimo amico»⁷³ e nel sonetto «alma ardita e pura» (v. 8). I parallelismi e le simmetrie incrociate non si fermano al temperamento austero dei due personaggi, ma si moltiplicano e si estendono alla loro condizione umana: così, se nel testo pubblico il Gori, l'uomo ritirato, vi è immortalato come «liberissimo spirito in prigion dura», nel testo privato il da Cunha, l'uomo pubblico, che sarebbe «degno [...] d'altro uffizio che di rappresentar Tiranni», è evocato come sequestrato nella «sua natia prigione». Infine, l'amicizia di entrambi è stata rapita per sempre ad Alfieri, l'uno dalla tirannia monarchesca, l'altro da quella della morte. «Per una strana combinazione» (*Vita* IV 4)⁷⁴, tuttavia, il da Cunha, «sì degno di leggerlo, e commentarlo», dieci anni prima aveva donato ad Alfieri quel volume e, dieci anni dopo, «quel divino autore [...]» gli era stato «per la seconda volta posto in mano da un altro veracissimo amico, simile in molte cose al già tanto a me caro D'Acunha,

dell'edizione Kebl delle «Rime» presso la Biblioteca Forteguerriana di Pistoia, in *La libertà dello scrivere. Ricerche su Vittorio Alfieri*, Milano, LEI, 2014, pp. 113-122.

⁷³ V. Alfieri, *Vita* cit., p. 174.

⁷⁴ *Ibidem*.

ma molto più erudito e colto di lui» (*Vita* IV 4)⁷⁵, ovvero il Gori. La lettura di Machiavelli, nel 1779, ispira ad Alfieri rimpianto e nostalgia per l'amico che, dieci anni prima, gli aveva fatto dono di quel volume e che non avrebbe rivisto mai più, così come la lettura di quello stesso libro, e il sonetto del Gori ne fa fede, ora ravviva in lui il rimpianto e la nostalgia per l'amico perduto per sempre. Dietro il personaggio del Gori/da Cunha si erge così la figura di Alfieri, che condivide con i due amici «lo stesso pensare e sentire» (*Vita* IV 4)⁷⁶. Un volume, dunque, diventa il luogo fisico in cui dei testi che hanno già una loro vita indipendente si incontrano e danno vita a un nuovo testo che documenta i rapporti dello scrittore con i due uomini e prepara una nuova opera, la *Vita*, che di quella doppia amicizia offrirà la traduzione letteraria mettendola in cortocircuito con la lettura, fondamentale, di Machiavelli e la stesura del trattato *Della Tirannide*:

Per ottenere dunque e meritare la lode di un uomo così stimabile agli occhi miei quanto era il Gori, io mi posi in quell'estate a lavorare con un ardore assai maggiore di prima. Da lui ebbi il pensiero di porre in tragedia la congiura de' Pazzi. Il fatto m'era affatto ignoto, ed egli mi suggerì di cercarlo nel Machiavelli a preferenza di qualunque altro storico. Così, per una strana combinazione, quel divino autore che dovea poi in appresso farmisi una delle mie più care delizie, mi veniva per la seconda volta posto in mano da un altro veracissimo amico, simile in molte cose al già tanto a me caro D'Acunha, ma molto più erudito e colto di lui. Ed in fatti, benché il mio terreno non fosse preparato abbastanza per ricevere e fruttificare un tal seme, pure in quel luglio ne lessi di molti squarci qua e là, oltre la narrazione del fatto della congiura. Quindi, non solo la tragedia ne ideai immediatamente, ma invasato, di quel suo dire originalissimo e sugoso, di lì a pochi giorni mi sentii costretto a lasciare ogni altro studio, e come ispirato e sforzato a scrivere d'un sol fiato i due libri della *Tirannide*; quasi per l'appunto quali poi molti anni appresso gli stampai⁷⁷.

Lo «scrittore» Alfieri, dunque, metteva simbolicamente in scena la nascita dell'«autore» Alfieri, cui presiedono due padrini d'eccezione e, in filigrana, il «divino autore», Machiavelli, alla fine di quello stesso capitolo della *Vita* che si era aperto, con la descrizione dei «tre respiri», ovvero del proprio processo creativo. Per Alfieri la propria biblioteca, e le letture che hanno alimentato il lavoro preliminare delle sue opere, acquisiscono un valore fortemente simbolico, pari quasi a quello dei suoi manoscritti. E il libro, accuratamente salvato dalla dispersione della sua biblioteca, è lì per documentare questa nascita e questo processo, perché Alfieri costruisce la sua immagine di autore nella *Vita*, ma delimita lo spazio letterario entro cui agisce attraverso la sua biblioteca.

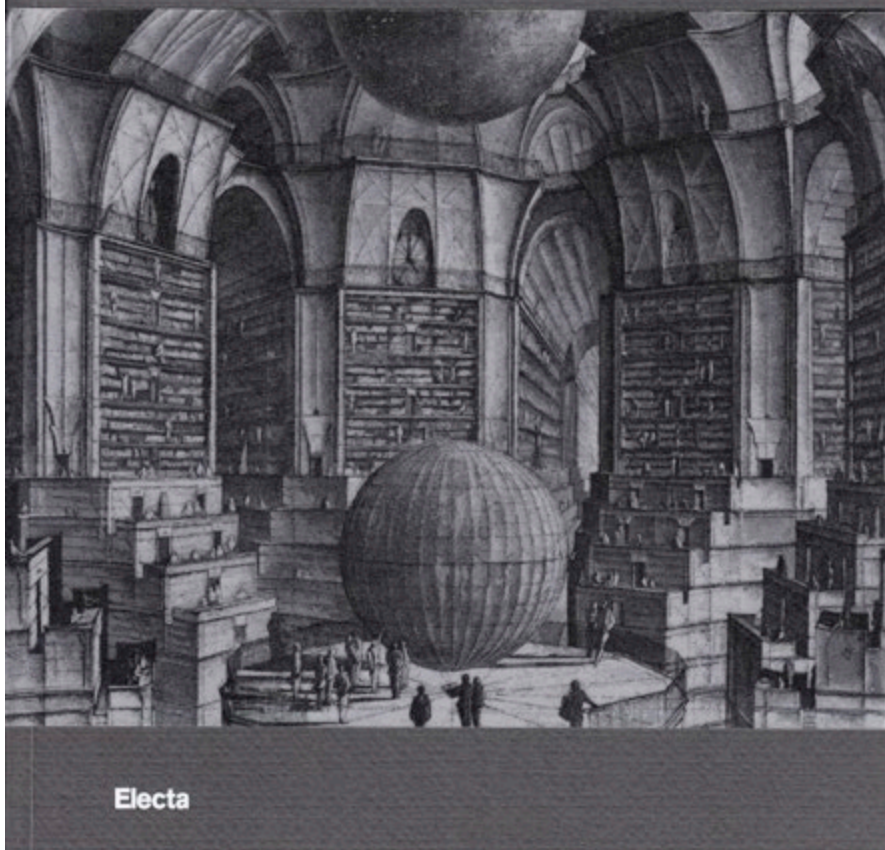
⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Ivi, p. 173.

⁷⁷ Ivi, p. 174.

LA BIBLIOTECA INFINITA.

I LUOGHI DEL SAPERE NEL MONDO ANTICO



Electa

La biblioteca infinita (Catalogo della mostra romana del 2014 al Colosseo).

GLI SCAFFALI DI SVEVO

Cristina Benussi

Difficile stabilire la consistenza della biblioteca¹ di un autore, soprattutto in epoca moderna, quando le narrazioni e le suggestioni provengono da testi di natura così eterogenea tra loro. Gli scrittori lo sanno bene tanto che, a domanda, risponde in modo pertinente Umberto Eco: «Ho già detto quanto abbia contato per me la letteratura popolare. Certo, tra gli autori da cui ho appreso come si racconta, metterei molti romanzieri gialli e di SF, ma anche l'Alex Raymond di Flash Gordon e lo Hergé di Tin Tin, il Ford di *Ombre rosse* e i musical di Broadway»². Ovvio che poi queste fonti nel romanzo di ricerca vengano metabolizzate, e collocate dentro una visione del mondo che ne può trasfigurare il senso, pur mantenendone attive le figure e le situazioni. Talvolta di un racconto rimane impresso un particolare più che l'impianto epistemologico, mentre lo spunto a narrare può scaturire anche dal bisogno di verificare le proprie ansie o le proprie attese a partire da stimoli che vengono dalla vita quotidiana e da ciò che più profondamente la condiziona. Quando il lettore si pone davanti a narrazioni del passato, ha bisogno dunque di un *surplus* d'informazione per comprenderne genesi e innovazioni, che recupera di preferenza attraverso i testi canonici, quelli che giacciono negli scomparti nobili della biblioteca di casa e che sono meno soggetti ai periodici sfortimenti cui è condannata invece la letteratura di consumo³, in volumetti, riviste, giornali o altro che sia. Questa co-

¹ Ovviamente quando si parla di una biblioteca bisogna tener presente almeno le tipologie individuate da Zoran Živković, *Sei biblioteche*, Milano, TEA, 2011, suddivise tra la *biblioteca di casa*, dove si accumulano libri e riviste acquistate, regalate, arrivate per caso ecc: questa non la potremo conoscere più, nel caso di Svevo; c'è poi la *biblioteca virtuale*, che la critica ha invece a varie riprese cercato di individuare e che forse è possibile qui ampliare; la *biblioteca notturna*, costituita da testi che non vengono esibiti e che cercherò di immaginare; la *biblioteca infernale*, da leggere per spiare; la *biblioteca minima* e quella *raffinata*, che in questo caso interessano.

² Si tratta della risposta data da Umberto Eco alla domanda su quanto abbiano contato nella stesura dei suoi romanzi le forme popolari del racconto, domanda rivolta a un centinaio di scrittori, in Cristina Benussi e Giulio Lughì, *Il romanzo d'esordio tra immaginario e mercato*, Venezia, Marsilio, 1986, p. 67.

³ Sulla differenza tra letteratura di consumo e letteratura di massa ha aperto il dibattito Giuseppe Petronio, con un convegno i cui Atti sono raccolti in *"Trivialliteratur". Letterature di massa e di consumo*, Trieste, Lint, 1979.

mincia ad avere un ruolo significativo nell'immaginario collettivo a partire dagli anni in cui l'economia di mercato assegna valore alla produzione di beni immateriali in rapporto alle vendite che ne sanzionano il successo. Per un pubblico culturalmente debole quei prodotti diventano testi dal forte aspetto performante, capace di innervare sistemi concettuali all'interno dei quali solo certi giochi di verità hanno luogo e non altri. È stato infatti Foucault, nella sua *Microfisica del potere*, a mostrare come il potere e il sapere non si dividano tra coloro che li possiedono e coloro che non li hanno o li subiscono, ma circolino, funzionino e si esercitino attraverso un'organizzazione reticolare che non distingue tra ricco e povero, colto o incolto. Siamo di fronte all'*episteme*, una sorta di campo relazionale non gestito direttamente da qualcuno, sia pure il capitalista, o il politico, o il porporato più significativo: in base a questa ipotesi, ci troveremmo immersi insomma in qualcosa che condiziona ma che lascia margini di gioco, di distorsione, di sviluppo.

Il giovane Aron Hector (Ettore) Schmitz ha un'idea di letteratura come valore conoscitivo autonomamente formativo, che non esclude la conquista di prestigio sociale ed economico nel caso arrida il successo, come gli augura il fratello Elio, suo primo sostenitore. Ettore, come è noto, esordisce con i 75 versi martelliani di una commedia rimasta incompiuta, *l'Ariosto governatore*, iniziata l'8 gennaio 1880, dove per l'appunto uno dei problemi posti, e lasciato irrisolto, è quello del rapporto tra l'intellettuale e il potere. Nello stesso anno, abbandonati gli studi a causa del fallimento del padre, comincia a lavorare alla banca Union e a collaborare all'«Indipendente», dove recensisce tra gli altri Nordau, Turgenev, Zola, Policarpo Petrocchi, Salvatore Grita, Scarfoglio, l'autobiografia di Wagner, Renan, ma anche Victor Cherbuliez, George Ohnet, Josephin Péladan. Letteratura alta e bassa dunque si mescolano nella sua visione del mondo, seppur il colto giornalista abbia alle spalle, ben in vista sugli scaffali della sua biblioteca, Schopenhauer, Darwin, Shakespeare, De Sanctis, Goethe, e tutto l'imponente repertorio di testi che negli anni ha dilatato e ampliato e che in parte è ben noto agli studiosi⁴. Col tempo casa Veneziani-Schmitz è divenuta un contenitore prezioso, distrutto però dal bombardamento del 20 febbraio 1945, nel corso della missione n. 194 del 459 GB guerra, il cui obiettivo era quello di im-

⁴ Tutti i saggi svediani ne tengono ovviamente conto. Qui cito solo un paio di lavori che hanno affrontato in modo specifico il tema delle influenze letterarie nei romanzi: Mario Sechi nel bel saggio *Il giovane Svevo. Un autore "mancato" nell'Europa di fine Ottocento*, Roma Donzelli, 2000 dimostra la consistenza delle letture del giovane scrittore. Spiace darne conto solo in un elenco affastellato, ma essi sono: Schiller, Shakespeare, Goethe, Schopenhauer, Darwin, Boccaccio, Sacchetti, Giovo attraverso la mediazione di De Sanctis, Zola, Turgenev, Balzac, Flaubert, Maupassant, Bourget, Nordau, Péladan, Verga, Fogazzaro, D'Annunzio, i Goncourt, Dostoevskij, Grillparzer, Marx, Joyce, Swift, Sterne, Freud, Jean Paul, Heine, Larbaud, Crémieux, Proust, Kafka, Nietzsche, Ibsen, Strindberg, Rilke e le scritture autobiografiche come quelle di Wagner. Ci sono poi gli autori recensiti per l'«Indipendente» quelli visti agli spettacoli del teatro Rossetti o illustrati alle conferenze della Società di Minerva.

pedire il ricongiungimento dei reparti tedeschi in ritirata dalla Jugoslavia con le forze occupanti il Nord Italia. Tra i volumi, si sono salvati quelli portati dalla figlia in una villa del trevigiano, estrapolati da un corpus verosimilmente molto più esteso e selezionati in base a criteri che non conosciamo, e che comunque non sono attribuibili a Schmitz-Svevo. Dunque, accanto ai 39 noti conservati al Museo Sveviano⁵, possiamo ora aggiungere altri 69 titoli, più un manoscritto di Giuseppe Caprin e un album fotografico di Umberto Veruda: questi suggeriscono l'ipotesi che Letizia abbia voluto portare in salvo i volumi legati alla vita dello scrittore e a quella della sua città. A parte alcuni classici italiani (Boccaccio, Alfieri, Pascoli, Croce, Serra, Tozzi) ed altri stranieri (Flaubert, *Bouvard und Pécuchet*; Kierkegaard, *Entweder-Oder. Ein Lebensfragment herausgegeben von Viktor Eremita*; Emerico Madàch, *La tragedia dell'uomo*, tradotto da Antonio Fonda; Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*), ci sono due testi di medicina (Arturo Castiglioni sulla storia di medici e medicine d'altri tempi e Antongiuseppe Pari sulla psicologia scientifica), un dizionario commerciale in 6 lingue, il Frisoni, il trattato teorico-pratico di pirotecnia civile (Domenico Antonj) più un lavoro sulle assicurazioni marittime (Francesco Basilio). Probabilmente questi libri gli erano stati utili nella vita professionale. Il nucleo più consistente è rappresentato tuttavia da testi di autori triestini, storici o letterari in senso lato: Eugenio Barbarich sulla Carsia giulia nella geografia, nella storia e nell'arte militare; Antonio Battara su Zara; Angelo Berenzi su Robecco d'Oglio, vescovo di Trieste; Bernardo Benussi e Pier Antonio Biancini sulla storia istriana; Jacopo Cavalli sul commercio a Trieste nel 1400; un opu-

⁵ Ricordo che oltre alle edizioni dei tre romanzi sveviani ci sono Charles Baudouin (*Suggestion et autosuggestion*, 1921), *Cuor di tenebra* di Conrad nella versione di Alberto Rossi, Antonio Fogazzaro, *Il mistero del poeta. Romanzo*, 1895; Alessandro Manzoni, *Opere varie di Alessandro Manzoni*, 1881 (dedicato da lui a Livia); *Le Navire d'Argent*, II, 1 fevrier 1926, 9; Ludwig Simon-Christian Vogel, *Manual of mercantile Correspondence with explanatory Notes and a Dictionary for Self-instruction and for the Use of Colleges and counting Houses. In two parts: English-German, French-German*, 1877; il famoso volume William Shakespeare, *The works of Shakespeare*, 1880 con dedica di Anna Herz. Poi c'è tutta una serie di libri a lui dedicati, una volta raggiunto il successo, dai rispettivi autori: Gastone Bonifacio, *La metropoli del mondo. New York*, 1925; Felice Cavallotti, *Opere*, 1881; Benjamin Crémieux, *Le premier de la classe*, 1921; Giacomo Debenedetti, *Amedeo e altri racconti*, 1926; Attilio Della Torre, *L'arrotino. Romanzo del mistero italiano*, 1924; Leo Ferrero, *La chioma di Berenice. Le campagne senza Madonna. Drammi*, 1924; Lionello Fiumi, *Mario Tozzi. L'homme & l'oeuvre*, 1928; Ivan Goll, *Le microbe de l'or. Roman*, 1927 e *A bas L'Europe. Roman*, 1928; Mario Gromo, *Guida sentimentale*, 1928; James Joyce, *Dubliners*, 1914; Joseph C. Lury, *Nos Immortels. Notes biographiques sur les membres actuels de l'Académie Française*, 1895 (sottolineato Alexandre Dumas e Louis Pasteur); Carlo Linati, *Due. Romanzo*, 1928; Cesare Vico Lodovici, *La donna di nessuno. La buona novella. Le fole del bel tempo. Con gli occhi socchiusi*, 1926; Charmian Kittredge London, *Les aventures de Jack London*, 1927; Arturo Loria, *Il cieco e la bellona*, 1928; Martin Maurice, *Nuit et jour*, 1927; Lorenzo Montano, *Viaggio attraverso la gioventù secondo un itinerario recente*, 1923; Zsigmond Móricz, *Waisenmädchen. Roman*, 1923; Enrico Pea, *Moscardino*, 1922; Jacques Spitz, *La croisière indécise*, 1926; Bonaventura Tecchi, *Wackenroder*, 1927; Mario Tipaldo, *Firenze, Siena, Roma. Visioni di ieri e di oggi*, 1925 e *Sacrari d'Italia. Venezia, Castelfranco, Padova, Ferrara, Ravenna*, 1927.

scolo per l'Università italiana di Trieste; Ruggero Fauro e Attilio Tamaro sulla storia di Trieste; Alessandro Lattes su Trieste nella storia politica e giuridica d'Italia; Italo Sennio su Muggia; Emilio Silvestri e Giovanni Filippo Spongia sull'Istria e sulle sue condizioni sanitarie; il tedesco Heinrich Stieglitz sull'Istria e Dalmazia; Marco Tamaro su Giovanni Moise, grammatico istriano; Domenico Venturini su Capodistria. Moltissimi sono poi i volumi di poeti, scrittori, intellettuali triestini a vario titolo: Benedetto Basilio, Silvio Benco, Alberto Boccardi, Giuseppe Caprin, Raimondo Cornet, Adriano Della Rocca, Vittorio Locchi, Giglio Padovan, Giulio Piazza, Giuseppe Picciola, Riccardo Pitteri, Edoardo Polli, Umberto Pross, Cesare Rossi, Virgilio Scattola d'Albano, Gilda Amoroso, Eugen Steinach, Carlo Stuparich, Ottocar Weiss, Carlo Wostry, Baccio Ziliotto, il dizionario-vocabolario di Ernesto Kosovitz, un bozzetto-racconto di Lea M. per le nozze Luzzatto-Pollitzer⁶. Schmitz aveva conosciuto molti di quegli autori e critici letterari al «Circolo Artistico», una vera e propria fucina di mostre, conferenze, dibattiti, manifestazioni anche goliardiche, in linea con il temperamento di alcuni suoi soci, fra i quali l'amico fraterno di Ettore, Umberto Veruda. È proprio lì che nel dicembre del 1890 si è tenuto il concorso della canzonetta popolare triestina per il carnevale, nel quale si è piazzato al secondo posto quel motivetto di Ugo Urbanis, *Fazo l'amor, xe vero*, che Zenò Cosini ascolta dalle labbra della sua amante Carla Gergo. Dei suoi rapporti, non sempre facili, con i critici triestini Svevo parla indirettamente nell'*Avventura di Maria*⁷, composta probabilmente intorno al 1903 allorché, sconfessata la letteratura, ufficialmente si dedica solo allo studio del violino. Si capisce la sua scontentezza per non aver potuto seguire la strada dell'arte, tanto da sfogarsi contro i critici che non avevano incoraggiato le sue ambizioni, in primo luogo l'allora autorevole Silvio Benco, riconoscibile sotto le vesti di Valzini, autore dell'*Usignolo sul mandorlo e Primavera campagnola*⁸. Ma la rivincita sul mondo letterario triestino se la prenderà soprattutto con *Una burla riuscita*, scritta quando ormai la fama gli aveva arreso: Weiss, Benco e probabilmente Caprin ne faranno le spese. Ettore Schmitz, oltre che a teatro, va in biblioteca, dove legge e prende a prestito libri di vario genere, e frequenta forse i luoghi in cui, come scriveva Camillo Boito nel 1884 in visita alla città, si leggono quotidiani di tutto il mondo: «quando io penso che questi uomini con il volto abbronzito e volgare, ne' quali m'imbatto a Trieste,

⁶ Per le descrizioni delle note a mano di Svevo, dettagli, edizioni e date, rimando a Simone Volpato, Riccardo Cepach, *Alla peggio andrò in biblioteca*, Macerata, biblihaus, 2013 (*Prefazione* di Mario Sechi e *Postfazione* di Piero Innocenti), volume in cui Volpato presenta con cura tutti i libri da lui trovati nel fondo Antonio Fonda Savio dell'Università di Trieste. Ritiene siano parte della biblioteca dello scrittore triestino, salvata dai familiari prima che le bombe distruggessero Villa Veneziani.

⁷ Per le datazioni delle opere teatrali di Svevo rimando al mio *La forma delle forme. Il teatro di Italo Svevo*, Trieste, EUT, 2007.

⁸ Benco aveva scritto il libretto della *Morte dell'usignolo* per Smareglia, l'autore delle *Nozze istriane*.

hanno girato forse mezzo il globo, capisco che guardino con occhio indifferente un pezzo di marmo lavorato o un ritaglio di tela dipinta. L'arte è sovente occupazione degli sfaccendati»⁹. Anche Slataper, passeggiando sulle rive della sua città, vede le navi partire e i telegrafi pulsare e prova amore per quel porto dove la vita è regolata sui tempi del lavoro. Auspica la nascita di una letteratura che non sappia di studio e di accademica, ma di vita, e ne fantastica salendo verso la cima innevata del Secchieta. Tutto questo per dire che fin da giovane Svevo vive in un ambiente la cui *episteme* consiste nella valorizzazione del lavoro e delle doti imprenditoriali e manageriali necessarie a produrre ricchezza, come suggerisce d'altro canto anche un filone cospicuo della cultura di consumo. La rivelazione dei guasti che quell'ideologia sta producendo è compito di un'altra forma di narrazione, teatrale, letteraria e scientifica. Le riflessioni sulla solitudine del poeta, che ricorrono nell'*Ariosto governatore*, con le vaghe reminiscenze scolastiche d'ascendenza leopardiana, si collocano comunque all'interno di situazioni che si ripetono nelle sue rappresentazioni, e che lo riguardano da vicino, come i rapporti di potere fin d'allora auspicati a suo vantaggio, sia in ambito familiare che professionale. Forse il declassamento in seguito al fallimento del padre lo ha spinto ad affrontare alcuni temi piuttosto che altri. O forse il suo essere ebreo¹⁰ nella cattolica Austria lo ha portato a desiderare il riconoscimento del suo valore e ad auspicare un'integrazione piena nella buona società triestina. I suoi romanzi, le sue *pièce* teatrali, i suoi racconti e saggi possono essere considerati un'autobiografia, non tanto nell'accezione di Philippe Lejeune¹¹, che ne fa una definizione di genere, quanto in una prospettiva più filosofica, per la quale è attraverso un discorso autobiografico che il soggetto narra e spiega come sia divenuto ciò che è: chiarisce cioè per quali vie, e in virtù di che cosa, sia giunto a pensare quello che pensa sul tema che si è scelto di rappresentare¹². La vita insomma spinge verso la letteratura, come chiede una cultura che in città ancora

⁹ Camillo Boito, *Gite di un artista*, Milano, Hoepli, 1884, p. 90.

¹⁰ Troppi sono i lavori sull'ebraismo di Svevo per riportarli integralmente in questo lavoro. Ricordo solo Alberto Cavaglion, *O. Weininger e la cultura ebraica triestina*, in (a cura di) Quirino Principe, *Ebrei e Mitteleuropa*, Milano, Shakespeare & Company, 1984; Luca De Angelis, *La reticenza di Aron*, in *L'ebraismo nella letteratura italiana del Novecento*, a cura di Marisa Carlà, Luca De Angelis, Palermo, Palumbo, 1995.

¹¹ Secondo Philippe Lejeune l'autobiografia è infatti «un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, in particulier sur l'histoire de sa personnalité» (*Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14).

¹² Cfr. Enzo Neppi, *Soggetto e fantasma. Figure dell'autobiografia*, Pisa, Pacini, 1991 pp. 7-44. Neppi, dopo una lunga disamina di discorsi di Cartesio, Nietzsche, Heidegger, Gadamer, Derrida, De Man e altri, prefigura, in questo senso, un metodo autobiografico quale «strategia esegetica che permette di interpretare in chiave autobiografica [anche] testi che di per sé invece tali non sono, almeno sul piano strettamente formale (cioè testi che costituiscono un discorso di realtà)». Il discorso autobiografico insomma si costituirebbe come origine, come condizione del discorso di realtà.

«non ha tradizioni»¹³. Il fatto è che la vita di Ettore ben si inserisce, per certi aspetti, nelle trame romanzesche che va scoprendo, a loro volta interpreti di situazioni reali nuove e diffuse: l'aspirazione a uscire dalla condizione piccolo-borghese in cui era caduto, e nella quale la mancanza della fama letteraria lo condanna a rimanere, non lo fa sentire solidale con l'etica espressa dal teatro, pur di moda, di Ferrari, Praga, Gallina e Giacosa (con alle spalle Dumas e Becque). Čechov invece potrebbe avergli spianato il terreno per indicargli nuove strade, lungo le quali cogliere quel movimento del tempo reale legato al costate sentimento di un presente labile e disilluso. Friedrich Hebbel con l'*Erode e Marianna*, forse gli ha suggerito lo pseudonimo di Erode nella corrispondenza con la giovanissima attrice, tanto ammirata, Gemma Cuniberti: il monarca semita, né ebreo né nobile, aveva infatti cercato di governare il popolo israelita predicando soprattutto l'assimilazione ed aveva sposato una donna di stirpe reale, Marianna, che gli aveva permesso così l'ascesa al trono.

Come fare a disciplinare poi tutte le impressioni che gli possono essere venute, ad esempio, dai cartelloni teatrali triestini? Nel 1879 assiste alla rappresentazione della *Lucrezia Borgia* di Hugo e del *Sofocle* di Paolo Giacometti. Nel 1880 ha visto *Shylock*, poi *Amleto* di Shakespeare, *Faust* di Gounod, e nel 1881 *Hanno tutti, mamma, il suo babbo* di Leopoldo Marengo. Mentre progetta commedie che non porta a termine, nel 1881 vengono rappresentati Goldoni (*La Pamela nubile*), Sardou (*Fernanda; Facciamo divorzio!; I vecchi celibi; Dora*), Dumas (*Demi-monde, Il signor Alfonso, La signora delle camelie, La principessa di Bagdad, La principessa Giorgio, La straniera*), Cossa (*Cecilia*), Scribe (*Una catena, Le dita di fata*), Giacosa (*Luisa, Il trionfo d'amore, Fratello d'armi, Scuola di matrimonio*), Ferrari (*Per vendetta*), Estebanez (*Il positivo*), Marengo (*Giorgio Nano marchese di Ceva, I guai dell'assenza*), Molière (*Dispetto amoroso*), Rovetta (*Collera cieca*), Dumas padre (*Kean*), Salvestri (*È mio fratello!*), Feuillet (*Il romanzo di un giovane povero*), Prado (*Valentina di Milano*), Bersezio (*Una bolla di sapone*), Delpit (*Il figlio di Coralìa*), Marivaux (*Le false confidenze*), Rovetta (*Scellerata*), Cagna (*Lei, voi, tu*), Meilhac e Halévy (*Quella signora che aspetta*), Byron (*I nostri bimbi*), Battu e Desvignes (*L'onore della famiglia*), Leo di Castelnuovo (*Fuochi di paglia*), Riccardo di Castelvechio (*La donna romantica e il medico omeopatico*), Cavallotti con la *Sposa di Meneclè*, sull'adulterio nell'antica Grecia. Come si vede, ci sono *pièce* classiche, moderne e d'evasione, che insieme alle trasformazioni di un sentire comune fondato su altre fonti d'informazione contribuiscono a costruire, appunto, l'*episteme* di un'epoca.

Tanto è legato alle sua vicende, che nel primo lavoro teatrale portato a termine, *Una commedia inedita*, Ettore registra subito uno degli argomenti più dibattuti in città, la crisi del porto che, tra l'altro, aveva seppur indirettamente

¹³ Ovviamente il riferimento è a Scipio Slataper e a una delle sue *Lettere triestine. I. Trieste non ha tradizioni di cultura*, in «La Voce», 11 febbraio 1909, I, p. 35.

provocato il fallimento della ditta del padre. Dunque in qualche modo pesca i suoi personaggi dalla sua vita reale, così come alcuni temi tipici della sua riflessione, il rapporto salute-malattia ad esempio, su cui aveva scritto parole significative il fratello Elio nel suo *Diario*, chiuso con la morte nel 1886, ma tenuto presente dallo scrittore fino alla fine, anche in quella *Burla riuscita* che tanto sa di rivincita per entrambi. Probabilmente ha terminato quella prima *pièce* per mantenere una promessa fatta al suo primo ammiratore e troppe volte evasa. Qui la protagonista femminile, che ricorda tanto Elda Gianelli, scrittrice triestina piuttosto influente nei salotti letterari, invita l'aspirante scrittore a modificare la sua poetica, che riconosce d'ascendenza zoliana, trinciando un giudizio che sembra essere condizionato da un'estetica arretrata, se il giovane protesta: «Lei diceva che non si sarebbe lasciata influenzare dal giudizio dato dalla Società Drammatica»¹⁴. L'aspirante scrittore cerca infatti nuovi modelli e dunque la sua biblioteca è avvertita come insufficiente a fornirgli gli strumenti di cui ha bisogno. Ettore legge molto, anche quello che ha in casa e che guarda con particolare attenzione: qualche figura femminile dei romanzi futuri, come Annetta di *Una vita*, ha caratteristiche analoghe a quelle della donna incontrata e invano desiderata da Elio che ne parla nel suo *Diario*¹⁵. Nella commedia successiva, *Le teorie del conte Alberto. Scherzo drammatico in due atti*, ripudia l'idea che lo aveva affascinato nel saggio di Edoardo Scarfoglio, *Il libro di don Chisciotte*, dove il giornalista abruzzese sosteneva che la legge dell'ereditarietà teorizzata da Darwin avrebbe ormai sostituito il concetto di destino della tragedia greca. Ettore scioglie piuttosto un peana in onore della forza del sentimento.

Il sentimento dà la competenza in arte alla massa. La collettività non ragiona mai; se lo facesse non esisterebbe; l'uniformità del giudizio è quello che crea la collettività; ora come si formerebbe quest'uniformità su un ragionamento con i suoi sottintesi, formato su regole ed eccezioni sottili che a loro volta si ammettono, si discutono, si rifiutano?¹⁶

Il sentimento, in questo passo, è qualcosa di molto simile alla nozione di *episteme*. E sta qui, forse, la forza della ricerca sveviana, condotta su di un sé che non è già più il soggetto come definito nell'antropocentrismo della tradizione filosofica, cioè un'interiorità sempre identica a sé, stabile, collocata al centro della scena filosofica. Il sé è diventato un insieme di molteplici processi di individuazione che si producono all'interno dei rapporti di forza di volta in vol-

¹⁴ Italo Svevo, *Una commedia inedita*, in *Teatro e Saggi*, in *Tutte le opere cit.* [III edizione critica con apparato genetico e commento di Federico Bertoni. *Saggio introduttivo e Cronologia* di Mario Lavagetto], p. 17.

¹⁵ Sull'influenza del *Diario* di Elio cfr. Cristina Benussi, *La forma delle forme cit.*, pp. 15-28. Poi Carmine Di Biase, *Introduction*, in *The diary of Elio Schmitz. Scenes from the World of Italo Svevo*, Leics, Troubador Publishing, 2013, pp. XIII-XLIII.

¹⁶ I. Svevo, *Le teorie del conte Alberto*, in I. Svevo, *Teatro e saggi cit.*, pp. 835-836.

ta stabilitesi, e che dunque si modifica continuamente. La proiezione della vita e del sentimento sulla teoria ne mostra tutte le incongruenze, tanto che la commedia garantisce un finale rassicurante, ovviamente per il senso comune. Le teorie sulla selezione della specie di Darwin e sulla differenza tra lottatore e contemplatore di Schopenhauer compaiono in *Una lotta*, del 1888, dove il tema è trattato con blanda leggerezza. Un tono ben diverso riserva invece al suo «giallo», *L'assassinio di via Belpoggio*, uscito a puntate nel 1890 sull'«Indipendente». Il genere, cui Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle e Wilkie Collins avevano già consegnato i primi insigni archetipi, e a cui Zola aveva tributato omaggio con *La Bête humaine*, stava iniziando a conquistare anche il pubblico italiano, con De Marchi (*Il cappello del prete*) e Mastriani (*Il mio cadavere*). La spinta ad uccidere, secondo Samigli, va ricercata nel fascino esercitato dal denaro, nuovo idolo del comune sentire, anche del protagonista, che infatti rimugina il suo declassamento sociale¹⁷. Qui emergono le pulsioni distruttive che nel suo primo romanzo rivolge a sé, *Una vita*, già iniziato come è noto nel 1887, secondo quanto dice in una nota del 19 dicembre 1889, giorno del suo 28° compleanno. Confessa di non essere soddisfatto di sé, del suo lavoro, del suo status economico-sociale, e vorrebbe essere riconosciuto per le sue doti culturali. Insomma sta abbozzando Alfonso Nitti in una prospettiva autoanalitica ed autocritica. Il protagonista di *Una vita* si caratterizza per essere un intellettuale dotato di cultura buona ma arretrata, visto il suo bagaglio di manuali e testi scolastici: nella lettera d'apertura alla madre dice di leggere non meglio identificabili «miei poeti», e ribadisce con orgoglio di saper commentare «un classico latino» come i colleghi cittadini ovviamente non sanno fare. E qui il sognatore schopenhaueriano si confonde con quello molto più prosaicamente proposto da Ohnet, autore disprezzato da Ettore Samigli, ma riconosciuto da Italo Svevo come interprete di aspirazioni diffuse in un'epoca di dominio ideologico piccolo-borghese:

Centro dei suoi sogni era lui stesso, padrone di sé, ricco, felice [...]. Mutava il padre, non facendolo risuscitare, in un nobile e ricco che per amore aveva sposato la madre, la quale anche nel sogno lasciava qual era, tanto le voleva bene. Il padre aveva quasi del tutto dimenticato e ne approfittava per procurarsi per mezzo suo il sangue turchino di cui il suo sogno abbisognava. Con questo sangue nelle vene e con quelle ricchezze si imbatteva in Maller, in Sanneo, in Cellani¹⁸.

Il giovane ribadisce, quasi a smentire la lettera con le lamentele relative alla poca sensibilità e cultura dei cittadini: «sarebbe ritornato in patria ricco o non

¹⁷ Dostoevskij di *Delitto e castigo* è stato citato tra le possibili fonti, ma nel testo svediano le considerazioni etico morali sul rapporto tra bene e male non sono contemplate.

¹⁸ *Una vita*, in I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»*, in *Tutte le opere*, I, edizione diretta da Mario Lavagetto, edizione critica con apparato genetico e commento di Federico Bertoni, *Saggio introduttivo e Cronologia* di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, p. 17.

vi sarebbe tornato mai più»¹⁹. Dunque il modello di Alfonso, fino a questo momento, è il *self made man*, ma non quello di cui Balzac o Flaubert mostrano le sconfitte sul piano etico, no, proprio quello moralmente ed economicamente soddisfatto, come vuole la narrativa di consumo. L'eroe si avvia alla prova, il salotto di Annetta e, nel salire le scale di casa Maller, «credette di essere l'eroe di qualche racconto di fate»²⁰. Emergono dunque dal suo bagaglio culturale fiabe e favole quali letture dell'infanzia, che inevitabilmente condizionano le aspirazioni dell'età adulta. La fata, l'aiutante l'avrebbe chiamata tre decenni e mezzo dopo Propp, poteva essere Francesca, la dama di compagnia di Annetta, compaesana che Alfonso subito incontra e che solo in un secondo momento scopre essere l'amante del banchiere. Ma basta l'arrivo di Macario per svegliare l'eroe dal sogno. Francesca e la signorina Annetta sono in procinto di partire per Parigi, quella città in cui si parla sempre «del fatto del giorno», insomma la «Parigi dei romanzi»²¹, questa volta evocata per la revolverata che ha portato successivamente alla morte Léon Gambetta. La scena si svolge dunque nel 1882, nei giorni dell'incidente dell'uomo politico che, mentre maneggiava la sua pistola, si era incidentalmente sparato a una mano. Francesca è raggianti, perché il programma parigino prevede di assistere alla «*première dell'Odette*»²² di Sardou: è la storia di una madre, prostituta che, per non ostacolare l'avvenire della figlia, preferisce sparire di scena. In qualche modo potrebbe sembrare una *mise en abîme* del romanzo, visto che Alfonso si suicida proprio per assicurare Annetta che mai l'avrebbe potuta danneggiare con bassi ricatti. Insomma, pur tenendo conto che altre letture sostengono la trama delle riflessioni di Alfonso, non va assolutamente sottaciuta l'influenza di una letteratura di consumo. Se la grammatica italiana del Puoti e il dizionario del Tommaseo servono a iniziare ai segreti della lingua italiana la renitente Lucia Lanucci, e se Alfonso vorrebbe far colpo sui superiori e i loro amici con l'esibizione di ostici trattati di filosofia da cui far discendere una nuova morale, su qualche tavolino di casa Schmitz dovremmo poter vedere anche altri libri, oltre a quelli esibiti. L'*episteme* corrente trova riscontro nel progetto di scrittura di Annetta, evidentemente contagiata dall'ideologia diffusa da Samuel Smiles e dal suo celebre *Self-Help*, tradotto e diffuso in tutta Europa. Il testo che ben l'interpreta è quel *Padrone delle ferriere* del deprecato Ohnet cui Annetta trae ispirazione per delineare la figura di un giovane che grazie al suo lavoro conquista una situazione economica di prestigio e una moglie: si tratta della versione di consumo del romanzo di formazione inaugurato quasi un secolo prima da Goethe con il *Wilhelm Meister*. Il nome della protagonista scelto da Annetta è oltretutto identico a quello del romanzo francese,

¹⁹ Ivi, p. 19.

²⁰ Ivi, p. 28.

²¹ Ivi, p. 37.

²² Ivi, p. 38.

Clara. Già Schopenhauer aveva notato la forza d'attrazione della letteratura quale strumento più adatto alla «rappresentazione delle idee»²³. Svevo mostra di saper bene come i linguaggi narrativi stiano modificandosi per soddisfare l'attesa «un po' infantile»²⁴ di *happy end* da parte di un pubblico da gratificare e rassicurare, acquirente ideale dell'editoria commerciale. La biblioteca che Svevo fa piacere alle donne, e comunque a soggetti culturalmente semplici, comprende anche *I Miserabili* di Victor Hugo, se Annetta poco dopo dice di aver imparato le canzoni che sono popolari a Parigi, per fare da *Gavroche* per le strade insieme al fratello Federico. Dopo averla sentita suonare al pianoforte, Macario commenta con Alfonso l'esibizione di Annetta, che filava «le note di quella canzone da *Gavroche* come se fossero state di una romanza di Tosti»²⁵, produttore fecondo, per l'appunto, che sapeva carezzare gli umori di un pacioso pubblico borghese. Per mostrare ad Alfonso come andrebbe domata la superbia di Annetta, non trova altro modo che citare una novella di Franco Sacchetti, autore che Svevo conosce bene. Lo scrittore triestino insomma crea un personaggio come Macario che apprezza anche il romanzo di successo, e uno, come Alfonso, che punta invece, velleitaristicamente, su un altro tipo di cultura, alla ricerca di un piacere un po' antico, quello datogli dai testi di liceo «che gli ricordavano l'epoca più felice della sua vita». Ama in particolare un «trattatello di retorica contenente una piccola antologia ragionata di autori classici» che gli faceva sognare «di divenire il divino autore che avrebbe riunito in sé tutti quei pregi essendo immune da quei difetti»²⁶. Ma ci dice che le letture degli altri sono romanzi: di quelli francesi classici è *estimatore* il collega White, che tuttavia non ama le versioni moderne, né i loro autori, soprattutto se celebri, perché rivolti essenzialmente al mercato, e alla «signorine»²⁷. In ufficio, quando non ha molto da fare, Alfonso legge le poesie di de Musset, latinista acclarato, dedito alla scrittura anche nella speranza di acquisire fama mondiale, sfortunato autore di teatro e sommo poeta con *Les Nuits*, modulate sui temi del dolore, dell'amore e dell'ispirazione. Fuori ufficio, invece di dedicarsi alle passeggiate, Emilio inizialmente si applica allo studio di qualche difficile opera critica, che gli procura sogni da megalomane, o di ardui testi filosofici, che lo spingono a sfidare se stesso nella scelta tra il rigoroso impegno teorico e il piacere di leggere poesia e arte, ambiti che «stancavano meno»²⁸. Scopre di essere un giovane che soffre di «un male mondiale», di cui avrebbe potuto giovare nella prospettiva futura di scrivere «opere maggiori,

²³ Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Milano, Mondadori, 1989, p. 365.

²⁴ I. Svevo, *Teatro e cinematografo*, in *Londra dopo la guerra*, in *Teatro e saggi* cit., p. 1147.

²⁵ *Una vita* cit., p. 44.

²⁶ Ivi, p. 50.

²⁷ Ivi, p. 53.

²⁸ Ivi, p. 70.

drammi, romanzi e peggio»²⁹, dunque di passare a generi meno impegnativi e più remunerativi. Frequenta la biblioteca civica, una lunga sala di lettura tutta occupata da tavoli disposti parallelamente; lo fa anche per risparmiare sull'acquisto dei libri, e dunque usufruisce di uno spazio pubblico che tuttavia lo lascia in solitudine, concentrato come è su quei testi che solo dopo un'ora lo stancano. Si tratta di storie letterarie e di opere di filosofia tedesca tradotte in francese, nonché di filosofi idealisti tedeschi, tra cui Schopenhauer, se il suo sogno di successo è suffragato dall'aver trovato i pilastri per una moderna filosofia italiana, sostenuta dalla traduzione di un buon lavoro tedesco e da un suo saggio originale dal titolo *L'idea morale nel mondo moderno*³⁰. Ovviamente il problema dell'aspirante filosofo è anche di carattere tecnico, visto che «la lingua non gli obbediva e bisognava darsi esclusivamente a letture italiane», lasciandosi così guidare da un saggio sull'autenticità di certe lettere del Petrarca. Svevo si vuole situare dunque in una tradizione letteraria precisa, l'italiana, che intende sostenere con l'aspirazione fondativa della filosofia tedesca. Macario, rappresentante di quella borghesia che Alfonso fustiga e da cui è affascinato, conosce bene Balzac, che classifica come padre del naturalismo, «retore»³¹, tranne che per «*Louis Lambert*»³². Ovviamente Alfonso finge di assecondarlo, pur non essendo d'accordo sui giudizi negativi, mentre conviene che il romanzo approvato dal «*blagueur*» triestino³³ a lui era piaciuto per l'originalità del sistema filosofico regalato dall'autore al suo protagonista. Non a caso si tratta del percorso di una mente visionaria inetta a conciliare le proprie idee con quelle del mondo esterno e catturata dalla filosofia di autori misticheggianti tra i quali Swedenborg. In qualche misura Alfonso, infatti, si riconosce in quel protagonista. Ed è proprio dopo il dialogo sul romanzo che Macario propone ad Alfonso un'altra visita ad Annetta, impegnata ora a scrivere per acquisire la stessa

[...] fama conquistata in Italia da altre donne. Queste donne! Una comincia e le altre seguono come le oche. L'esempio degli uomini non conta per esse. Imitano questa, imitano quella, e mai s'accorgono d'imitare, perché i loro cervellini ne sanno tanto di originalità da ritenerla equivalente ad esattezza, esattezza nella copia. L'originale fra loro è quella che per la prima imita gli uomini³⁴.

Certo, anche De Sanctis poche donne aveva considerate nella sua *Storia della letteratura italiana*: Caterina da Siena, Vittoria Colonna, Gaspara Stampa, Isabella Andreini e Vincenza Armani. Un bell'esempio di maschilismo cultu-

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, pp. 93-94.

³¹ Ivi, p. 97.

³² Ivi, p. 100.

³³ Ivi, p. 53.

³⁴ Ivi, p. 98.

rale comunque fornisce anche Macario, se pensiamo che in quel periodo, dopo le grandi Mary Shelley, le sorelle Brontë, Georges Sand, M.me de Staël, salivano alla ribalta anche autrici italiane come Matilde Serao, Caterina Percoto, la Marchesa Colombi (Maria Torriani), Emma (Emilia Ferretti Viola), Carolina Invernizio; alcune partivano proprio da Trieste per far fortuna a Milano, come Willy Dias (Fortunata Morpurgo Petronio) o Bruno Sperani (Beatrice Speraz). Difficile capire a chi in particolare si riferisca il personaggio sveviano quando parla di scrittrici, ma probabilmente rivolge la propria attenzione al mondo delle triestine che, come Annetta, tenevano salotti letterari, Elda Gianelli, Elisa Tagliapietra Cambon, Caterina Croatto Caprin, Emma Conti Luzzatto, più tardi Nella Doria Cambon, amica del teosofo Enrico Fornis e organizzatrice di sedute spiritiche cui Svevo parteciperà divertito, come sappiamo dalla *Coscienza di Zeno*. La borghesia triestina imprenditoriale ama ancora il verismo, sia pure per motivi extra estetici, quali l'evasione ludica o una certa utilità pragmatica: Maller tra romanticismo e verismo è «partitante del verismo, però, volendo sembrare piuttosto spiritoso che dotto, confessa che i veristi gli piacevano perché non erano morali»³⁵; Prarchi trova che il romanzo naturalista sia in grado di rivaleggiare con la medicina nello studio delle degenerazioni organiche. Annetta punta invece su una letteratura di consumo, e dunque su un romanzo dalla trama accattivante, con un *happy end* dichiarato e voluto, da costruire in base a due possibili modelli. Il primo verrebbe incarnato da un giovane provinciale approdato in città e critico verso i costumi metropolitani, che dovrebbe essere coinvolto in una storia d'amore. È la fiaba che Alfonso spera di vivere, e cui porrà fine allorché si convince che Annetta non lo ama come lui vorrebbe. Il secondo verrebbe applicato a un giovane che non è un semplice impiegato, ma un nobile capace di diventare anche ricco: così, dopo esser stato perseguitato dal principale e dai colleghi, viene da loro amato perché salva la ditta da una grossa perdita, e può sposare la figlia del principale. È più o meno il sogno di riscatto sociale che Alfonso ha fatto prima di conoscere Annetta. Ma l'esperienza di scrittrice della signorina Maller, come confessa lei stessa, fino a questo momento si era limitata alla stesura della biografia di una donna unita a un uomo non degno di lei, che poi con pazienza e dedizione riesce a cambiare fino a rendere felice quell'unione. L'«orso domato»³⁶ è ricetta di sicuro successo per un protagonista sia maschile che

³⁵ Ivi, p. 140.

³⁶ Ivi, p. 144. L'archetipo è *La belle et la bête*, una famosa fiaba europea, diffusasi in molteplici varianti, le cui origini potrebbero essere riscontrate in una storia di Apuleio, contenuta ne *L'asino d'oro* intitolata *Amore e Psiche*. La prima versione edita fu quella di Madame Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, pubblicata in *La jeune américaine, et les contes marins* nel 1740. Altre fonti, invece, attribuiscono la ricreazione del racconto originale a Giovanni Francesco Straparola nel 1550. La versione più popolare è una riduzione dell'opera di Madame Villeneuve pubblicata nel 1756 da Jeanne-Marie Leprince de Beaumont in *Magasin des enfants, ou dialogues entre une sage gouvernante et plusieurs de ses élèves*. La prima traduzione, in inglese, risale al 1757.

femminile, e prevede la ripresa dell'archetipo famoso, quello della *Bella e la bestia*, il cui schema narrativo è stato applicato infinite volte nella storia della letteratura non solo popolare. Alfonso dichiara invece che l'impegno del protagonista dovrebbe essere profuso ad eludere «una morale come tutti l'intendono fondata su una legge religiosa o sul bene individuale»³⁷. L'autore dunque mostra di conoscere i meccanismi del romanzo di consumo, ma di voler fare qualcosa d'altro, pur usandoli. Annetta è critica verso la tecnica narrativa usata da chi considera un esperto: «Chi vuole che legga volentieri queste filze di pensieri senza interruzione e senza ornamento? E poi ella racconta troppo poco; descrive continuamente anche quando crede di raccontare. Con questa premessa come faremo ad andare avanti?»³⁸. La risposta alle obiezioni di Annetta è chiara: «Era verissimo che con quelle teorie si sarebbe arrivati al successo, ma negava che valesse la pena di sacrificare ogni superiore scopo artistico a questa fame di successo effimero»³⁹. Per di più era «capacissimo di dirle che ch'ella usava troppo dell'aggettivo come Victor Hugo»⁴⁰. Dunque Annetta, per usare una terminologia moderna, mette in opposizione tra loro «narrazione» e «descrizione» che «è uno dei caratteri salienti della nostra coscienza letteraria»⁴¹. Ma era stato propriamente Honoré de Balzac a trasformare descrizioni di oggetti, di situazione e di tratti fisici in strumenti capaci di rivelare e di giustificare la psicologia dei personaggi, di cui sono causa ed effetto insieme. Anche a Flaubert erano stati mossi appunti sull'«eccesso di descrizioni nella sua opera»⁴². Di più, nelle critiche di Annetta al romanzo di Alfonso giudicato con un «però è grigio, molto grigio», Svevo fa riferimento probabilmente al giudizio di Flaubert su *Madame Bovary*: «In *Madame Bovary* mi stava a cuore soltanto di creare una tonalità grigia, un colore ammuffito di esistenze sotterranee. La storia da proiettare su questo sfondo mi importava tanto poco che, alcuni giorni prima di mettermi al lavoro, avevo concepito *Madame Bovary* in modo del tutto diverso»⁴³. Dunque il progetto è chiaro, tanto è vero che proprio il tono grigio sarà dominante nella vita del romanzo successivo, quella di Amalia. Uno degli elementi comuni ai due primi romanzi, come da più parti osservato, è proprio il bovarismo, che mostra anche la pericolosità dei sogni piccolo-borghesi disseminati dalla letteratura di con-

³⁷ Ivi, p. 136.

³⁸ Ivi, p. 147.

³⁹ Ivi, p. 148.

⁴⁰ Ivi, p. 151.

⁴¹ Gérard Genette, *Frontiere del racconto*, in *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972, p. 32.

⁴² Gustave Flaubert, *Il dibattito Sainte-Beuve-Flaubert su «Salammbô»*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1997, p. 1351.

⁴³ Gustave Flaubert, in Edmond e Jules de Goncourt, *Diario. Memorie di vita letteraria*, Milano, Garzanti, 1992, p. 78.

sumo. Il fastidio verso questo tipo di produzione commerciale è ribadito con forza in occasione della cena in casa Lanucci, quando il signor Rorli, ricco fabbricante di paste di Napoli, con Alfonso «si mise a chiacchierare di letteratura e naturalmente di romanzi francesi. Era entusiasta di Alessandro Dumas e di Paul de Kock, ammirazioni che Alfonso aveva dimenticate»⁴⁴. Alfonso dunque, dopo averli ampiamente studiati, ripudia quei testi ingenui, e alla fine si risolve a tenere in bella vista solo quelli che, come diceva Annetta, gli avrebbero permesso di conquistare «un bel nome con qualche buona opera filosofica ma con romanzi no, era cosa troppo leggera per lui»⁴⁵. Ed in effetti non molla né il suo Darwin né il suo Schopenhauer allineati insieme ad altri volumi codificati come importanti. Ma quanto Alfonso prende dai libri? Poco, davvero, almeno a giudicare da quanto Svevo suggerisce. Gli incontri tra i due aspiranti scrittori e poco convinti amanti si svolgono all'interno della stanza-biblioteca di casa Maller, un ambiente dove grandi armadi contenevano molti libri e coprivano quasi per intero le pareti. Alfonso ammira il luogo, ma gli abbracci con Annetta snaturano completamente la sua funzione. Il rimando al libro come veicolo di coinvolgimento erotico è, ovviamente, il canto V dell'*Inferno*, ma la situazione qui è degradata, essendo questo un amore nato per interesse reciproco, che non sfida più le leggi divine, bensì, eventualmente, solo quelle sociali. Alfonso però non riesce a studiare neppure nella camera in subaffitto dei Lanucci, piccola, buia e con un tavolino sghebo, che avverte come una specie di gabbia. Dunque, a dire il vero, se lo studio pare fargli momentaneamente vincere la sua frustrazione, in realtà non avviene da nessuna parte, forse neppure in quella mitizzata Biblioteca civica:

Talvolta, uscito dall'ufficio si avviava verso la biblioteca, ma di rado sapeva vincere la sua ripugnanza fino a restarci oltre mezz'ora; lo prendeva un'irrequietezza invincibile che lo portava all'aperto a incantarsi su qualche molo, senza idee e senza sogni, unica preoccupazione quella di assorbire molto di quella brezza marina di cui si immaginava di sentire immediati i benefici effetti⁴⁶.

Allora non in biblioteca trova la pace, ma all'aria aperta, sul mare. Se la passione per lo studio viene meno, cresce invece quella amorosa, sicché il problema per lui diventa quello di evitare lo scacco esistenziale profilatosi ormai all'orizzonte. L'ultimo atto è il tentativo di comporre una lettera, di applicarsi cioè a una scrittura privata:

Si trovava con la penna in mano dinanzi al suo tavolo, ma non gli riusciva di vergare una sola parola. Nella sua vita da sognatore il sogno non lo aveva posse-

⁴⁴ *Una vita* cit., p. 196.

⁴⁵ *Ivi*, p. 149.

⁴⁶ *Ivi*, p. 93.

duto giammai così interamente. Depose la penna e si mise la testa fra le mani. Avrebbe voluto riflettere ma sognava irresistibilmente⁴⁷.

Il sogno non lo salva, la letteratura di consumo tradisce chi vi crede, mentre quella nobile è faticosa, lontana, e non riguarda la vita.

Durante la stesura di *Una vita* Svevo pubblica altri racconti e un monologo teatrale, *Prima del ballo*, uscito nella strenna natalizia «Befana 1891» allegata all'«Indipendente». Un «io» femminile descrive il proprio stato d'animo mentre sale in una carrozza che la porta alla sua seconda serata mondana e ricorda l'esperienza della prima: tanti i possibili modelli letterari: Tolstoj (*Guerra e pace* e *Anna Karenina*), Jane Austen (*Orgoglio e pregiudizio*), Stendhal (*Vanina Vanini* e *Il rosso e il nero*). Ma in quei casi la festa da ballo segnava uno snodo decisivo per l'intreccio, mentre nulla accade nel racconto della ragazza, che pare guardare piuttosto a quanto aveva scritto Elio Schmitz in una nota del 6 febbraio 1884 del suo *Diario*: «Io mi annoiai maledettamente»⁴⁸. Forse Svevo pensava a una delle feste organizzate proprio nel 1890 dalla Società Filarmonica di Trieste, durante le quali aveva stretto amicizia con la diciottenne Elsa, una delle *Quattro sorelle Wieselberger* del racconto omonimo. Schmitz intanto continua a porre sullo sfondo delle sue commedie, come *Il ladro in casa. Scene della vita borghese*, la crisi economica che non molla la città, e dunque a riportare alla luce le cause del suo disagio. Del resto, sia Balzac (*Le faiseur ou Mercadet*, 1838) che Zola (*L'Argent*, 1891) avevano condannato la degenerazione del capitalismo, apparato totalizzante e complesso che coinvolge nelle sue periodiche crisi di assestamento anche chi non si è mai fatto irretire dai giochi pericolosi dell'intrigo finanziario, su cui si regge l'economia moderna. La storia del *Ladro in casa* è stata certamente desunta dai fatti accaduti a Trieste, dove la chiusura del porto franco nel 1891 aveva segnato la fine di un sistema di mercato di vecchio tipo, prevalentemente commerciale. La città allora aveva assistito ad una sequenza impressionante di fallimenti d'impresе, come fa notare l'autore nella commedia in questione, che tuttavia, secondo alcuni, sembra prendere l'avvio piuttosto da un episodio familiare raccontato sempre da Elio nel *Diario* e rimodulato ora in chiave grottesca, la storia della zia Peppina, sposata e abbandonata subito dopo il matrimonio da un marito fedifrago, che l'ha così rovinata sottraendole la dote. In realtà anche Ettore era stato vittima di un truffatore cui aveva concesso prestiti mai restituiti, come si deduce dalla lettera alla moglie del 2 giugno 1898: nella commedia il protagonista fallisce infatti per una serie di prestiti a catena mal riposti. Nell'anno in cui esce *Una vita*, Ettore comunque ha modo di vedere al Comunale *Casa di bambola*, e *Hedda Gabler* di Ibsen. Nel 1893 probabilmente assiste agli *Spettri* di Ibsen e alla *Walkiria* di Wagner. Nel 1894 va in scena *Il*

⁴⁷ Ivi, p. 394.

⁴⁸ Elio Schmitz, *Diario*, a cura di Luca De Angelis, Palermo, Sellerio, 1997, p. 135.

costruttore Solness, sempre di Ibsen. Il teatro borghese italiano è, almeno per un certo pubblico, ormai lontano, se con altri occhi viene presentata l'istituzione matrimoniale, dove il compromesso tacito tra i coniugi ora esplose palesemente.

L'anno dopo muore la madre e, nonostante l'opposizione dei futuri suoceri, si fida con Livia Veneziani, entrando così a far parte di quel mondo imprenditoriale borghese fino ad allora studiato dall'esterno. Alla futura sposa aveva già dedicato le opere di Manzoni, con una allusione scherzosa alla promessa di smettere di fumare, come sempre proditoriamente disattesa. Avendo da lei ricevuto in dono un quaderno, comincia a scrivere il *Diario per la fidanzata*, in cui dà sfogo ai suoi sentimenti, soprattutto alla sua gelosia, con parole che ricordano il romanzo d'Alfonso e anche quello d'Emilio, *Senilità*: «E nello stesso momento in cui dovrei ammettere che tu mi avessi sposato senz'amarmi io penserei: Strano, come in mezzo a tanta religione, possa esserci tanta disonestà [...]. Questa mane pensai a te, pieno di diffidenza e di rancore»⁴⁹. Insieme i fidanzati leggono le *Elegie romane* di Goethe, raffinato esercizio lirico che combina l'amore per il mondo classico con la vita sentimentale del giovane poeta tedesco in viaggio a Roma. Lui regala a Livia *Il mistero del poeta* di Fogazzaro, tra i primi ad introdurre nella letteratura italiana il tema erotico, mostrando come sia impossibile realizzare su questa terra l'unità piena tra due esseri che si desiderano. Da cattolico, ovviamente, il vicentino non poteva che anteporre a qualsiasi amore terreno quello celeste. Nell'opera in questione, l'autore narra dell'attrazione reciproca di un poeta e di una ragazza inglese dalla salute delicata, che muore già durante viaggio di nozze, rendendo così evidente l'impossibilità della vittoria d'amore: questo può acquisire significato pieno soltanto in un'altra vita, mentre nel mondo s'impone la necessità di una nobile rinuncia. Svevo ha già vissuto una storia per lui importante, è ebreo ma di spirito laico tanto che per sposare Livia abiura la sua religione. Ma pochi mesi dopo il matrimonio pubblica *La tribù*, in cui elementi di utopia socialista non escludono considerazioni di tipo antropologico, sul tempo in cui la propria tribù, nomade e nel deserto, non era ancora divenuta stanziale. Insomma il «complesso giudaico», se può spiegare il complesso d'inferiorità che ha caratterizzato i suoi personaggi⁵⁰, certamente non blocca la sua antica aspirazione non solo ad essere amato, ma anche a dominare sugli altri. La sublimazione alla Fogazzaro non tenta il nostro scrittore, piuttosto l'auscultazione dei propri impulsi lo porta ad auspicare su Livia un dominio totale, come si evince dalle pagine del *Diario per la fidanzata*.

⁴⁹ Italo Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, in *Tutte le opere II* cit. [edizione critica con apparato genetico e commento di Clotilde Bertoni, *Saggio introduttivo e Cronologia* di Mario Lavagetto], p. 684.

⁵⁰ Esiste una bibliografia assai vasta sull'argomento, ma segnalo solo Jean-Paul Sartre, *L'antisemitismo. Riflessioni sulla questione ebraica*, Milano, Edizioni di Comunità, 1960 e Maurice Blanchot, *Essere ebrei*, in *L'infinito trattenimento. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 165-175.

Dopo il matrimonio fa leggere alla moglie, oltre che Schopenhauer, anche Marx e Sorel, peraltro senza riuscire a cambiare la sua pacifica indole di sposa e madre soddisfatta. Intanto a teatro vede *La guerra* del più conciliante Sabatino Lopez e *Innanzi alla morte* di Strindberg, che invece gli conferma la difficoltà di abbandonarsi all'amore anche in seno alla famiglia. Ovviamente Svevo non sostituisce al paradiso cristiano quello socialista, ch  *Senilit *   la storia di una rinuncia dovuta all'incapacit  del protagonista di accettare la donna com'  e alla pretesa di volerla cambiare, per avere da lei quella dedizione piena che anche Annetta gli aveva negato. Nel nuovo romanzo, in cui accenna a vaghe ideologie socialiste assolutamente non condivise dalla bionda «figlia del popolo», ritroviamo alcune descrizioni che erano appartenute al *Diario per la fidanzata*, confermando il processo sincretico delle due scritture, quella privata e quella letteraria.   Svevo stesso, ormai famoso, che nel suo *Profilo autobiografico* afferma che la storia di *Senilit * ha dei protagonisti riconoscibili. Ma non dice quali, ricorda solo i nomi fatti da altri, come fa l'amico Giulio Cesari, sottolineando a sua volta dei personaggi la «veracit  e vitalit  impressionanti, forse perch  sono tutti copiati dalla vita. Bisogna avvisare, per comprendere la potenza del libro, che nulla vi   dentro di inventato, tutto   vita vissuta e conosciuta dall'autore»⁵¹. Sembra poi importante la precisazione fatta in base alla quale «qui non ci sono propositi di filosofia, n  le debolezze umane, quella del Brentani in primo luogo, sono sublimata da teoremi»⁵². Svevo in questo profilo parla piuttosto a lungo di Giulio Cesari, collega al tempo dell'«Indipendente». Anche lui aveva scritto un romanzo, *Vigliaccherie femminili*, uscito proprio nel 1892, in cui raccontava la propria sfortunata storia d'amore con una donna conosciuta attraverso uno scambio epistolare, poi amata, che a lui ha rinunciato per seguire piuttosto la via della fama letteraria. Insomma una vicenda totalmente diversa ma con qualche punto di contatto anche con quella di *Una vita*. Sennonch , accanto alla storia principale, Cesari aveva tracciato anche quella di un suo collega, riconoscibile nel nostro Ettore, con una fanciulla che per alcuni tratti ricorda proprio Angiolina⁵³. Che in questo romanzo lo scrittore abbia voluto ricostruire ci  che gli era successo nella vita lo confessa l'autore stesso allorch  nel testo scopre che Brentani «parlava spesso della sua esperienza. Ci  ch'egli credeva di poter chiamare cos  era qualche cosa ch'egli aveva succhiato dai libri, una grande diffidenza e un grande disprezzo dei propri simili»⁵⁴.

Ma neanche Emilio a ben guardare trova conforto nei libri, perch  non pu  supplire con essi al vuoto della sua vita: «Altre volte, in quelle ore, egli aveva studiato. I suoi libri dallo scaffale gli si offrivano invano. Tutti quei titoli annunzia-

⁵¹ Giulio Cesari, *Italo Svevo*, in *Italo Svevo scrittore. Italo Svevo nella sua nobile vita*, Milano, Morreale, 1929, p. XIV.

⁵² I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 805.

⁵³ Cfr. Cristina Benussi, *La forma delle forme* cit., pp. 55-68.

⁵⁴ *Senilit *, in *Romanzi e «Continuazioni»* cit., 409.

vano roba morta, non bastevole a far dimenticare neppure per un istante la vita, il dolore ch'egli sentiva muoversi nel seno»⁵⁵. Ha già scritto un romanzo ben accolto in città, e pensa di scriverne un altro sull'avventura che sta vivendo. In attesa che accada qualcosa il protagonista continua a proporre ad Angiolina trame improbabili nella vita reale, come quella dell'astronomo stabilitosi per dieci anni a mille metri d'altezza, che infine sposa la ragazza cui per tutto questo tempo ha dovuto la sua sopravvivenza. Ovviamente non è questo il sogno di Angiolina, che continua invece a comportarsi come sempre, finendo per portare il protagonista a identificarsi con *Otello*. Amalia, a casa, lo sorprende a cantare a mezza voce «*Pria confessi il delitto e poscia muoia*»⁵⁶; nell'episodio in cui rincorre di notte Angiolina per sorprenderla con l'ombrello di Barriera, Emilio prova lo stesso sentimento di *Rigoletto* rimuginando «Sì, vendetta, tremenda vendetta»⁵⁷. Si tratta di romanze verdiane notissime, entrate nell'immaginario popolare, indicative di caratteri e sentimenti diffusi. Tra Verdi e Wagner, forse pensando alla *querelle* che al tempo divideva i sostenitori dell'uno e dell'altro innovatore dell'opera lirica, riserva alla *Valchiria* il ruolo di stimolare in Amalia una riflessione sul suo destino. C'è da dire che Wagner ha immaginato un'opera che definiva «totale», *Gesamtkunstwerk*, in cui dovessero amalgamarsi poesia, musica e drammaturgia. Quando Amalia risponde con il famoso «non capisco» alla domanda del fratello che le ha chiesto se «le piacesse un passo che continuava a risuonare in orchestra»⁵⁸, il narratore si affretta a spiegare che

[...] ella aveva avuto torto asserendo di non comprendere quella musica. La magnifica onda sonora rappresentava il destino di tutti. La vedeva correre giù per una china, sua unica guida l'ineguale forma del suolo. Ora una sola cascata, ora divisa in mille più piccole, colorite tutte dalla più varia luce e dal riflesso delle cose. Un accordo di colori e di suoni in cui giaceva l'epico destino di Sieglinda, ma anche, per quanto misero, il suo, la fine di una parte di vita, l'inaridirsi di un virgulto. E il suo non chiamava più lagrime di quello degli altri, ma le stesse, e il ridicolo che l'aveva oppressa non trovava posto in quell'espressione che pure era tanto completa⁵⁹.

Ma qual è il destino di Sieglinda? La gemella e la compagna di Siegmund perisce dando alla luce Siegfried. Amalia ha fatto quasi da madre a Emilio, e solo dopo l'abbandono del fratello, ammaliato da Angiolina, ha cercato un sostituto nel Balli. Più di un critico ha sottolineato l'aspetto incestuoso⁶⁰ del rapporto

⁵⁵ Ivi, pp. 498-499.

⁵⁶ Ivi, p. 470.

⁵⁷ Ivi, p. 475.

⁵⁸ Ivi, p. 525.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Laura Benedetti, *Vivere ed essere vissuti: Amalia in Svevo's Senilità*, «Italice», 1991, 68, p. 209, mette in evidenza proprio la funzione *Valchiria* nell'esegesi del romanzo; Guido Almansi

tra i due fratelli, evidente soprattutto nella parte finale della tragedia di Amalia, prefigurata nell'episodio citato della *Valchiria*. Da notare, a rinforzo della tesi, che Livia, nella *Vita di mio marito*, ricorda come «la dolce sorella Paolina aveva sostituito la madre»⁶¹. E insiste, raccontando che poco prima del matrimonio Ettore le aveva raccontato un suo sogno «tanto puro»: mentre la baciava sentiva il bisogno di chiamarla «Sorella», «Amante mai; è veramente la parola che odio di più perché mi ricorda delle fisionomie che ora odio»⁶². Il complesso d'Edipo, che il medico diagnosticherà a Zeno non sorprende dunque chi abbia letto i primi romanzi Svevo, come ribadisce la lettera che Ettore scrive a Livia il 17 giugno 1900:

[...] oggi vorrei averti vicina a me, prenderti una mano e lasciarti dormire sempre tenendoti la mano e augurandoti con un augurio intenso che possa giovare che tu dorma che tu riposi che tu infine guarisca. Penso con Tolstoj (anche lui arrivò a questa convinzione da vecchio) che i rapporti più facili siano quelli tra fratello e sorella⁶³.

Del resto si potrebbe leggere anche la *Coscienza di Zeno* come la vittoria di un Otello che ha portato la sua vendetta non sulla donna che lo aveva respinto, Ada, ma su chi gliel'aveva sottratta, Guido. Detto questo, credo che la visione di Angiolina che assume in sé i caratteri di Amalia, nella pagina finale del secondo romanzo, possa celare proprio l'immagine della bella Livia⁶⁴ che, come la bionda dal volto incarnato da una bella salute, riesce a ingelosirlo, pur senza averne colpa alcuna, e ad amarlo senza riserve. Il lieto fine questa volta è nella vita, anche se Schmitz-Svevo cova ancora altre ambizioni. C'è da illuminare però un particolare: quando Emilio racconta ad Amalia del suo incontro con Angiolina, con la quale spesso passeggia all'aperto, anche sul mare, proprio come piaceva fare ad Alfonso, l'autore si sofferma proprio sui libri di Amalia. Diversamente da lui, la sorella vive al chiuso, consumando solo nella mente la sua passione amorosa:

affronta *Il tema dell'incesto nelle opere di Svevo*, «Paragone», 1972, 23, pp. 47-60; più recentemente Carlo Annoni parla di *Onomastica sveviana: la funzione Francesca, la funzione Beatrice (ed altro)*, «Otto/Novecento», settembre-dicembre 2003, 27, pp. 82-83.

⁶¹ Letizia Veneziani Svevo, *Vita di mio marito*, Trieste, edizioni dello Zibaldone, 1950, p. 12.

⁶² Ivi, p. 36.

⁶³ Italo Svevo, *Epistolario*, in *Opera Omnia*, a cura di Bruno Maier, Milano, dall'Oglio, 1966, I, p. 210.

⁶⁴ «Sentendo parlare di una donna che per appartenere ad un uomo che amava aveva vinti tutti gli ostacoli, pregiudizi di casta e di interessi, ella disse in un orecchio ad Emilio. -Somiglia ad Angelina. // -«Oh, le somigliasse!», pensò Emilio mentre atteggiava la faccia a consenso. Poi si convinse che le somigliava di fatto o almeno, che, cresciuta in altro ambiente, le sarebbe somigliata, e finì col sorridere» (*Senilità* cit., p. 468). Livia aveva fatto tutto questo per sposarlo contro il volere della sua famiglia.

Ella stette ad ascoltarlo, servendolo muta e pronta a tavola acciocché egli non avesse da interrompersi per chiedere una cosa o l'altra. Certo, col medesimo aspetto, ella aveva letto quel mezzo migliaio di romanzi che facevano bella mostra di sé, nel vecchio armadio adattato a biblioteca, ma il fascino che veniva ora esercitato su di lei – ella, sorpresa, già lo sapeva – era del tutto differente⁶⁵.

Lo sa perfettamente anche Emilio, che quando ripensa al suo primo romanzo vi riconosce un *cliché* di moda, privo di vita:

Nel giovane aveva rappresentato se stesso, la propria ingenuità e la propria dolcezza. Aveva immaginato la sua eroina secondo la moda di allora: un misto di donna e di tigre. Del felino aveva le movenze, gli occhi, il carattere sanguinario. Non aveva mai conosciuta una donna e l'aveva sognata così, un animale ch'era veramente difficile fosse mai potuto nascere e prosperare. Ma con quale convinzione l'aveva descritta! Aveva sofferto e goduto con essa sentendo a volte vivere anche in sé quell'ibrido miscuglio di tigre e di donna⁶⁶.

Emilio allora riprende la penna e scrive in una sola sera il primo capitolo di un romanzo cui voleva imporre il rispetto della verità. Ma, rileggendolo, prova dolore e deve ammettere di aver fallito, perché la pagina non regge il confronto con la realtà se la protagonista continua ad avere alcune caratteristiche della donna tigre, senza possederne più il sangue, la vita:

Depose la penna, richiuse tutto in un cassetto, e si disse che l'avrebbe ripreso più tardi, forse già il giorno appresso. Questo proposito bastò a tranquillarlo; ma non ritornò più al lavoro. Voleva risparmiarsi ogni dolore e non si sentiva forte abbastanza per studiare la propria inettitudine e vincerla. Non sapeva più pensare con la penna in mano. Quando voleva scrivere, si sentiva arrugginire il cervello, e rimaneva estatico dinanzi alla carta bianca, mentre l'inchiostro s'asciugava sulla penna. / Gli venne il desiderio di rivedere Angiolina⁶⁷.

Dunque la vita si pone di nuovo in alternativa alla scrittura, come sottolinea esplicitamente: «Doveva venirgli dal di fuori il calore ch'egli non aveva trovato in sé, e sperava di vivere il romanzo che non sapeva scrivere»⁶⁸. Infatti la sola composizione di cui era stato soddisfatto era la lettera redatta per essere firmata da Angiolina, in risposta a quella del fidanzato. Emilio riesce dove Alfonso aveva fallito, anche se con quell'esibizione di parole sembra prendere in giro, oltre che la bionda signorina, anche se stesso⁶⁹.

⁶⁵ *Senilità* cit., p. 412.

⁶⁶ Ivi, p. 529.

⁶⁷ Ivi, pp. 529-530.

⁶⁸ Ivi, p. 531.

⁶⁹ Sul rapporto tra scrittura e vita ha scritto pagine interessanti Ilaria De Seta, *Linetto nello*

Ma la letteratura «ingenua» continua a infiltrarsi negli scaffali, anche dopo l'ingresso nella ditta Veneziani e l'avvio di una carriera piena di soddisfazioni. In una lettera a Livia del 13 maggio 1899 si mostra seccato che alla moglie sia piaciuto l'Ohnet di *Le droit de l'enfant* anche perché «per altra via si arriva alle stesse conclusioni di *Maître de forges*», aggiungendo di non credere poi che «si faccia un bene all'*enfant* tenergli accanto una simile madre»⁷⁰. La serialità della produzione di consumo non sfugge ad Ettore che ora sta cercando, in qualche modo, di salvarsi dalle troppo poco eccitanti abitudini imposte dalla vita matrimoniale. Scrive *L'avventura di Maria*, in cui sembra pensare con troppa intensità alla rinuncia all'arte, sacrificata sull'altare della tranquillità familiare; poi *La parola* e *Un marito, pièce* al cui centro ci sono i non facili rapporti di coppia. *Il fuoco* di D'Annunzio e *Fecondité* di Zola gli tengono compagnia in uno dei tanti soggiorni muranesi. Ma quando riprende la vicenda della *Parola* e scrive *La verità*, ha già cominciato ad aprirsi a spiegazioni di ordine vagamente psicoanalitico, utili soprattutto per tacitare i dubbi della moglie. La sua biblioteca ospitava già da tempo libri scientifici, usati per sagomare i caratteri di alcuni personaggi, e forse per studiare se stesso. Uno dei più consultati era stato Johann Kaspar Lavater, il teologo, filosofo e poeta svizzero autore dei *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, ricordato anche nel *Diario* di Elio per i suoi studi di fisiognomica, scienza che viene invocata anche nel *Diario per la fidanzata*. C'era poi John Lubbock con *Ants, Bees and Wasps*, presente in Biblioteca civica nell'edizione tedesca (*Ameisen, Bienen und Wespen*, F.a. Brockhaus, Leipzig 1883), cui si accenna nelle *Teorie del conte Alberto* prima e nella *Coscienza* poi per descrivere i meccanismi della polarizzazione dello zucchero. Il tabagismo, uno dei suoi vizi esibiti, lo ha portato a conoscere Georges Miller Beard (*American Nervousness, Its Causes and Consequences, a supplement to Nervous Exhaustion (neurasthenia)*), citato nell'articolo dell'«Indipendente» *Il fumo*, dove vengono ricordati anche Jules Claretie, l'autore de *La Sigarette*, e Maurice de Fleury, lo psichiatra francese artefice di un'inchiesta sul consumo di tabacco tra i maggiori scrittori francesi. Nello stesso articolo compare Paolo Mantegazza, romanziere igienista ed autore del volume *Introduction à la médecine de l'esprit*, e trova spazio pure il medico triestino Lorenzo Lorenzutti, che tuonava contro la nicotina, esaltata invece da Ettore come stimolatrice di sogni. Tanto ne è convinto che di quest'effetto benefico parlerà ancora a Livia in una lettera dell'8 gennaio 1908 e in una del 16 aprile 1912. Sul palchetto dei libri c'era da tempo l'anatomista e fisiologo tedesco Friedrich Tiedemann, ricordato nel *Sentimento in arte* per cogliere la diversità tra intelletto e volontà, e citato anche da Schopenhauer. Accanto potrebbe essere sistemato *Anatomie et physio-*

studiolo. Le biblioteche di Alfonso Nitti ed Emilio Brentani, in *Italo Svevo and his legacy for the third millennium*, a cura di Giuseppe Stellardi e Emanuele Tandelino Cooper, I, *Philology and Interpretation*, Leics, Troubador Publishing Ltd, 2014.

⁷⁰ Italo Svevo, *Epistolario* cit., p. 147.

logie du système nerveux, di Franz Joseph Gall, invocato da Emilio per capire le ragioni di alcuni comportamenti di Angiolina. E molto probabilmente lì vicino sono stati allineati i volumi relativi alla sua professione ufficiale: *Lo specifico del dott. Menghi*, scritto intorno al 1904, ha un finale nei fatti drammatico, ma nel tono scherzoso, ovvero l'uccisione involontaria della madre per provare l'effetto rigenerante di una nuova sostanza creata dal protagonista, l'Annina. Sensibile ai nuovi linguaggi, e alle nuove forme di narrazione che negli anni del decollo industriale seguivano con interesse e preoccupazione gli sviluppi delle scienze, etichetta il racconto come «novella di genere fantastico», collegandolo dunque a un filone, quello del fantastico scientifico e catastrologico, che vantava autori come H. G. Wells con *Island of Docteur Moreau* e *The New Accelerator*⁷¹. Ettore lavora nell'azienda di famiglia e dunque con la chimica ha una buona dimestichezza e sa come piegarla ai suoi scopi. Nel terzo romanzo, Zeno non pensa più alla letteratura quale veicolo di riscatto sociale, e si limita a raccontare pezzi della propria vita anche professionale, sbandierando la propria competenza sull'argomento: l'*affaire* del solfato di rame che mette in moto la rovina di Guido; le disquisizioni sul veronal puro e il veronal al sodio fatte davanti al cognato, finito aspirante suicida e morto per una serie sfortunata di casi; l'acquisto di incenso, allo scoppio della guerra, per guadagnarci tanto quando sarebbe venuta a mancare del tutto la resina. Ma l'obiettivo è qualcosa di più complesso che il successo negli affari, se fin dal 1906-1907 Svevo si interessa dichiaratamente alla scienza che studiava l'agire umano in dipendenza da motivi e meccanismi posti fuori dal campo dell'intenzionalità: insomma Charcot prima ancora di Freud. Al Circolo Artistico Triestino Schmitz frequenta il dottor Marcus, medico geniale e disordinato che forse ha prestato il volto al dott. Carini di *Senilità*. Quasi certamente ha occasione di conoscere le teorie di Vittorio Benussi, psicanalista triestino formatosi alla scuola di Graz autore di studi sull'ipnosi e la forza della suggestione. Ha di certo personalmente incontrato Tanzi e letto i suoi studi sull'ipnotismo. Weininger col suo *Sesso e carattere* gli ha dato gli strumenti per cogliere la natura egoista dell'amore materno in Livia, di cui è evidentemente geloso. Legge di Dickens *Pickwick Papers* e di Jean Lorrain molto probabilmente *Belletti e veleni*, come si evince dall'*Epistolario*. E poi c'è l'incontro con Joyce, i suoi racconti e Swift, Wilde, Shaw, Defoe, Sterne, insomma l'umorismo inglese: infatti nel racconto muranese *Marianno* sembra voler proprio parodiare Dickens e il suo *Oliver Twist*. Ovviamente altri testi potrebbero ampliare il repertorio della sua biblioteca: nel 1911 assiste alla *Salomé* di Richard Strauss, poi al *Parsifal* di Wagner, mentre durante i soggiorni inglesi ha modo di gustare rappresentazioni teatrali di Shakespeare, Sheridan, Shaw, Galsworthy. E va al cinema. Legge *La Chartreuse de Parme* e *Le rouge et le noir* ma la fonte letteraria ormai poco lo

⁷¹ Svevo scriverà come ultimo racconto del ciclo *Noi del tramway di Servola* la cronaca di un futuribile 2021 a Trieste, in toni pacatamente scherzosi.

sostiene. Scrive *Atto unico* in dialetto triestino, probabilmente verso il 1913, comunque nello stesso tempo in cui compone una buona parte di un racconto inconcluso, *Il malocchio*, in cui costruisce un nuovo personaggio dal narcisismo proteso verso un'indomita volontà di potenza: è Vincenzo, piccolo borghese che fin da ragazzo aveva letto appassionatamente Thiers e la sua *Histoire du Consulat et de l'Empire faisant suite à l'histoire de la révolution française*, alla scoperta del segreto per diventare un nuovo Napoleone, idolo cui, tra l'altro, Elio sperava potesse somigliare Ettore. Vincenzo fa carriera grazie a un buon matrimonio, ma vuole proseguire la sua corsa infinita, deciso a far fuori chiunque ostacoli la sua ascesa. Casualmente, si accorge di poter uccidere anche solo con lo sguardo finché, spaventato dai suoi poteri, consulta un oculista che gli conferma di non poterci fare nulla, mentre maneggia strumenti che ricordano proprio quelli chiamati in causa da un articolo sulla simbologia dell'occhio, apparso nel 1913 su «Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse», firmato da Freud⁷², Otto Rank e Ferenczi. Svevo, che s'interessa al ruolo terapeutico dell'autosuggestione, conosce anche gli psicoanalisti non freudiani che se ne occupano, come Wilhelm Stekel, incontrato nell'estate 1911 durante la villeggiatura a Ischl. Di lui e del suo *Sul coito in età infantile*, doveva aver già sentito parlare, se al tema pare accennare in *Marianno*. Comincia a scrivere il saggio *L'uomo e la teoria darwiniana* in cui, stimolato dalle conferenze tenute a Berlino da Erich Wasmann e dal dibattito suscitato da altri scienziati tedeschi, cerca di coniugare tra loro due diverse tipologie scientifico-filosofiche, Darwin e Nietzsche. Quel personaggio «inetto» che aspirava a un riconoscimento sociale per le sue doti intellettuali, perdente dunque nella considerazione valoriale del consorzio civile, viene ora rivalutato, proprio perché non è ancora del tutto formato e fissato in quell'ordine che sta mostrando il suo volto malato. Dunque il suo stato di «abbozzo»⁷³ gli potrebbe ancora consentire di evolvere verso forme diverse. La scrittura sveviana riflette sulla mancanza di senso del mondo, quella che poi nella *Coscienza* gli farà apporre l'aggettivo «originale» alla definizione della vita. L'ipnotismo e la persuasione occulta lo interessano. Con *Terzetto spezzato* si avvicina al mondo della teosofia⁷⁴, di cui non era del tutto digiuno fin dal tempo di *Una vita*, quando ammirava Swedenborg. In un frammento di racconto incompiuto, *Un medico ingenuo*, scritto probabilmente verso il 1910, viene citata Eusapia Paladino, una famosa medium pugliese di cui avevano parlato anche Enrico Morselli e Giuseppe Lapponi, autore di un *Ipnatismo e spiritismo*, scritto nel 1896 di cui in Biblioteca civica esiste la versione francese *L'hypnotisme et le spiritisme. Étude médico-critique*, Paris, Perrin et C.ie Libraires Éditeurs, 1907. Svevo ha più volte dichiarato, provocatoriamente, di mettere «sullo stesso piano psicoanalisi e

⁷² A questo saggio rimanda Freud in una nota aggiunta nell'edizione del 1914 dell'*Interpretazione dei sogni*.

⁷³ Italo Svevo, *L'uomo e la teoria darwiniana. Frammento*, in *Teatro cit.*, p. 849.

⁷⁴ Anche Pirandello si è dimostrato sensibile alle suggestioni dello spiritismo.

spiritismo», in quanto in entrambi casi non si può sapere in anticipo verso che scoperte e zone buie possono portare le sedute «una volta avviate»⁷⁵. In *Terzetto spezzato*, la cui data di composizione è incerta, ma che da alcuni indizi pare scritta a ridosso della *Coscienza*, il gioco al massacro dell'istituzione matrimoniale continua, ma con ilarità ariosa, mentre alcune situazioni, gesti, frasi sembrano passare dal testo teatrale dello spiritismo al romanzo della psicoanalisi. Insomma le letture di Svevo che ora contano sembrano venirci piuttosto dall'ambito scientifico, se rispetto ai protagonisti dei due romanzi precedenti, aspiranti scrittori desiderosi di trovare attraverso il successo un consenso sociale ed affettivo, la posta in gioco è la supremazia nella vita, da ottenere indagando in tutti i settori della conoscenza, la fisica, la sociologia, la psicologia, la chimica, l'economia, ecc. Il protagonista vuole vincere sul padre e sul cognato, che gli hanno sottratto le donne che ama, la madre ed Ada. Ma vuole misurarsi anche con la malattia, la morte, le forze cosmiche e quant'altro. La letteratura nelle sue mani diventa strumento innovativo e sperimentale capace di guardare con umoristica forza dissacratoria le pulsioni più bieche che scopre nella vita, nella sua e in quella degli altri, per assolversi. L'autobiografia che Svevo dopo la guerra comincia a scrivere registra bene oltretutto la crisi di un genere, il romanzo, che ormai non può più rappresentare un punto di vista capace di comprendere l'organicità di un mondo: la terza persona onnisciente del passato è diventata una prima persona incapace di trovare un senso in ciò che narra, disorientata dallo sconvolgimento dei valori prodotti dall'industrializzazione, dalle filosofie relativistiche, dalle scelte catastrofiche fatte da una classe dirigente che non ha certamente finito di produrre disastri. Prima del 24 luglio 1914 Slataper, nell'incapacità di trovare un ruolo culturale propositivo, aveva scelto l'interventismo, come tanti di quella generazione: *Il mio Carso* era stato l'esempio di un romanzo in cui il soggetto, disorientato e fiero, era alla ricerca di un senso che si mostrava tuttavia fluido e non incanalabile in valori accertabili. La Grande Guerra, l'inutile strage, mostra il punto di non ritorno cui è pervenuta una civiltà spezzettata in nazionalismi futili rispetto al destino che attende un'umanità intera, cieca nel suo desiderio di progresso tecnologico ad ogni costo. *L'episteme* in cui si forma *La coscienza di Zeno*, romanzo iniziato il giorno dell'arrivo delle truppe italiane a Trieste, e continuato in anni di gravi tensioni sociali, rivela l'irrequietudine, l'insicurezza, la paura di non poter più addomesticare il futuro, la richiesta d'ordine e la difficoltà di prevedere risposte davvero salvifiche. Il suo protagonista accetta dunque, per quieto vivere, di rimuovere gli aspetti conflittuali della realtà, sua oltre che degli altri, ben sapendo di essere colpevole come gli altri, seppur degli altri più lucido. Ma certo la sua passività apparente non elimina l'inconscia volontà di potenza, che anzi viene analizzata nelle dinamiche più nasco-

⁷⁵ Italo Svevo, *Romanzi e "Continuazioni"* cit., p. 1062.

ste. Il romanzo, ipotizza qualcuno⁷⁶, ha subito una revisione dopo la lettura di Charles Baudouin, *Suggestion et autosuggestion. Études psychologique et pédagogique d'après les résultats de la nouvelle école de Nancy*. Numerose sono le riflessioni metanarrative sulla scrittura, divenuta pratica ormai esclusivamente privata, capace di trasformare un'autobiografia nell'inutile ricerca delle cause di una personale ed inconscia aggressività, commisurabile a quella che aveva portato il mondo verso la catastrofe e che la diagnosi dello psicanalista, il complesso d'Edipo, non può certamente sanare. E probabilmente, per scrivere le sue memorie, gli deve essere stato utile anche il volume di Théodule Ribot, *Les maladies de la mémoire*. Ed ecco allora comporsi sugli scaffali di casa un pacchetto di volumi che Schmitz in parte aveva già utilizzato, magari prendendoli in prestito dalla Biblioteca civica. Ovviamente non basta un catalogo a spiegare la complessità di un mondo ricreato sotto la spinta di suggestioni provenienti da universi stratificati, fatti di culture ingenua e da altre problematiche, da testi utili nel tempo del lavoro e da altri letti nel tempo libero, da studi scientifici ad altri filosofici, da romanzi e romanzetti, e così via. Si tratterebbe di un elenco eternamente incompleto, anche perché a darne senso e valore ci sarebbe poi sempre e comunque la riflessione sulla sua vita. Così Zeno può leggere Renan e la sua *Vita di Gesù*, David Friedrich Strauss e il suo *Esame critico della vita di Gesù*, verificando le due diverse interpretazioni del miracolo della resurrezione di Lazzaro; ma contemporaneamente porgere attenzione al mondo della narrazione popo-

⁷⁶ Giovanni Palmieri, al cui saggio *Schmitz, Svevo, Zeno. Storia di due biblioteche*, Milano, Bompiani, 1994 ovviamente rimando: il testo di Lombroso alla Biblioteca civica sull'autobiografia di un folle firmato anche da un giurista, l'avvocato Bianchi, *Il caso Olivo con l'aggiunta dell'Autobiografia di Alberto Olivo*, Milano, Libreria Editrice Nazionale, 1905, ma 1904. Cita anche i libri di Eugenio Tanzi, *Intorno alla associazione delle idee. Appunti staccati di psicologia introspettiva* (1888) e *Studi sull'ipnotismo. La cosiddetta "Polarizzazione cerebrale" e le leggi associative* (1887) e di altri psicoanalisti triestini. Tanzi, che Svevo conosceva personalmente, in un trattato dedicato alla paranoia ricorda di aver esortato un suo malato a scrivere la propria autobiografia. Per quanto riguarda la cura con cui descrive, anche nella *Rigenerazione*, le grafie dei bigliettini, deve aver letto Umberto Koch, *Trattato scientifico di grafologia*, Bologna, Zanichelli, 1920, anche questo conservato in Biblioteca Civica. Il libretto che il padre impone a Zeno, e che possiede anche Copler, è probabilmente il *Ledger at double entrance*, il waste book, libro mastro, su cui si registrano uscite ed entrate. Svevo ha letto Roberto Assaggioli, *La psicologia del subcosciente. La psicoanalisi* (1912), lo Schopenhauer di *Parerga und Paralipomena* (1851), Hippolyte Taine, *De l'Intelligence* (1870), Paul Dubois, *Les psychonévroses et leur traitement moral* (1909). E di Proust Svevo ha letto certamente prima della data da lui dichiarata, il 1926, *Le côté de Guermantes*, I e II, *Du côté de chez Swann*, *Sodome et Gomorrhe*. *A l'ombre des jeunes filles en fleur*. Per quanto riguarda la volontà di dominio sulla natura ha visionato i testi di scienza positiva come Liebig, Ostwald, Poincaré, Flournoy, Cladius, di termodinamica, ecc. Per quello sul corpo ha consultato la medicina del tempo Beard, Mantegazza, Lombroso, Tanzi, Basedow, Niemeyer, ecc. Ha tenuto presenti le considerazioni sulle donne di Weininger, Da Ponte, Casanova, mentre per le riflessioni sul tempo ha conosciuto le teorie di Bergson, Poincaré, Einstein; sulle teorie cosmologiche ha guardato Kant, Laplace, i testi di divulgazione scientifica e fantascientifica di Flammarion. Ha guardato le biografie di Napoleone, Talleyrand, Bismarck, Cobden, Robespierre, Giulio Cesare ecc. Svevo fa parlare Zeno, che ha fatto il classico e frequenta giurisprudenza e chimica, un linguaggio diverso da Alfonso e Emilio, insomma una lingua ancora viva in città, quasi goldoniana con prestiti anche da Leopardi, Manzoni, Molière, Dante, Sacchetti.

lare, che ormai aveva acquisito forme e linguaggi adatti a un pubblico di massa. Infatti, le *comic strips* suggeriscono a Zeno la logica con cui assemblare le caricature che gli fa Guido mettendogli in mano gli ombrelli di Grandville, i cui libri illustrati evidentemente conosce. Nelle figure illustrate, e nelle *strip* che segmentano il racconto, l'immaginario collettivo viene sollecitato mediante pratiche di lettura che si esercitano tra i vuoti di testo piuttosto che nella struttura evidente dell'opera⁷⁷. Se ne era accorto Frédéric-Anton Mesmer⁷⁸, nella sua teoria sul magnetismo animale, quando capiva di tradurre immediatamente e senza riflettere nella lingua a lui più familiare qualsiasi idea gli fosse venuta. Volendo liberarsi di questa schiavitù, per tre mesi pensò senza lingua, alla ricerca di pratiche discorsive sconosciute e invisibili ma di cui sentiva la presenza e l'attività, la forza e il potere. Forse è azzardato ipotizzare che a questo voglia alludere Svevo quando dice che tradurre in lingua il pensiero formulato in dialetto equivale a mentire? E che nel racconto *Argo e il suo padrone* abbia voluto verificare il passaggio dal linguaggio dell'olfatto canino a quello di un pensiero diversamente formulato? Dunque, puntando a una sintesi tra immagine ed emozione⁷⁹, potrebbero stare sugli scaffali della sua libreria Mesmer, con le sue teorie sull'ipnosi e del fluido magnetico, oltre a Grandville, con le sue illustrazioni ispirate dai manuali di fisiognomica, delle scienze naturali, degli esercizi di anatomia, indispensabili per far vestire panni umani agli animali delle favole di La Fontaine. Anche Zeno racconta favole, e ancor di più lo farà Mario Samigli in *Una burla riuscita*, novella in cui torna con modalità antifrastiche sul suo romanzo d'esordio aggiornando i linguisti di riferimento, Giuseppe Rigutini e Pietro Fanfani per il loro *Vocabolario italiano della lingua parlata*, nonché Luigi Fornaciari e i suoi *Esempi di bello scrivere in poesia e in prosa*, dunque preoccupandosi di dare ai propri personaggi un linguaggio vicino a quello d'uso quotidiano, il parlato. Zeno infatti, come è stato osservato, parla una lingua assolutamente diversa da quella di Alfonso e di Emilio. La scrittura ha ora lo stesso valore dell'«acido salicidico»⁸⁰, polvere che prendeva Ettore, come scrive nella lettera a Livia del 10 marzo 1913. Non stupisce dunque l'attenzione che l'autore comincia a dedicare al cinema, allora da lui ancora considerato uno svago nel cui linguaggio, ipnotico e ripetitivo, ritrova gli stessi schematismi della letteratura popolare. Nella serie di articoli *Londra dopo la guerra*, pubblicato tra il 1920 e 21, nella quinta

⁷⁷ Infatti, i linguaggi espressivi codificati non rimandano soltanto ad un loro significato diretto e compiuto, ma anche ad «altri» linguaggi, che si ricompongono al di là dei significati individualmente concepibili. La letteratura di consumo e le illustrazioni a stampa sostengono processi automatici, ripetitivi e fantasmagorici determinati dall'industria culturale nei confronti della collettività. Processi in cui dominano le tecniche dello choc, dell'imitazione, dell'immaginazione.

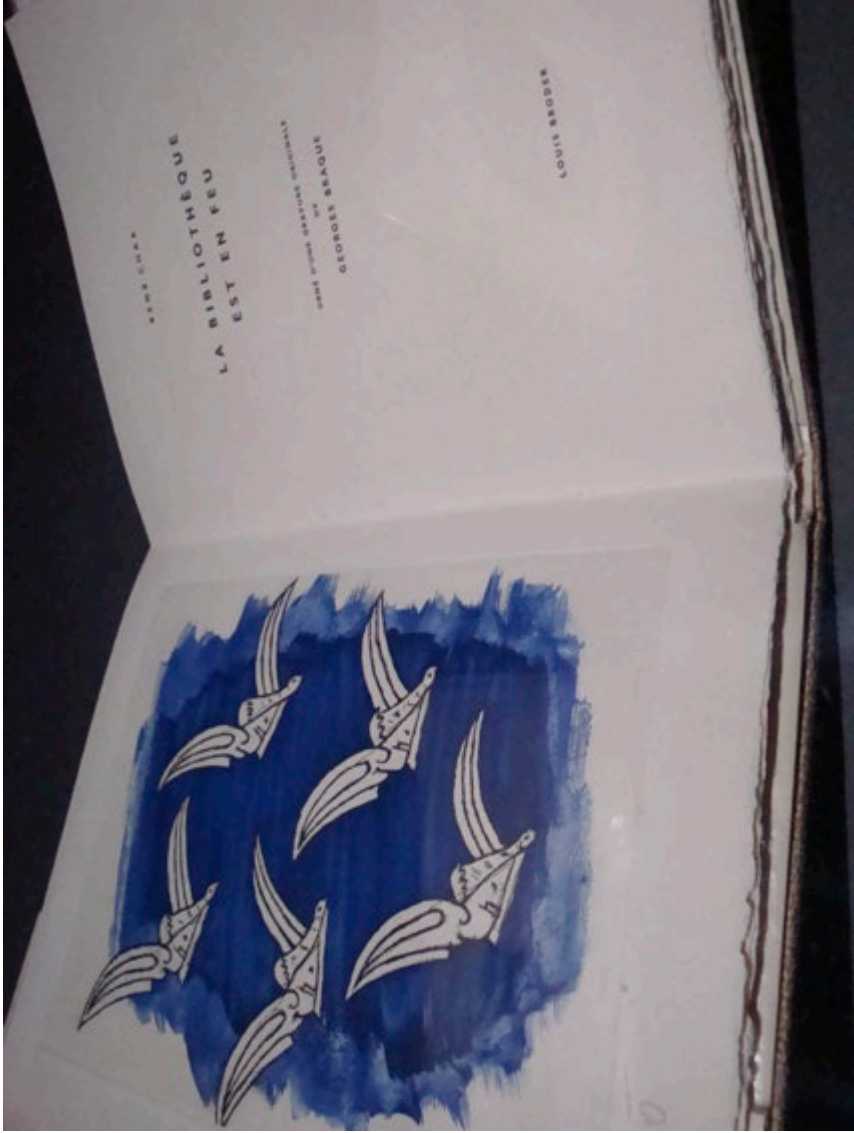
⁷⁸ Cfr. Khalid Najab, *Il baquet di Mesmer*, in *Prospettive della psicanalisi*, Venezia, Marsilio, 1978.

⁷⁹ Su Mesmer, Grandville ed altri cfr. Alberto Abruzzese, *La grande scimmia. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione*, Roma, Napoleone, 1979.

⁸⁰ Italo Svevo, *Racconti e scritti autobiografici* cit., p. 245.

ed ultima parte riporta le sue impressioni sul cinematografo, equiparandolo alla letteratura di massa con la sua pretesa, almeno secondo le aspettative di un pubblico inglese, di fare in modo che non finisca «senza un vero trionfo della morale»⁸¹ ovviamente corrente. Le osservazioni sui western, sulla differenza tra cinema americano e italiano, su *Cabiria* e altro, mostrano ancora una volta un interesse tutt'altro che occasionale verso le forme della narrazione di massa. Una buona azione l'aveva fatta, aiutando Joyce a togliersi dagli impicci economici quando, sulla scia di quanto stava accadendo con successo a Trieste, aveva pensato di farsi imprenditore di sale cinematografiche a Dublino. Svevo forse stava organizzandosi, almeno mentalmente, anche una cineteca?

⁸¹ *Londra dopo la guerra* cit., p. 1147. Su Svevo e i mass media pagine interessanti ha scritto Barbara Sturmar, *La vera battaglia. Italo Svevo, la cultura di massa e i media*, Trieste, EUT, 2007.



René Char, *La bibliothèque est en feu* (gravure de Georges Braque).

LE BIBLIOTECHE DI FEDERIGO TOZZI¹

Pietro Benzoni

All'ombra il carraio verniciava di cinabro mescolato al minio le ruote dei carri da contadini [...]. Qualche volta andava a levare con il manico del pennello una mosca che c'era rimasta attaccata [...]. Pensavo, allora, che da grande avrei scritto un libro differente a tutti quelli che io conoscevo: qualche storia ingenua e tragica che pareva uno di quei pampini che il vento mi faceva cadere tra le ginocchia; ecco: come c'è questo pampino, ci sarà il mio libro [...]. In vece, i moscerini m'entravano negli occhi; e mi venivano le lacrime.

Federigo Tozzi, *Bestie*

C'est tenir ensemble qui est difficile.

Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*

I.1

Dei libri e delle biblioteche reali che, lungo gli anni, hanno nutrito l'immaginario di Tozzi sappiamo oggi moltissimo. E questo grazie a un insieme di studi sulla sua formazione e cultura che si è fatto ormai variegato e ricchissimo (d'una

¹ Le due edizioni di riferimento più usate in questo contributo saranno citate ricorrendo alle seguenti sigle, seguite dal semplice numero di pagina:

Op = Federigo Tozzi, *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, a cura di Marco Marchi, introduzione di Giorgio Luti, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1987.

Nov = Federigo Tozzi, *Le novelle*, a cura di Glauco Tozzi, con un saggio introduttivo di Luigi Baldacci, nota all'edizione di Marco Marchi, II voll., Milano, Rizzoli, BUR, «La Scala», 2003 [ultima edizione aggiornata: le due precedenti erano uscite presso Vallecchi, sempre a cura di Glauco Tozzi, rispettivamente nel 1963 e nel 1988].

ricchezza anche problematica)², e ha potuto proficuamente incrociare dati attinti a più fonti documentarie e a diverse testimonianze dirette.

Disponiamo infatti – per merito della Geddes da Filicaia³ – dell’accurato regesto dei 684 volumi (con le relative sigle, dediche e annotazioni) custoditi nella biblioteca privata di Federigo Tozzi ora conservata dalle eredi del figlio Glauco nella casa senese di Castagneto. Mentre i registri di lettura e consultazione della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena – scandagliati da Cesarini prima e dalla Anderson poi⁴ – ci danno indicazioni preziose e precise sui difformi interessi che Tozzi, da autodidatta onnivoro e asistemato⁵, è andato sviluppando dal 1898 in avanti. E tale documentazione – soprattutto per quanto riguarda gli anni dell’apprendistato letterario – potrà poi esser letta anche alla luce del quadro, più mosso e drammatico, che emerge dall’epistolario, e in particolare dalle lettere di *Novale* (scritte tra il 1902 e il 1908, e pubblicate postume dalla moglie Emma Palagi nel 1925)⁶. Dove, il giovanis-

² Pur continuando ad essere un autore poco letto dai non specialisti, Tozzi è da diversi decenni – soprattutto dopo gli studi di Debenedetti e Baldacci – uno dei classici più studiati e dibattuti del nostro Novecento; come testimoniano gli oltre 2000 titoli censiti in Riccardo Castellana, *Federigo Tozzi. Bibliografia delle opere e della critica (1901-2007)*, con la collaborazione di Paola Salatto e Antonello Sarro, Pontedera (PI), Bibliografia e informazione, 2008. Quanto agli studi più specificamente dedicati alla cultura e alla formazione di Tozzi, segnaliamo *in primis* quelli di Marco Marchi, *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, Genova, Marietti, 1993 e *Il raddomante consapevole. Ricerche su Tozzi*, a cura di Marco Marchi, Firenze, Le Lettere, 2000. Ma si vedano anche Paolo Getrevis, *Nel prisma di Tozzi*, Napoli, Liguori, 1983, Laura Melosi, *Anima e scrittura. Prospettive culturali per Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 1991, Martina Martini, *Tozzi e James. Letteratura e psicologia*, Firenze, Olschki, 1999; *Tozzi: la scrittura crudele*. Atti del Convegno Internazionale (Siena 24-26 ottobre 2002), a cura di Maria Antonietta Grignani [numero speciale di] «Moderna», 2, 2002; e, per una migliore problematizzazione e storicizzazione del dibattito critico, Luigi Baldacci, *Una discussione, in Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 65-84, Romano Lupertini, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. VII-XV, Marco Marchi, *Vita scritta di Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 6-35, e Riccardo Castellana, *Parole, cose, persone: il realismo modernista di Tozzi*, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2009, pp. 123-143.

³ Costanza Geddes da Filicaia, *La biblioteca di Federigo Tozzi*, Firenze, Le Lettere, 2001.

⁴ Si vedano, rispettivamente, Paolo Cesarini, *Tutti gli anni di Tozzi. La vita e le opere dello scrittore senese*, a cura di Carlo Fini, cronologia e indici di Luigi Oliveto, Montepulciano, Le Balze, 2002 (ristampa anastatica della biografia edita nel 1982 da Editori del Grifo di Montepulciano, che a sua volta costituiva una ripresa della prima e più sintetica biografia tozziana di Paolo Cesarini, *Vita di Federigo Tozzi*, Adria, Tempo Nostro, 1935) e Loredana Anderson, *Tozzi's Readings, 1901-1918*, in «Modern Language Notes», 105, 1, 1990, pp. 119-137, dove il quadro delle letture tozziane fornito da Cesarini è arricchito attraverso lo spoglio di ulteriori registri.

⁵ Ad esempio, tra il 1901 e il 1903, Tozzi risulta aver consultato non solo opere letterarie di Boccaccio, Pascoli, Prati, Pratesi, Lamartine, Hugo, Bourget, Virgilio, Omero, ecc., ma anche, tra l'altro, saggi di Venturi, D'Ancona e Proudhon, un manuale di geometria di Amiot, gli *Esercizi spirituali* di San Ignazio di Loyola, il *Corso di letteratura drammatica* di Schlegel, *La paura* di Mosso, *Forza e materia* di Büchner, *L'origine della specie* di Darwin, gli studi sul positivismo di Ardigò e *L'uomo delinquente* di Lombroso.

⁶ F. Tozzi, *Novale*, con premessa di Emma Tozzi, Milano, Mondadori, 1925. Questa prima edizione, filologicamente discutibile (come si evidenzia anche in R. Castellana, *Ritratto dell'ar-*

simo Federigo confida a colei che poi, nel 1908, sarebbe divenuta sua moglie sofferenze personali, convinzioni politiche e religiose, entusiasmi di lettore e propositi di creazione; di fatto lasciandoci una sorta di «autoritratto dell'artista da giovane». Perché, dalle lettere di *Novale*, emergono non solo la vastità degli orizzonti culturali (con i precoci interessi per la psicologia pre-freudiana), ma anche i tormenti e le passioni di una vocazione letteraria ancora in gestazione, e si delineano i modi personalissimi – sentimentali e infiammati – attraverso cui vengono esperite le opere consultate:

Il mio socialismo? Io seguo la teoria rivoluzionaria del Ferri; ma vi sono giunto non per via scientifica (come sarebbe meglio) ma per via sentimentale: ossia naturalmente mi sento portato alla ribellione aperta, magari violenta. Nei momenti di eccitazione mi balenano immagini criminose d'anarchico. Odio i potenti, i preti e i soldati. È un odio implacabile che morirà con me. Dopo che ho letti i suoi libri ho sempre amato idealmente il Ferri, e quando vi potetti conversare mi parve un sogno nella realtà. Del resto per farsi un'idea chiara di quello che è il socialismo non basta dirlo così in una lettera. Bisogna leggere molti libri e molto... indigesti. Leggerebbe Ella *La teoria materialistica* del Marx, *L'origine della famiglia* dell'Engels, *Socialismo e scienza positiva* del Ferri, ecc. ecc.

Novale, lettera del 23 gennaio 1903

La biblioteca diviene così luogo privilegiato di uno studio libero e frenetico, che si muove lungo percorsi inusitati, guidato innanzitutto da esigenze interiori (e non certo dagli obblighi scolastici⁷); una dimensione di lettura e ricerca di sé che, in tutta evidenza, si configura anche come una forma di lotta esistenziale: come contrapposizione all'autorità del padre (biblioteca *versus* trattoria; studi *versus* commercio), come fuga dalla crudeltà domestica e, più in generale, dal *male*:

Ho studiato assai in biblioteca, e sono quasi a raggiungere il nuovo mondo, che sentivo muoversi dentro di me. [...] Leggendo, ora, mi tornano tutte le sensazioni, che prima si perdevano in tutto il male che era penetrato fino alle ossa della mia anima!

Novale, lettera del 7 marzo 1907

Sintomatico del resto che, in *Novale*, i resoconti e gli echi delle letture abbiano sempre qualcosa di visionario e sofferto, e contemplino accensioni e prostrazioni che sono insieme psicologiche e fisiche:

tista da anarchico. Gli anni senesi di Federigo Tozzi, in «Bullettino senese di storia patria», CXV, 2008 [ma 2009], pp. 217n. e 229) sarà poi in parte rivista nella edizione successiva curata da Glauco Tozzi nel 1984 (per la Vallecchi di Firenze), che noi qui citiamo da una sua più recente pubblicazione: *Novale*, a cura di Glauco Tozzi, introduzione di Marco Marchi, Firenze, Le Lettere, 2007.

⁷ La carriera scolastica di Tozzi fu infatti disastrosa, segnata da allontanamenti per indisciplina, scarso profitto e bocciature: cfr. la *Cronologia* degli anni 1895-1902 in *Op XXXVI-XXXVII*.

Il racconto d'una novella del Poe (*Cuore rivelatore*) mi aveva stravolto. Poi lentamente mi assopii, scorgendo sempre dinanzi agli occhi delle luci sanguigne. La notte l'ho passata in sogni straordinari, ma sconnessi. C'era un'enorme girandola che parlava, una luna che rideva, un uomo che mi tirava i sassi, il rombo misurato di una cascata.

Novale, lettera dell'11 gennaio 1903

Leggo anche il Tolstoi... A volte devo interrompermi e gettarmi sul letto, perché mi prende come uno sbalordimento doloroso. Sembra che tante funi siano tirate... Che malessere!

Novale, lettera del 12 marzo 1907

D'una fisicità che investe tutti i sensi e si manifesta attraverso continue osmosi tra vita e letteratura:

Ho pensato a certi cipressi che ho intraveduti in una poesia del Carducci, ho ripensato ad un cielo d'arancio, a un cielo che mi pare d'aver visto, poi a tante croci nere gigantesche, a una donna del d'Annunzio, che s'è fusa in una statua bianca, che è divenuta il corpo nudo della mia adorata Mimì, poi ho sentito il rumore di un sospiro. Mi sono alzato dalla sedia dov'ero seduto da sì gran tempo, sono uscito di camera guardandomi indietro come fossi inseguito. / Ed ora ho come una vertigine. Mi sembra d'esser travolto per il baratro d'un precipizio, insieme con della neve che mi ha tutto avvolto e precipitato; precipito senza toccare mai il fondo. / La neve? Se ne avessi, ne mangerei [...]. / Ora io penso a una novella che volevo scrivere, a una novella strana, pazza.

Novale, lettera del 3 febbraio 1903

E già qui si palesa la volontà di un confronto diretto con i testi, che sia in primo luogo funzionale alla propria ricerca personale e, dunque, sottratto a ogni eventuale filtro nozionistico o griglia interpretativa ricevuta:

Ma che fa lo studio, e la Biblioteca? Non devo studiar più, come studia – per esempio – un professore; cioè per sapere. Convieni che studi come prima, cioè torni a vedere ciò che mi è intorno.

Novale, lettera del 22 marzo 1907

Ma significativo è anche che questa volontà investa direttamente il luogo in cui i testi vengono vissuti; perché per Tozzi la lettura è non solo una forma di evasione e di vita ulteriore, ma anche un'esperienza in sé memorabile e un'occasione di meglio addentrarsi nelle fibre del contingente, come se la realtà evocata potesse dare nuovo risalto alla realtà preesistente e aiutare a ricomporre i lacerti:

Questa sala [della Biblioteca] non mi deve interessare se non come un oggetto della mia attenzione creatrice. Ma devo avere pazienza che si combinino insieme

tutti i frammenti disparati che ho nella mente. Allora sorgeranno le idee.

Novale, lettera del 22 marzo 1907

La biblioteca stessa così, con la sua atmosfera pacificata dove comunque persistono tracce di una socialità fatta di ostilità istintive e di diffidenze reciproche (dimensioni ricorrenti nella narrativa tozziana), viene qui guardata come una fonte d'ispirazione e un possibile soggetto di scrittura:

Ma in Biblioteca io studio bene. La gente non dà noia. Solamente gli impiegati non hanno molta garbatezza! E poi, quando voglio trovare un libro, bisogna che, stando col naso su la spalla dell'impiegato che sfoglia le schede, agguanti con gli occhi il nome dell'autore, mentre che sta per sparire. Non so se hai capito. E gli autori, che domando io, non sono molto noti. Convieni che li presenti scritti all'impiegato, il quale, brontolando un poco, se ne va allo schedario. Per trovare il Bartsch, dovetti bisticciare quasi. / Osservare queste cose potrebbe essere bene. Ma non le so scrivere!

Novale, lettera del 15 giugno 1907

I.2

Inevitabile a questo punto richiamare un intervento programmatico giustamente famoso, *Come leggo io* (risalente al 1919, ma uscito postumo nel 1924), in cui Tozzi promuove un «sistema» di lettura fatto di assaggi parziali, progressioni discontinue e inversioni di marcia che – ignorando «svolazzi», «svoltate», «pavoneggiamenti» e «alzate della trama» – permetta di cogliere quasi subito se il testo in questione ha pregi stilistici e «di “pensiero”», e se questi siano tali da trasparire in ogni sua parte e di irradiarsi a tutto l'insieme (cfr. *Op* 1324-1327). Il «pessimo lettore» che Tozzi qui rivendica di essere (e di fatto presenta come lettore ideale) pare infatti un naturale sviluppo delle raddomantiche immersioni in biblioteca e nei libri quali sono evocate nelle lettere di *Novale*. Analogamente, gli approcci frontali e appassionati delle sue letture giovanili sono leggibili come le premesse coerenti dello stile saggistico – virulento, sussultorio e tranciante – che caratterizzerà un po' tutte le pagine di Tozzi critico, sia negli anni di più intensa partecipazione al progetto della «Torre» (nel biennio 1913-14), sia – in forme appena mitigate – negli anni della più prestigiosa collaborazione al «Messaggero della domenica» (nel biennio 1918-'19)⁸. In queste pro-

⁸ L'edizione di riferimento è qui F. Tozzi, *Pagine critiche*, a cura di Giancarlo Bertoncini, Pisa, edizioni ETS, 1993, a cui si rinvia anche per il dettagliato saggio introduttivo. Ma si vedano pure Sebastiano Martelli, *Tozzi critico*, in *Tozzi in America*, a cura di Luigi Fontanella, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 177-217; G. Luti, *Come leggeva Tozzi*, in «Nuovi argomenti» [*Per Federigo Tozzi*], luglio-settembre 1987, 23, pp. 47-51; e R. Castellana, *Cronistoria di un giornale letterario. Tozzi e Pirandello al «Messaggero della Domenica»*, in *Tozzi tra filologia e critica*, a cura di Riccardo

se critiche, infatti, il discorso non indugia in storicizzazioni o contestualizzazioni, né fornisce fluide progressioni argomentative, ma piuttosto procede a strappi, impennate e improvvisi affondi interpretativi, che mirano soprattutto a cogliere verità psicologiche e stilistiche profonde, in qualche misura rapportabili all'opera e alle ricerche in proprio:

La sua critica non segue un «metodo», ma cerca una «verità» [...]. È una critica come lettura, come esperienza interiore, come ricerca esistenziale e morale. Tende a una «fusione di orizzonti» immediata con il testo, non senza qualche evidente sovrapposizione: quasi negli autori egli cerchi altrettanti *alter ego* [...]. [La sua scrittura critica] tende a spostare di continuo il proprio baricentro dal riconoscimento all'appunto, dalla lode al biasimo, con una repentinità che lascia talora spaesato il lettore e che rimanda ai procedimenti paralleli della scrittura creativa⁹.

Un egocentrismo autoriale (che può assumere forme più o meno scoperte, ma resta sostanziale) che trova un'evidente conferma nei brani seguenti, tratti dal saggio su *Luigi Pirandello* (certo uno dei più notevoli di *Realtà di ieri e di oggi*, dove è datato in calce 1918):

Ma nessuna novella del Pirandello, come nessun romanzo, rappresenta la soluzione assoluta di un problema morale; il problema resta ancora irto delle sue difficoltà, anzi resta confermato e ribadito [...]. / Egli ha concepito, per lo più, esseri che sono intelligenti fino a un certo punto e a un certo momento: poi, è destino che debbano spezzarsi [...]. Sono esseri che s'incontrano per intaccarsi a vicenda e per farsi quasi sempre del male. [...] si riversano l'uno contro l'altro, perché non bastano a sé stessi. [...] Non ci sono contrasti di vere disuguaglianze, ma lotte magari derivate dal solo bisogno di vivere e di manifestarsi [...]. È il mondo umano concepito in una specie di gastigo, che lo costringe a ritorcersi e limitarsi.

Luigi Pirandello, Op 1316 e 1319

Sono, appunto, osservazioni dedicate alle novelle dello scrittore siciliano (che all'epoca era anche il nume tutelare della redazione del «Messaggero della domenica»), ma – come già suggeriva Borlenghi¹⁰ – potrebbero benissimo costituire una nitida definizione della narrativa tozziana.

Castellana e Romano Luperini, Lecce, Manni, 2003, pp. 111-184.

⁹ R. Luperini, *Federigo Tozzi* cit., pp. 68-69.

¹⁰ Aldo Borlenghi, *Federigo Tozzi*, in *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, V, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, p. 954 (testo riproposto poi come *Nota introduttiva* di F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi. Tre croci*, Torino, Einaudi, 1977, pp. VI-XXVII).

II.1

E veniamo dunque all'opera narrativa. Dopo aver accennato a biblioteche reali ed esperienze di Tozzi lettore e critico, viene infatti spontaneo chiedersi quali siano le manifestazioni di simili tematiche nei romanzi e nelle novelle, e come leggano i loro protagonisti.

Il primo testo da richiamare è allora, ovviamente, *Tre croci*, romanzo intenzionalmente teatralizzato (attraverso un dialogare fitto, urlato e brusco) e «a pianta centrale» (Maxia)¹¹, che fa della libreria dei fratelli Gambi il centro nevralgico della tragica vicenda: il luogo di convergenza e di diramazione di quasi tutte le fila narrative e lo scenario privilegiato di incontri, altercazioni ed eventi drammatici. Eppure le informazioni oggettive sulla libreria desumibili dal testo sono pochissime. Certo, sappiamo che sta fallendo (dei suoi pochi frequentatori l'unico potenziale acquirente ed estimatore di libri pare essere il Nisard) e capiamo che vi si possono trovare testi rari e studi sull'arte senese. Ma manca ogni riferimento preciso agli antefatti (perché fallisce? come si è arrivati alla prima cambiale falsa? ecc.); e persino i suoi spazi, in cui pure si svolge gran parte del romanzo, restano indefiniti. Perché possiamo sì intuire un ambiente buio e ristretto («Dentro la libreria c'era poca luce e dovevano accendere presto il gasse. [...] Niccolò occhiava dal suo cantuccio»: *Op* 203), ma poi ci sono solo pezzi e frammenti (scaffali, cassapanca, scrittoio, casseti, vetrina, sportelli, travi, etc.) che non consentono nessuna organica ricomposizione del quadro, anche perché quasi ogni dettaglio è visto in soggettiva e attraverso sguardi sghembi o alterati. E la cosa non sorprende: perché questa libreria non è un luogo descrivibile esaurientemente o circoscrivibile in forme realistiche (per contrasto, si pensi a come se ne sarebbe potuto parlare in un romanzo di Balzac), bensì un luogo dell'angoscia esistenziale, un anfratto di sofferenza colpevole. Microcosmo dolente in cui si consuma l'agonia e il disfacimento morale dei fratelli Gambi, la libreria è poi sua volta una parte «incistata» (quasi in *mise en abîme*) entro un organismo malsano: la città di Siena che – qui come in altre narrazioni tozziane¹² – da un lato, pare abitata da una società malevola e pettegola (si pensi a Enrico che vede ovunque cornuti, alla crudeltà dei suoi «amici» della bettola, o alla galleria di miserie umane malignamente infilzata dalle parole di Niccolò da dietro la vetrina nel cap. VII) e, dall'altro, si presenta, anche architettonicamente, come uno scenario da incubo cubista, tutto incastri, sporgenze e smozzicature. Il che emerge soprattutto

¹¹ Sandro Maxia, *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, Padova, Liviana, 1972, p. 135.

¹² Basti pensare alla Siena del *Podere*, raffigurata espressionisticamente come un «parapiglia a mulinello» di linee, vuoti e volumi (cfr. O 125), in un cozzare inconciliabile delle forme che pare simboleggiare quello della sua società litigiosa e feroce (fatta di avvocaticchi, maneggioni, sensali, beccamorti e falsi testimoni, tutti pronti ad accapigliarsi attorno a un'eredità contesa).

to nella descrizione – mossa e antropomorfizzante – del brano seguente, il cui espressionismo risulta incupito da precisi presagi di morte:

Siena è come tante strisce dritte di tetti e di facciate, della stessa altezza; che si alzano invece all'improvviso dove le case vengono più in fuori, pigliando un poco di poggio. Ma San Francesco e Provenzano, con spicchi di case in mezzo, da un'altra parte della città, taglierebbero quelle strisce quasi ad angolo retto se in quel punto la pendenza non fosse più ripida. E le mura della cinta, trattenute dalle loro torrette smozzicate e vuote, lasciano un gran spazio libero; venendo fin giù alla strada; come una corda allentata. Poi, la strada gira troppo sotto la cinta; e Siena non si vede più. Ma dopo un poco ritorna; con le case ammucchiate alla ridossa. E la Torre del Mangia pare che si spenzoli, su alta nel cielo, dalle mura.

Il cavaliere disse:

– Si volti a vedere com'è bella la nostra Siena!

Ma Giulio non aveva voglia di guardare.

Tre croci, cap. X; *Op* 217-218

Perché la «corda allentata» e «la Torre del Mangia che pare si spenzoli» sono qui *esche* (per usare la terminologia di Genette¹³) che, a posteriori, si riveleranno come prefigurazioni del suicidio di Giulio¹⁴: della sua impiccagione in libreria, con «la corda forte» prima usata per legare «un pacco di libri» che lui, montato su uno sgabello, farà passare nel gancio a una trave del soffitto (cfr. la chiusura del cap. XIII, *Op* 240). La libreria diventa così anche patibolo per Giulio; il quale, tra le sue pareti, soffre il proprio calvario e consuma il proprio sacrificio, in virtù di una parabola che, a ragione, può esser letta anche come uno stravolto «processo di cristificazione»¹⁵.

Diverso invece il caso degli altri due fratelli – Niccolò ed Enrico – i quali, imbestiati nella loro ghiottoneria, variamente fuggono e schifano la libreria, da loro avvertita visceralmente come uno spazio ostile, opprimente e claustrofobico. Il loro disamore per i libri e il disprezzo per i clienti sono del resto motivi ricorrenti, che si manifestano fin dalle primissime battute del testo:

¹³ «Non dobbiamo confondere i preannunci, espliciti per definizione, con quelle che dobbiamo piuttosto chiamare *esche*, semplici manovre preparatorie, senza anticipazione, neppure allusiva, che solo più tardi troveranno il loro significato. [...] L'esca è, in linea di massima, nel posto che occupa nel testo, solo un "un germe trascurabile" [...] il cui valore di germe sarà riconosciuto solo in seguito, e in modo retrospettivo» (cfr. Gérard Genette, *Figure III* [1972], Torino, Einaudi, 1976, pp. 123-124).

¹⁴ Per un'analisi meno cursoria del brano e delle sua plurime potenzialità allusive si veda però Antonio Zollino, *La verità del sentimento. Saggio su «Tre croci» di Federigo Tozzi*, Pisa, Edizioni ETS, 2005, pp. 47-53.

¹⁵ Il primo a vedere in Giulio un'attualizzazione dell'archetipo cristologico è stato appunto S. Maxia, in *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi* cit., pp. 148-149.

- Alla bottega chi ci bada?

- A quest'ora, non viene nessun imbecille a comprare i libri! Vai! Ci bado io!

Tre croci, cap. I; *Op* 161

Giulio gli [a Niccolò] sorrise:

- T'ho accomodato la sedia e mi son messo a segnare sul registro quel pacco di libri arrivato stamani.

- Che roba è?

- Romanzi, novelle...

- Pappa sciapa per chi non ha niente da pensare. Al macero!

E, messosi a cianciarsi le unghie, disse:

- Io prenderei quelli che scrivono i libri e con una frusta li farei ballare a suon di lividure.

Tre croci, cap. IX; *Op* 214-215

Niccolò gli [ad Enrico] chiese:

- Perché non vai nella tua legatoria?

- Io faccio il mio comodo. Ne ho diritto quanto te. I libri non si rilegano mica con la mia pelle! Se avete voglia di questionare, io sono sempre pronto; anche se siete in due contro di me.

[...]

Dette un'occhiata stizzosa anche allo scaffale dei libri, ed escì.

Tre croci, cap. III; *Op* 177-78

Così Enrico, in libreria, trascorre il minor tempo possibile e, quando c'è, ha movimenti maldestri (*Op* 176: «camminava tutto dinoccolato, cozzò nel banco dov'era lo scaffale dei libri»), litiga e crea scompiglio (si veda in particolare il cap. VIII). Mentre Niccolò, da parte sua, vi staziona controvoglia, per lo più «rincantucciato» in uno stato di neghittosa assenza: alternando sonnolenze, scontentosità e scoppi d'ilarità torbida, comunque sempre defilandosi da ogni responsabilità del negozio. Sintomaticamente, l'unico suo gesto d'una qualche parvenza fattiva («Niccolò andò a cambiare di posto a una fila di libri; spolverandoli con un gomito»), non è in realtà che un modo per non ascoltare il Nicchioli che parla del prestito (*Op* 183: «[...] se il denaro dei vostri incassi fosse poco, me lo dovette avvertire. Badate che io, in contraccambio del favore che vi ho fatto, non esigo da voi altra sincerità...»): un fittizio darsi da fare che ben presto si rivela sfasato e illogico:

Giulio lo [il Nicchioli] avrebbe supplicato di smettere; e Niccolò ficcava all'incontrario i libri nello scaffale, che era anche troppo corto.

Tre croci, cap. IV; *Op* 183-184

Giulio, invece, non è solo colui che conduce l'attività e che si accolla tutte le responsabilità della malagestione familiare, fino al gesto estremo; è anche l'unico che pare dotato di una vera competenza e sensibilità per il suo mestiere di libraio:

Il Nisard gli piaceva [a Giulio], anche perché gli parlava di pittura antica; e con lui poteva mostrare la sua erudizione di bibliofilo [...]. Possedeva parecchi libri rari; e, facendoli vedere con una compiacenza particolare, li sfogliava come se li accarezzasse. S'intendeva bene di stampe vecchie e le riconosceva subito.

Tre croci, cap. XI; *Op* 228

A maggior ragione, quindi, appare masochistico lo sfogo contro i libri cui pure lui, nello sconforto, si abbandona (lasciando allibito il Nisard) nella chiusa del secondo capitolo:

- Non capisco come si possano buttar via i denari per comprare la carta stampata! Io sto qui dentro, sacrificato tutto il giorno; non vedo mai di che colore è il cielo; m'è venuto a noia perfino a toccarli, i libri! Bella cosa sarebbe mandarli tutti al macero!
- Ma lei è così intelligente, e parla sul serio a questo modo?
- Sono stato intelligente. Ora, è finita. Ho quarant'anni, e mi sembra di averne ottanta o cento. Lei non mi crede né meno ora!

Tre croci, cap. II; *Op* 171-72

II.2

Non un libraio, ma un bibliotecario, «impiegato a una biblioteca di Firenze», è invece il protagonista della novella *Il miracolo* (1919). Si chiama Francesco Appesi («ha nel nome l'impiccagione di Giulio Gambi»)¹⁶ ed è un uomo che sta gradualmente impazzendo in forme mistiche e visionarie (d'una pazzia che si «completa ogni giorno e si raffina»). La novella è narrata in terza persona, ma per lo più in soggettiva; per cui è attraverso la sua sensibilità stravolta, che questa non meglio precisata biblioteca fiorentina, ci appare «immensa», priva di ogni altra presenza umana, ma popolata di cose ravvivate animisticamente:

¹⁶ Così suggerisce Ilaria De Seta, *L'habitat-biblioteca di Francesco Appesi. Un confronto tra «Il miracolo» e «Tre croci»*, in *Tozzi e le forme della discontinuità*, a cura di Pietro Benzoni, in «Interval(le)s», 2012, 6 (<http://www.cipa.ulg.ac.be/intervalles6/contentsinter6.php>), p. 188; saggio a cui si rinvia anche per l'articolato confronto con *Tre croci*. Ma, sul tema in questione, si veda anche della stessa I. De Seta, *La biblioteca nel romanzo moderno*, in «L'interpretazione e noi», 26 e 30 luglio 2014 (disponibile on line, in due parti, sul sito della rivista). Sull'onomastica tozziana, v. invece M. A. Grignani, *Nomi di Tozzi*, in «Allegoria», XLVII, 2004, pp. 5-21 (poi in «il Nome nel testo», VII, 2005, pp. 269-287).

[...] quando egli entra in biblioteca, gli pare che tutti i libri siano vivi e si muovano da sè: basta che egli ci pensi. La biblioteca è immensa. Ci sono sale piene di scaffali, che conosce soltanto lui. Le schede riempite da lui, con quella calligrafia tutta flettata, sono state fatte proprio allora; [...] anche la sua calligrafia è una cosa viva, come i nomi e i titoli sulle costole dei libri. Come i busti di gesso: con i quali saprebbe anche parlare.

Il miracolo; Nov II, 704

Una animazione che, però, il protagonista vorrebbe al tempo stesso fissare in un delirio d'immobilità:

Se trovasse un busto in meno, non saprebbe rassegnarsene; non capirebbe. Tutto ciò che i suoi occhi hanno visto dentro la biblioteca, deve restare al suo posto. Così Firenze per lui è sempre la stessa; e ci sono sempre le stesse persone.

Il miracolo; Nov II, 704

Fino a quando, con l'exasperarsi della sua visionarietà – ulteriormente scambussolato da una Madonna della sua camera da letto che, a suo tempo pagata «quattro soldi», prende ora a muoversi e a parlargli – Francesco comincia a vivere la sua biblioteca con una nuova frenetica voracità:

Ma in biblioteca lo prese una mania nuova: a ogni libro che gli capitava di vedere, su allineato negli scaffali, aveva bisogno di conoscere a mente quel che c'era scritto. Lo voleva sapere a tutti i costi. Pigliava la scaletta, cavava il libro; e lo leggeva in fretta in fretta, qua e là, come gli capitava. E poi faceva lo stesso con un altro; e poi con un altro; senza smettere mai; finché non gli mancava il respiro e gli occhi reggevano.

Il miracolo; Nov II, 706

Un brano notevole, non solo per la materia e le possibili suggestioni biografiche (che la mania di lettura di Francesco sia memore dei giovanili fervori bibliotecari di Tozzi è ipotesi plausibile), ma anche, soprattutto, per la sua tenuta stilistica. Attraverso un periodare incalzante, paratattico e brevilineo, fittamente scandito dalla più classica *ars punctandi* tozziana (v. in particolare la sequenza dei punti e virgola nell'ultima frase), viene qui infatti efficacemente mimato il meccanismo compulsivo che, in un crescendo ineludibile, spinge Francesco a compulsare (mi si passi il gioco di parole) prima un libro, e poi un altro e un altro ancora, fino allo sfinimento.

II.3

Così come per il giovane Tozzi, anche per Pietro, il protagonista di *Con gli occhi chiusi* (1919), i libri sono un modo per sfuggire al negozio e alla volon-

tà sopraffattoria del padre, Domenico. E questi, che lo intuisce chiaramente, li osteggia con una avversione e una violenza che paiono sì in primo luogo fisiche e viscerali, ma anche, sia pur rozzamente, in qualche misura ideologicizzate. Il che emerge nitidamente dalle citazioni che seguono; in particolare dal primo dialogo e, ancor meglio, dal secondo brano, dove il discorso indiretto libero (qui corsivato) dà voce a istinti e pensieri paterni:

[Domenico] gli disse: – Questo è un tordo, e questa un'allodola: aiutami a pelare.

[...] Ma Pietro era così distratto che canticchiò un poco, sottovoce; e poi ripose:

– Se tu sei contento, vado a leggere un libro.

Domenico finì d'infilare in uno spiedo gli uccelli già spennati, pose in ordine il girarrosto; poi gli chiese: – Che libro è?

– Quando te l'ho detto, non capirai lo stesso.

Domenico, tenendo una mano alzata, sentenziò con la sua aria di padrone:

– Io me ne intendo più di tutti gli scienziati, perché sono tuo padre. Nessuno meglio di me sa quello che ci vuole per te.

E si mise la mano sul petto, come per confermare che diceva la verità; sul grembiule tutto insanguinato e impennato.

Con gli occhi chiusi; Op 69-70

Pietro, gracile e sovente malato, aveva sempre fatto a Domenico un senso d'avversione [...].

E gli veniva voglia di canzonarlo.

Quei libri! Li avrebbe schiacciati con il calcagno! Vedendoglieli in mano, talvolta non poteva trattenersi e glieli sbatteva in faccia.

Chi scriveva un libro era un truffatore, a cui non avrebbe dato da mangiare a credito.

E intanto Pietro gli aveva fatto spendere le tasse tre anni di seguito per la scuola tecnica!

Con gli occhi chiusi; Op 82 (corsivo mio)

La trattoria riprendeva il suo movimento. / Pietro passava quest'ore di vacanza, leggendo quasi senza avvedersi del tempo. Domenico, rientrando in punta di piedi, riesciva a sorprenderlo.

– Perché non sei attento a quello che fanno le persone di servizio?

E il rimprovero ricominciava.

Con gli occhi chiusi; Op 84

Pietro, del resto, se da un lato si dimostra un pessimo studente, incapace di concentrazione e passione di fronte al lavoro scolastico (*Op 24*: «lasciava un libro e ne prendeva un altro, lasciava anche questo e non leggeva; non s'accorgeva né meno più d'averli dinanzi»; e in *Op 55*, i libri di scuola «sporchi e slegati» che sono «tra i suoi piedi» vengono urtati con «malessere»), d'altro canto, pare es-

sersi formato autonomamente una coscienza politica (entra nel partito socialista, legge gli opuscoli di propaganda del suo barbiere, ha l'ambizione di scrivere articoli per il settimanale *Lotta di classe*; cfr. *Op* 83), e certo sa entusiasmarci e abbandonarsi ad accensioni trasfiguranti sull'onda della lettura *en plein air*:

La primavera era come una violenza. Leggere, allora, un libro sotto qualche albero! Interrompeva la lettura a mezze pagine, a caso, per alzarsi in piedi e tirare fino alla faccia un ramo, quasi per farsi accarezzare. Ma avrebbe voluto chiedergli il permesso; guardando dinanzi le colline ricoperte di chiome candide e spioventi, mandorli e peschi, che pendevano da qualche parte, come se dovessero spargersi a terra. E, assicuratosi che nessuno lo avesse scorto, sospirava ricominciando a leggere. Non aveva trovato ancora il libro per la sua anima. Talvolta non leggeva più, perché gli pareva di vedere di là dalle pagine che diventavano come trasparenti e sfondate. / Se un insetto, salitogli su per i calzoni, giungeva sopra il libro, smetteva anche allora. / Qualche uccello entrava tra le rami in fiore, con il movimento e la forza di un ago infilato; come se le fronde si fossero aperte e poi richiuse per lui.

Con gli occhi chiusi; Op 71-72

Un brano, questo, che ci mostra bene come Cultura e Natura siano per Tozzi universi intrecciati e compartecipi¹⁷; se non addirittura consustanziali – come suggerisce anche il brano di *Bestie* qui citato in epigrafe («come c'è questo pampino, ci sarà il mio libro», *Op* 611). E la figura di Ghisola, in tal senso, certo può fornire spunti ulteriori: lei che, analfabeta ma a suo modo desiderosa d'imparare a scrivere, si fa un «inchiostro con le more delle siepi»¹⁸ (anche se non andrà mai «oltre le prime aste»); lei che avverte il richiamo della letteratura (la poca di cui può fare esperienza) in forme confuse, in cui si mescolano la sua istintiva sensualità e un vago desiderio di promozione sociale:

Ella avrebbe voluto almeno leggere, perché molte delle sue amiche dei poderi accanto avevano perfino il libro da messa, quello regalato dai cappuccini per la prima comunione; e poi perché, in Piazza del Campo, le domeniche mattine, le veniva voglia di comprare le canzonette stampate che vendevano a un soldo con il racconto di qualche fatto miracoloso, dove c'era sempre una Madonna con una gran corona dietro la testa. Le canzonette erano belle perché anch'esse, prima delle rime, ci avevano sempre qualche figurina.

Con gli occhi chiusi; Op 54

¹⁷ Tanto che siamo tentati di scorgere una comparazione implicita nella chiusa di questo brano: per cui all'uccello penetrato tra le fronde che si aprono e richiudono («come pagine» ci verrebbe da aggiungere) corrisponderebbe, su scala ridotta, l'insetto che risale fino al libro.

¹⁸ Cfr. anche la novella *Campagna romana* (1920), dove c'è un frate, Fra' Camillo Coppini, che scrive un suo libro intitolato *Fisumana*, «con una penna spuntata e con l'inchiostro di more mature» (*Nov* 876, corsivo mio).

II.4

Una rapida scorribanda per altre zone dell'opera tozziana offrirà poi nuovi riscontri e variazioni sulle tematiche in questione.

Nel *Podere* (1920) gli unici libri sono, sostanzialmente, quelli dei legulei: aperti e addossati l'uno all'altro sopra la caotica scrivania dell'avvocato Neretti (che, mentre rimprovera il suo cliente, «picchietta» sul tavolo «con la costola di un piccolo codice rosso», *Op* 274); disposti in ordine nella biblioteca del notaio Pollastri, in forma quasi intimidatoria (soprattutto per chi, come Remigio, si trova «sotto quegli enormi scaffali d'incartamenti, a volumi, tutti con la costola nera, con un cartellino numerato», *Op* 279); o minacciosamente agitati dalla fantasia livorosa e acuminata dell'avvocatuolo Sforzi (il quale «avrebbe voluto che gli articoli del codice doventassero come le sue unghie sporche», *Op* 291).

Mentre negli *Egoisti* (uscito postumo nel 1923), colpisce la sostanziale assenza di una dimensione di lettura, sebbene Dario, il protagonista, viva nell'ansia della creazione artistica e sia un compositore di musica che frequenta anche letterati.

Venendo alle *Novelle*, anche in *Un'osteria* (1917) – un po' come già in alcuni passaggi di *Con gli occhi chiusi* – la lettura si fa schermo difensivo e insieme termometro di un disagio. Qui, infatti, la protagonista, la maestrina finita nel mezzo di una comunità di montagna grossolana e ostile, pare davvero proteggersi dietro la sua rassegna di didattica, *Il Corriere delle Maestre*, finché si trova tra gli avventori dell'osteria; mentre poi, nella solitudine della camera, il suo intimo sconforto si palesa anche nello struggente sfogliare senza leggere in cui la sorprende l'io narrante – e *voyeur* – nel memorabile finale:

Dalle spaccature della porta, la vedemmo piangere sfogliando un libro, ma senza leggere. Poi cominciò a spogliarsi, sbottonandosi dietro il collo.

Un'osteria; Nov I, 273

Tra le *Creature vili* (1918) della novella eponima, invece, ce n'è una, Sara – la prostituta ebrea – che nella casa chiusa si distingue perché parla poco e, appena può, torna al suo libro, poco propensa a parlarne, come avvertisse la necessità di preservare almeno questo suo angolino d'intimità:

Ma la Francese chiese a Sara:

– Che leggi tu?

– Un romanzo.

– È bello?

– Così e così – rispose Sara per non dire a lei quali emozioni il libro le dava.

– Chi è l'autore?

– Non lo so.

– Perché non guardi chi è?

– Come sei noiosa! Perché non mi lasci stare? E' una curiosità buffa da vero!

– Fammi vedere il titolo.

Sara le porse il libro, e la Francese lesse il titolo. Poi disse, con sprezzo:

– Lo conosco anch'io – e fece una spallucciata.

Sara si rimise a leggere.

Creature vili; Nov II, 790

Diverso il caso di una *Sbornia* (1918). Qui c'è un io narrante che, pentendosi di non aver mai parlato d'amore alla sua vecchia padrona di casa, ripensa, con *pathos* retrospettivo, al libro dei *Tre Moschettieri* («fasciato in un giornale» e con alcune «pagine gialle d'unto») su cui l'aveva vista leggere e commuoversi per anni:

Oh, le pagine dei *Tre Moschettieri* inumidite dalle lacrime! Sembrava che si commovesse anche il viso di d'Artagnan: faceva proprio quell'illusione. Ed io che non le ho mai chiesto perché fosse così piena di dolore! / [...] speravo che la signora Costanza fosse andata a letto; ma invece era là, accanto a quel salotto, a leggere il *Libro dei sogni*; mentre i *Tre Moschettieri* erano chiusi nel mezzo della tavola, con un ferro da calza messo dentro per segnale delle pagine lette.

Una sbornia; Nov I, 346-347

Quanto a *Bestie*, citeremo ora solo due dei suoi frammenti. Il terzo (*Op* 574-575), dove, ancora una volta, si delineano i forma scorciata situazioni già viste: un padre che osteggia le letture del figlio («con la scusa che [si sarebbe] sciupato la vista»), dei libri trattati senza troppi riguardi («li tenevo insieme con la biancheria»), forme di lettura casuale («m'avveniva che, quando tiravo il cassetto [...], ne aprivo uno e leggevo») e un'esperienza letteraria destinata a mutare la percezione del reale dell'io (che in ogni orso vero ritrova quello raffigurato nel libro di Verne, *Nel paese delle pellicce*). E il decimo frammento, dove la figura più rilevata è quella di un assalariato, che si staglia dapprima come una sorta di appassionato divulgatore popolare dei romanzi cavallereschi e poi – con un connubio tipicamente tozziano – come un primo maestro di crudeltà gratuite, che insegna un metodo per uccidere, con agonia, i rospi:

Il Migliorini è un uomo che lavora la terra a un tanto il giorno; cambia padrone quasi tutte le stagioni, ed è bravo a potare le viti. / Egli comprò, da un suo amico rigattiere, la *Gerusalemme* e l'*Orlando*: dieci volumi di quella carta che pare cencio, e con una piccola figura ogni canto. Quando è l'ora di riposo cava dalla sporta, lasciata a un ramo di qualche pianta, un volume, e lo legge agli altri [...]. / Ad ogni ottava, faceva il commento a modo suo, e poi:

– State a sentire com'è bella! Non pare vera?

E batteva le lunghe dita terrose sul libro. Sapeva dire in poche parole la storia di ogni personaggio; e rispondeva a tutte le domande che gli facevano i compagni [...]. Un volta, veduto un rospo, insegnò come si uccidono: si prese di bocca, con un dito, la cicca che biassicava; e, messala in cima al coltello, gliela cacciò dentro in gola.

Bestie; Op 581-582

III.

Naturalmente altre evocazioni di libri, letture e biblioteche (reali o immaginarie) sono individuabili nell'opera tozziana¹⁹. Ma, senza insistere oltre, ci sembra che anche i materiali raccolti fin'ora consentano qualche osservazione conclusiva. Perché i molteplici esempi narrativi passati in rassegna han certo funzioni diverse; ma un po' tutti si configurano come concrete realizzazioni di una visione delle biblioteche – ossia, in senso lato, della cultura e della letteratura – aliena da ogni proposito idealizzante e refrattaria a ogni mitologia ordinatrice o salvifica. I personaggi tozziani, nelle loro letture, possono di volta in volta smarrirsi, rifugiarsi, straniarsi, annichilirsi o infiammarsi; ma leggere resta comunque, nell'economia narrativa, un'attività alla stregua di altre, e il libro una cosa tra le cose: un oggetto al pari di altri dotato *in primis* di una sua consistenza materica, che i sensi potranno variamente captare e la psiche variamente soggettivizzare. Del resto – lo abbiamo visto – spesso si tratta di libri consunti e malconci, usati a casaccio e senza riguardo; se non, all'occasione, ingiuriati e disprezzati (e non solo dai personaggi più brutali come Domenico Rosi o Niccolò ed Enrico Gambi). Che poi siano maneggiati con mani terrose (dal Migliorini in *Bestie* 10), bagnati di lacrime (dalla signora Costanza in *Una sbornia*), trasfigurati animisticamente (da Francesco Appesi nel *Miracolo*) o accesi in forme allucinatorie (da Pietro che crede di «vedere di là dalle pagine che doventavano come trasparenti e sfondate»), sempre però sono esperiti direttamente e vissuti con un'intensità primigenia, che non contempla griglie interpretative o schemi ideologici pregressi. Quello tra personaggio e testo/cosa è sempre cioè un cozzo frontale, senza filtri né mediazioni. Perché, nella narrativa tozziana, ogni esperienza di lettura (o di lettura fallita) viene di fatto rappresentata come un atto dalle implicazioni psicologiche magari complesse, ma anche come un *unicum*: come un evento assoluto, non rapportabile a un sapere condiviso e tendenzialmente sottratto a ogni sistema enciclopedico o culturale. Le biblioteche tozziane, così, non sono né mete di itinerari conoscitivi – come lo sarà la Österreichische Nationalbibliothek per il generale Stumm nell'*Uomo senza qualità* (1930-42) di Musil – né, tanto meno, sono universi-mondi in cui contemplare fantasie totalizzanti – come lo sarà la *Biblioteca di Babele* (1941) di Borges, con la sua struttura infinita a moduli geometrici. E non sono nemmeno luoghi di potere o strumenti di ascesa sociale – come lo era stata la biblioteca dell'Hôtel de la Môle per Julien Sorel nel *Rosso e il nero* (1830) di Stendhal.

D'altronde, è evidente: nessuna utopia di conoscenza unitaria e organica, nessuna illusione di razionalizzazione del sapere può essere evocata di fronte a un autore come Tozzi, che rappresenta il reale come un'indecifrabile con-

¹⁹ Ad esempio, in *Bestie*, nei frammenti 14°, 20°, 46°, 56°, 63° e 67°; o, tra le *Novelle*, in *La madre, Il padre, Pittori, Miseria, Una figliola e Campagna romana*.

gerie di attimi irrelati e dettagli sconnessi. Perché il suo è un universo integralmente tragico, che non contempla né ipotesi cosmografiche, né ordinate gerarchie di saperi, né costruzioni ideologiche rassicuranti. Solo quadri frammentari e malcerti, solo frantumi, solo schegge, tanto più laceranti quanto più assolute. Stilisticamente, poi, questo si traduce in una scrittura traumatica: tutta sbalzi e spezzature, che senza sosta sovverte i più ravvicinati orizzonti d'attesa, che volentieri incrina la dimensione logico-consequenziale del racconto tradizionale, per insistere invece sulle forme della *brevitas* e dell'*asperitas*, dello staccato e dell'abrupto. Una scrittura che è il correlativo di un mondo dove cose, uomini e bestie (tutti tendenzialmente posti sullo stesso piano) confliggono in maniera convulsa e irragionevole; persi o sbalestrati nel mezzo di una realtà che si dà sempre come parziale e incongrua. E che tale appare anche perché solitamente colta in tralice, deformata o accesa espressionisticamente da soggetti che a loro volta sono esseri perturbati e scissi. In tal senso le letture discontinue, distratte o stravolte cui abbiamo visto dedicarsi i personaggi tozziani (tra i quali possiamo annoverare lo stesso Tozzi quale lui si è raffigurato nelle lettere di *Novale*) non sono che ulteriori sintomi di questa drammatica visione del mondo. La lettura o l'aggirarsi nella biblioteca, così, non sono che uno dei *misteriosi atti nostri*.



La *Bibliothèque nationale de France* (BnF) di Dominique Perrault (foto di Anna Dolfi).

GIUSEPPE DESSÍ, UNA BIBLIOTECA MURATA
E LA GENESI DI UN IMMAGINARIO ROMANZESCO*

Anna Dolfi

I grandi libri del Novecento sono pieni di biblioteche, palesi o nascoste, e di testi citati, imitati, parodiati, evocati tramite le più diverse forme di *mise en abîme*. Per limitarsi a pochi esempi moderni che riconducono comunque al Novecento italiano basterà pensare alla biblioteca medica di Proust studiata da Giovanni Macchia¹, a quella sconfinata di Borges, che ha agito su generazioni di narratori italiani (da Landolfi a Calvino a Tabucchi), o, per restare, e con pochi esempi, su una sola letteratura, alla doppia biblioteca di Svevo², al «pack» dei libri di Montale³, alle biblioteche vietate di (a) Bassani⁴, alla biblioteca pericolosa di Eco, a quella inquietante e barocca del Colégio de S. Bonaventura di Goa di Tabucchi⁵. Difficile sceglierne una, e a partire da lì decidere se muoversi sul terreno della finzione o della realtà, della formazione (nel senso proprio di *bildung*) o dell'alterazione fantastica. Ma c'è un narratore italiano della terza generazione, Giuseppe Dessí, che ci consente forse di mescolare i piani, e di vedere come una realtà, di fatto «romanzesca», possa alimentare la fantasia dando origine e forma a una vocazione letteraria. Parlare di una biblioteca realmente esistita (eppure rocambolescamente scoperta) sarà

* Si ripropone qui, per la pertinenza al tema, rivisto e aggiornato nella bibliografia, un saggio apparso alcuni anni fa in un volume di omaggio ad un amico e collega: *Una mente colorata. Studi in onore di Attilio Mauro Caproni per i suoi 65 anni*, promossi, raccolti, ordinati da Piero Innocenti, curati da Cristina Cavallaro, Roma, Il libro e le letterature – Manziana, Vecchiarelli, 2007, pp. 47-58.

¹ Giovanni Macchia, *L'angelo della notte*, Milano, Rizzoli, 1979.

² Giovanni Palmieri, *Schmitz, Svevo, Zeno. Storia di due biblioteche*, Milano, Bompiani, 1994.

³ Cfr. Eugenio Montale, *Xenia II*, 14 (in *Satura*).

⁴ A causa delle leggi razziali, che non avrebbero impedito all'autore di alimentare una complessa e articolata biblioteca personale di cui si trova traccia nella sua scrittura (si veda in proposito, tra i contributi più recenti, Anna Dolfi, *I libri, gli autori: citazioni palesi e nascoste nelle pieghe del romanzo*, in *Testi e intertesti per «Il Romanzo di Ferrara»*. Atti della giornata internazionale di studi organizzata da Anna Dolfi e Davide Luglio alla Sorbona, Parigi 31 gennaio 2015 (in corso di stampa).

⁵ Antonio Tabucchi, *Notturmo indiano*, Palermo, Sellerio, 1984.

allora un modo per tentare di svelare i segreti di chi vi si è specularmente riflesso, strutturando sui libri le narratologiche declinazioni di autore, narratore, lettore, personaggio... Dall'opera dell'autore (in particolare dal suo primo romanzo, *San Silvano*, e dall'ultimo, rimasto incompiuto, *La scelta*⁶) potremo tentare di risalire *à rebours*, ritrovando, alla fine del percorso, di nuovo, come già era avvenuto all'inizio, una biblioteca murata.

Fin dai tempi nei quali ancora gli riecheggiava in mente l'eco del nome di Furio Vincitore (l'*alter ego* che aveva relegato l'*io* in una immaginata follia), era nata a Giuseppe Dessì l'idea di un romanzo il cui protagonista avrebbe dovuto essere Giacomo. L'attenzione, oltre i fatti, «alla loro trama, al loro fluire»⁷ lento nella memoria, nella convinzione che «vale la pena scrivere solo per raccontare fatti che non sono accaduti» e che tutto in arte (oltre che nella vita) è questione di tono, di misura, l'avrebbe portato, all'altezza di *San Silvano* e dei primi anni 40, nel narrare per la prima volta assieme a dei personaggi la storia di un dialogo intellettuale e affettivo che passa soprattutto dalla corrispondenza e dai libri, alla necessità/volontà di *pensare* i sentimenti, di dire la gioia e il dolore. E questo fino alla postuma *Scelta*⁸, dove ancora sarebbe stata questione di Giacomo, e di Leibniz, Spinoza, del dialogo sulla pluralità dei mondi di Fontenelle. Il fatto è che non c'è niente di così difficile di cui parlare come della propria schermata biografia. Forse quanto ossessionava l'autore era, oltre a un mondo circostante di cui non si sarebbe liberato mai (la Sardegna montana, il paese di Villacidro, le contese per la proprietà e per la terra, un padre ufficiale a lungo e pericolosamente lontano, una madre precocemente perduta), la storia di una formazione sentimentale e intellettuale (la storia di una biblioteca, e della sua scoperta), e il bisogno di fare affiorare, anche se per schegge disperse, un ritratto *of the artist as a young man*.

Per ripercorrere quel ritratto attraverso i suoi libri non possiamo che muoverci alla ricerca di sotterranee costanti che riconducono alla straordinaria forza dei sentimenti, e alla capacità, anche attraverso la cultura, di «educare» la vita. Infatti la vera opera d'arte dell'irrazionale razionalità di Giacomo (il personaggio sognato e incompiuto) è la vita, una vita vissuta tutta nella proiezione verso la *gioia morale*, quella gioia che «dura solo in quanto è presente [...] perché essa si attinge solo quando possiamo in un attimo dare un senso a tutta la nostra vita passata accordandola col presente»⁹. E importanti, a ben vedere, per

⁶ Giuseppe Dessì, *La scelta*. Introduzione di Claudio Varese. Commento e nota al testo di Anna Dolfi, Milano, Mondadori, 1978 (n.e. rivista [a cura di Anna Dolfi, con la postfazione di Claudio Varese], Nuoro, Ilisso, 2009, da cui si cita). Dal dattiloscritto d'autore sono riprodotte in calce a questo nostro saggio le pagine del primo capitolo della parte terza, relative proprio alla scoperta della biblioteca murata.

⁷ Così in una pagina di diario del 15 maggio 1942 (G. Dessì, *Diari 1931-1948*, a cura di Franca Linari, Roma, Juvence, 1999).

⁸ G. Dessì, *La scelta* cit.

⁹ Si veda a questo proposito il materiale custodito nel *Fondo Dessì* dell'Archivio contempora-

la poetica di Dessì, sono proprio questa unità e interezza: perché quanto conta non è salvare uno solo dei tre tempi umani, ma riuscire a saldarli insieme, inverandoli l'uno nell'altro. Diverso insomma quest'«attimo» dalle *intermittences* proustiane, che arrivano all'improvviso a svelare il passato e a dargli senso, ma come incuranti del presente; e dai «momenti di essere» della Woolf, nei quali è più questione di concentrazione di pienezza vitale che di moralità. La scienza morale, l'etica, aveva invece sempre appassionato Dessì fin da quando, tardivo studente al Liceo «Dettori» di Cagliari, aveva proditoriamente citato Spinoza a Delio Cantimori, discutendo con lui della natura di Dio, e forse, chissà, anche di quella della mente umana, che, come ricordava il filosofo, percepisce le cose sotto una «certa specie di eternità»¹⁰. Eternità anche degli affetti, che il nostro appassionato lettore di filosofia non poteva avere dimenticato essere l'argomento della terza, straordinaria parte dell'*Ethica*¹¹.

Ma torniamo a colui che dirà *io* nel primo romanzo, e che di Giacomo ha le premesse, non lo sviluppo, insomma l'«infinita perfezione», legata a *à jamais* a un'immagine *rêvée du moi*. Giacomo, quando riapparirà, non potrà che farlo in sinopia, in controluce¹², giacché raramente la vita consente di attingere la purezza, di pervenire al raggiungimento completo di tutte le potenzialità¹³. Giacomo insomma non poteva vivere, neppure come personaggio; sarebbe diventato piuttosto, per un'intera carriera narrativa (e non solo¹⁴), un polo costante di rimorso e fascinazione. Avrebbe giocato il ruolo dell'amico sfuggente e ideale toccato dalla follia; sul suo volto si sarebbe modellato quello dell'adolescente che con i versi del Foscolo vive la morte e rigenerazione del mondo nella *Città rotonda*; o quello del pittore pazzo che dal meta-racconto che apre la *La sposa in città* avrebbe continuato a ricordare, in più libri (*San Silvano* tra questi) che il vero valore sta fuori del quadro, e che l'assolutezza (impossibile) della vita si avvicina all'assolutezza dell'opera d'arte.

neo del Gabinetto Vieusseux di Firenze (per una catalogazione e descrizione completa del *Fondo* cfr. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, Firenze, Firenze University Press, 2002). Il rimando, nel caso specifico, facendo riferimento alla segnatura dell'Archivio, è agli *Appunti per San Silvano* (GD.1.1.1, c. 6).

¹⁰ «De natura Rationis est res sub quidam aeternitatis specie percipere» (Benedicti de Spinoza, *Ethica*, pars II, corollarium II).

¹¹ «Non defuerunt tamen viri [...] qui de recta vivendi ratione preclara multa scripserint; verum Affectuum naturam, et vires, et quid contra Mens in iisdem moderandis possit, nemo, quod sciam, deterninavit» (B. Spinoza, *Ethica*, pars III, praefatio).

¹² Nell'*Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo*, dove – ormai scomparso nella guerra di Spagna – continuerà a vivere nell'attesa e nel ricordo del padre (ma per una lettura di quel romanzo sia consentito il rinvio a A. Dolfi, *Introduzione a G. Dessì, Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo*, Nuoro, Ilisso, 2004, pp. 7-45).

¹³ Si veda per questo A. Dolfi, *Casals, Alberti e la Spagna*, in *Italia/Spagna: cultura e ideologia dal 1939 alla transizione, con un'appendice sull'Italia vista dalla stampa spagnola (1924-1939). Nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessì*, a cura di María de las Nieves Muñiz Muñiz e Jordi Gracia, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 35-53.

¹⁴ Si vedano alcune testimonianze d'autore in una lettera ad Anna Dolfi riportata nel commento e note al testo della *Scelta*.

«Quanto più numerose sono le cause simultaneamente concorrenti da cui un affetto è eccitato, tanto più esso è forte», aveva detto Spinoza nella *VIII Proposizione* del *De libertate humana*¹⁵. Può essere un motivo sufficiente per scrivere e cercare di essere artisti, il bisogno di parlare (e/o il tentare di parlare) della vita: l'unica opera d'arte che non si è riusciti a realizzare come si sarebbe voluto?

Si diceva, dunque, della sostituzione *in itinere* tramite altre figure di un personaggio impossibile; si potrebbe parlare propriamente anche del passaggio (da questi mediato) dei quesiti su Dio, l'estetica, la matematica, dell'interrogazione sull'arte, il pensiero, la libertà, arrivando ai libri comuni¹⁶, quelli stessi che erano stati scoperti dall'autore adolescente nella biblioteca murata di un lontano prozio «giacobino». La lettura disordinata e onnivora di quei libri aveva generato in Dessì un determinismo claustrofobico dal quale l'avrebbe salvato soltanto l'*Orlando furioso* regalatogli provvidenzialmente dal padre: qualcosa in lui doveva inconsciamente opporsi a un cammino che avrebbe obbligato di fatto a una ripetizione. Chissà che anche questo non l'abbia tenuto lontano dal romanzo «autobiografico» strettamente inteso, che a questo percorso all'indietro avrebbe fatalmente costretto.

Fin dal primo romanzo appare chiara in Dessì la ricerca di situazioni narrative che, come voleva Spinoza, inducono a parlare degli «affetti» tramite le cause, dell'esistenza tramite il tentativo di affidarsi a una storia comune. Sarà in una Sardegna fatta di pause, di silenzi, di vento (simile e assieme diversa da quella dell'esperienza vitale) che Dessì troverà i tempi lunghi di una quotidianità esaltata a mito, il senso di una continuità capace di assorbire la morte trasformandola in una durata affettiva che obbedisce alle leggi della spinoziana persistenza. Nella solitudine spazio-temporale di una terra «morta e immobile come la luna», ove «veramente lunare è il concetto di tempo e di spazio», sarebbe nata la sua concezione del tempo, tutta giocata sulle misurazioni soggettive della durata e dell'istante. Al tempo sociale, collettivo della storia, al tempo reale, si sarebbe aggiunto prepotentemente, proprio a partire dallo spaesamento spazio-temporale dell'isola, un tempo individuale che avrebbe dato il via a un altro tempo, una sorta di tempo sensibile, tipico dell'autore (o meglio della sua controparte, o figura più vera) e di tutti i personaggi che ne costituiscono il «doppio» ideale. Ogni tempo di Dessì è fatto di questo intreccio, ove poi si sottolinei che essendo il tempo sensibile a filtrare quello storico, anche nelle griglie oggettive si ha un predominio pressoché totale della soggettività; che determina l'inter-

¹⁵ Parte V dell'*Ethica* (si cita dalla traduzione di Gaetano Durante: *Ethica*, Firenze, Sansoni, 1963).

¹⁶ Si veda, ancora, tra il materiale d'archivio, dalle carte preparatorie al primo romanzo: «Dopo le prime letture di alcune opere di Spencer, di Darwin, che avevano gettato in lui i germi di tutto un vasto castello di costruzioni mentali, invece di approfondire in questo senso, come avrebbe fatto Giulio, Giacomo, con la rapidità di intuizione che gli era propria, s'era fatto su questi schemi una concezione del mondo» (GD.1.1.1, 9v.).

na durata, che accelera o rallenta le misure esterne secondo le irrazionali modalità dell'animo.

Ne risulta, nei casi più felici, un genere romanzesco poco praticato in Italia, che consente di ascrivere la narrativa di Dessì al campo del romanzo di riflessione, a quello che potremmo chiamare non del tutto impropriamente *roman philosophique*. *San Silvano* di questa tipologia costituisce davvero un luminosissimo esempio¹⁷, alimentato com'è, oltre che da una delle più grandi prose «di pensiero» della modernità (il riferimento è naturalmente alla *Recherche proustiana*¹⁸), da libri di grandi filosofi (Leibniz, Spinoza, ma anche Kant, Nietzsche, Schopenhauer, gli idealisti – tra questi Gentile, che, non si dimentichi, aveva annotato proprio l'*Ethica* –, a correggere il soffocante determinismo indotto dalla precoce lettura di Comte, Spencer, Darwin). I *Nuovi saggi*, la *Monadologia*, l'*Ethica* scoperti nella biblioteca murata avrebbero provocato ben più di qualche citazione o puntuale tangenza¹⁹, se è vero Leibniz e Spinoza, assieme a qualche verso di poesia lentamente scandito (Foscolo, Leopardi, Tommaseo, Rilke) ci sembrano di *San Silvano* quasi una struttura portante, una suggestiva lente di evocazione e percezione delle cose.

In *San Silvano*, libro dai pochi personaggi e dalle infinite sfumature di stile, ogni personaggio nasce da un sentimento, da una modalità affettiva, da una soggettiva declinazione del tempo. Il protagonista sarà incapace di percepire la benché minima cosa ove fissata in schemi mentali lontani dall'affettività; la forza fantastica (tutta modulata in sentire) si identificherà per lui con la possibilità di conoscere e alterare il reale per arrivare a coglierne l'essenza. Lontano dal mondo di Giulio²⁰, l'intellettuale fisso al presente, sostenuto da un'imperturbabile sicurezza conoscitiva, il fratello più giovane fonde la lettura ed il sogno, la realtà desiderata ed il vero, ama la cultura nella misura in cui gli si fa elemento provocatore di intensità emotiva e fantastica, sente la forza di quello che il ragionare non spiega, e pensa all'*intelligenza* come alla capacità di intuire al di là di ogni *ratio* astratta. Il

¹⁷ Non è un caso che tanto avesse colpito la fantasia e l'ammirazione di Giorgio Bassani, che più di una volta avrebbe dichiarato di considerare i primi racconti di Dessì e *San Silvano* come un modello (cfr. in proposito A. Dolfi, *Due scrittori, la forma breve e l'azzurro*, in *Narrativa breve, cinema e TV. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, a cura di Valeria Pala e Antonello Zanda, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 93-110).

¹⁸ Si ricordi che Contini, all'uscita del libro, aveva parlato di Dessì come del «Proust sardo» (Gianfranco Contini, *Inaugurazione di uno scrittore*, in «Letteratura», aprile 1939 (poi in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 175-180). Ma per l'influenza della prosa di pensiero di Proust sugli autori italiani del Novecento (anche per un aggiornamento sulla bibliografia relativa, e per interventi specifici su Dessì) si veda adesso *Non dimenticarsi di Proust. Le declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014.

¹⁹ Per una lettura «filosofica» dell'opera di Dessì cfr. A. Dolfi, *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessì*, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1977 (n.e. rivista, Roma, Bulzoni, 2004, con il titolo *La parola e il tempo. Giuseppe Dessì e l'ontogenesi di un 'roman philosophique'*).

²⁰ Ispirato liberamente alla figura dell'amico Claudio Varese, a cui il libro è (in cifra) dedicato (Giulio era secondo nome di Varese, mentre Ramo era il cognome della nonna materna).

suo discorso mentale, il suo desiderio, gli fanno modificare gli eventi, impedendogli di accorgersi, prima che a sancirlo sia la tragedia finale, che comunque «San Silvano è sparito». Sparito dal momento dell'allontanamento per il continente che aveva infranto l'iniziale e felice endiadi fantasia/vita; sparito dal giorno in cui il vivere secondo pietà di Elisa (non a caso ultimo lare di un'infanzia perduta, da sempre figura materna) era stato sopraffatto dalle istanze contraddittorie della vita adulta.

Invecchiato come i suoi protagonisti, il paese non vive più di quella complessa forza fantastica che gli avrebbe permesso di resistere all'impatto col vero: il ritorno sarà allora la storia di uno scacco, la verifica di un'impotenza, il segno di un errore esistenziale e conoscitivo. Da quel primo errore d'altronde era nata la tristezza di Elisa; quel primo errore aveva gradualmente, rilkianamente maturato in lei una morte indotta da una sorta di lenta asfissia. La *stanchezza* del paese è la stanchezza di Elisa, prigioniera di un passato che sovrappone, su lei, viva, la *tristezza* di una storia familiare, il volto di una madre scomparsa alla quale va sempre più assomigliando. «Pino», tornando a San Silvano, incapace di liberarsi dell'adolescenza e del suo fascino sottile, pur riconoscendo l'insufficienza della razionalità, non ha la forza di arricchire il mondo di Elisa con un presente che, ove accettato contemporaneamente nella realtà e nella fantasia, avrebbe il potere di modulare di nuovo la vita. Il ritorno su cui si apre il romanzo, accompagnato subito da un senso di perdita irrimediabile, da una sorta di preveggenza di morte che muta la *gioia* in *tristezza* per trasformarla in *dolore*, sarà destinato al tormento di una verità troppo tardi capita e di cui Elisa sarà innocentissima vittima.

Pure, al di là degli errori, resta all'io narrante l'inquieta ansia di un dubbio che si estende su tutto il passato. Se sono gli stati d'animo a riempire i fatti di consistenza, di verità, poco importa che la morte non sia ancora avvenuta: conta la certezza intuita a distanza, sentita nella propria stanchezza, nel proprio anticipato dolore. Un dolore che accresce la colpa ma allo stesso tempo la svuota, se è vero che «chi ama è sempre pieno di dubbi». Ecco allora che, quasi inventata dalla capacità acuta, affettiva dello sguardo del protagonista, anche l'intelligenza di Giulio si allontana dalla teoria astratta per spingersi ormai sul terreno leggero del tono, della misura, convergendo verso un'idea che matura all'unisono lentamente nei due fratelli. Doppia «conoscenza fantastica» capace di farsi ancora una volta vita, proiettandosi nel futuro tramite un'intensità di sentire che si traduce in comunicazione, in linguaggio.

Quello che le idee e le parole avevano tolto, lo possono infine restituire, in un dettato che porta ormai il segno indelebile di una maturità sofferta, di un'umanità pietosa degli altri e di sé. L'immaginazione, «facoltà indivisibile dalla memoria e dalla percezione degli oggetti corporei»²¹ (Dessí doveva averlo imparato

²¹ Cfr., *ad vocem* «fantasia» nel *Dizionario dei sinonimi* di Tommaseo (che era tra le letture preferite di Dessí).

to anche sulle pagine del *Dizionario dei sinonimi* del Tommaseo), si fa garanzia (matematica, metafisica) di una nuova consistenza tangibile: il ritratto di Elisa come un oggetto assoluto, come non era stato mai.

Quid id, quod amat, destrui imaginatur, contristabitur. Le parole della XIX proposizione del *De Affectibus* spinoziano potrebbero accompagnare, quasi controcanto, voce di sfondo impercettibile e insistente, la lettura di *San Silvano*²²: «colui che pensa distrutto ciò che ama proverà tristezza». E la tristezza, infatti, la malinconia per ciò che è inevitabilmente perduto si fanno quasi forma interna del romanzo. La tristezza diviene la modalità categoriale, la linea melodica dalla quale il giovane intellettuale filtra i ricordi, i sentimenti, le passioni, i pensieri: tutto un mondo che in San Silvano trova un sotterraneo, nascosto punto di origine, un luogo distante, misterioso di convergenza.

Il romanzo presenta tre tempi distinti, eppure uniti dal persistente tentativo di riportarsi all'esperienza, alla ricerca del passato, per trovarvi la spiegazione, il chiarimento, e anche la pacificazione, la felicità; e tre *dramatis personae* che in modi diversi sono coinvolte in questa soggettiva *recherche*: «Pinocchio», Giulio, Elisa. I tre tempi sono segnati da una gradualità affettiva in linea discendente; d'altronde nei tre personaggi esiste una diversa misura della sensibilità, o meglio una diversa capacità di coinvolgersi negli affetti, nella loro espressione e partecipazione. «Pinocchio», Giulio ed Elisa rappresentano tempi diversi della storia e della vita: Elisa quello favoloso, mitico dell'infanzia; Giulio quello razionale, oggettivo del momento presente; e «Pinocchio» quello della proiezione *in interiore hominis*, dell'interrogazione dei sentimenti e della loro esplosione. Il suo tempo è insieme passato e presente per una sorta di angosciante capacità a percepire, nel passato come presente, e nel presente quasi fosse passato, l'ostacolo frapposto a una durata completa e a una conclusa felicità. «Pinocchio» vive le cose in un turbamento presago della fine; ha la capacità e la possibilità di vive-

²² Per una lettura puntuale e complementare di *San Silvano* sia consentito il rinvio a *I tre tempi di «San Silvano»*, in A. Dolfi, *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessì* cit., pp. 239-277; a A. Dolfi, *Le costanti narrative nell'opera di Dessì e l'eccezione ferrarese di «San Silvano»*, in «Esperienze letterarie», 1979, 1, pp. 76-88 (poi in A. Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 405-422); a A. Dolfi, *Introduzione* a G. Dessì, *San Silvano*, Milano, Mondadori, «Oscar», 1981, pp. 5-28 (poi, con il titolo *Ragione e passione in un 'roman philosophique'*, in A. Dolfi, *Terza generazione* cit., pp. 423-434); a A. Dolfi, *Post-face* a G. Dessì, *San Silvano*, Lagrasse, Verdier, 1988 (poi, con il titolo *Rileggendo Dessì e «San Silvano»*, in A. Dolfi, *In libertà di lettura. Note e riflessioni novecentesche*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 159-168). Alcune delle pagine che adesso proponiamo sono invece fortemente debitorie di altri nostri più recenti interventi sul primo romanzo (in particolare A. Dolfi, *Introduzione* a G. Dessì, *San Silvano*, Nuoro, Ilisso, 2003, pp. 7-35; A. Dolfi, «*San Silvano*», ovvero le modulazioni del tempo sensibile, in *Una giornata per Giuseppe Dessì*. Atti di seminario. Firenze – 11 novembre 2003, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 15-27). Quanto alla scelta di *San Silvano* e di Spinoza per un discorso sugli effetti prodotti dall'immaginario della biblioteca è evidente che si tratta di un *exemplum*, sia pure particolarmente significativo, tra i possibili nell'opera dello scrittore.

re il tempo di oggi e quello del ricordo con la stessa attimale violenza di sentimento totale, esclusivo, turbato solo dalla finale tristezza. E questo tempo *morale*, il più complesso, il più vario, si riverbera su quello degli altri protagonisti. Ogni tempo, a qualunque personaggio appartenga, è soggetto a un suo ciclo; anche se il tempo definitivo di tutti i personaggi, l'unico per tutti infine sicuro, è quello di «Pinocchio»: che alona e circonda di possibilità irrisolte, di interrogativi mancati, di pudori e reticenze una storia che solo alla fine potrà essere ricostruita nelle fasi distinte del tempo.

San Silvano è il luogo deputato di questo unirsi e intrecciarsi di tempi, dissolti e inverati nella tonalità narrativa del terzo tempo, che è quello di una trascritta, alterata autobiografia. Se si volesse definirli, questi tempi, avendo in mente il *De Affectibus* spinoziano, facendo ricorso a parole tematiche del romanzo (e ai campi semantici dominanti), si dovrebbe porli all'insegna della *gioia*, del *dolore* e della *tristezza*. La *gioia* e il *dolore*, come 'affetti' primari dai quali tutti gli altri si originano per mancanza, corrispondono ai tempi veri del romanzo (quelli degli avvenimenti verificati); la tristezza, che muove il terzo tempo, l'unico ontologicamente vero, nel quale si situa l'io narrante, è la misura del loro sparire. La *gioia* è la privilegiata localizzazione di un tempo primo, adolescenziale, innocente, fatto di scoperte e di fantasia, di immaginazione e di sogno; il *dolore* è il tempo della verifica concreta, della gioia perduta, dell'inutile ritorno a San Silvano, della parabola conclusa di Elisa; la *tristezza* è il terzo tempo del tempo, e costituisce la sottile, opaca nebbia che si frappone, dopo il rovesciamento della *gioia* in *dolore*, a circondare di un'aura di nuovo mitica il ricordo.

Dal tempo della tristezza, che è il tempo presente, si muove la ricostruzione del protagonista. Dall'oggi «Pinocchio» ricorda e tenta di riaffermare, per segnare la perdita definitiva, il paese dell'infanzia, il luogo favoloso della fantasia, quel paese della *gioia* che era stato cercato, e malamente cercato, in alcuni mesi di improvviso, imprevisto ritorno. Quel secondo tempo, che era già a suo modo un tempo della tristezza, non poteva che culminare nella morte di Elisa, che si identifica con San Silvano, con la sua dolce e impenetrabile sofferenza. Elisa è la coscienza fanciulla dei due protagonisti uccisa dall'età adulta; la sua morte, innocente o colpevole che sia, propone San Silvano come un paese d'ombra, un luogo di miti perduti. Eppure Elisa dovrà morire per sciogliere l'equivoco dell'identità, radicalizzare la fine concreta di un'età della vita, offrire la possibilità di una diversa lettura del tempo. La morte spezzerà in qualche modo il cerchio della ripetizione, rendendo possibile anche la speranza, che altro non è, come ancora vuole Spinoza, che «letizia incostante, nata dall'immagine di una cosa futura»²³. Da lì nasceranno anche le finali parole di Giulio, che richiamano alla continuità, alla persistenza di vita, anche se traslata su altri oggetti, su persone e situazioni diverse. Fuori del dubbio, eliminato dalla morte di Elisa pro-

²³ B. Spinoza, *Ethica*, pars III, propositio XVIII, scholium II.

prio con il passaggio dalla *tristezza* al *dolore*, potrà nascere una nuova sicurezza, una gioia da proiettare in un tempo possibile. *Aver fede* (queste le parole con le quali si chiude il romanzo) è affidarsi di nuovo, come ai tempi di San Silvano, a una fantasia non sorretta da *scopo* ma guidata soltanto da un'intima necessità. Solo allora il mondo disgregato potrà ricostruirsi, e San Silvano, da luogo impossibile della fantasia, potrà divenire luogo deputato della scrittura. Eppure, al di là di ogni riscatto, la *tristezza*, che in Elisa si era sostituita alla *gioia*, si è fatta ormai categoria necessaria non solo del suo tempo ma del tempo, schermo distanziante che induce e prova la verità ultima dell'atto finale dell'*écriture*.

Una scrittura che avrebbe scelto il romanzo moderno, fatto di molteplicità e unità, fusione dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo, per tentare di raccontare alla fine della vita (ce lo attestano vari schemi del romanzo, compiuto forse solo sul punto della biblioteca murata²⁴) una storia cominciata tanti anni prima, nell'adolescenza²⁵, quando libri rivelatasi un giorno per caso avrebbero fatto del «leggere, rileggere, studiare» un'avventura, muovendo da quei libri non solo la conoscenza ma l'esistenza²⁶.

²⁴ Cfr. le nostre note e commento al testo della *Scelta*.

²⁵ Cfr. «[...] scopersi in un vecchio armadio a muro i resti della biblioteca di un prozio avvocato e pubblicitista considerato “un giacobino”. [...] Lessi così, con la consueta avidità, *L'origine dell'uomo* di Darwin, il *Sistema di filosofia sintetica* di Spencer, il *Corso di filosofia positiva* di Augusto Comte e il suo *Catechismo positivista* ossia *Esposizione della Religione universale*. Trovai il *Piccolo compendio del Capitale* di Cafiero, il *Discorso sul metodo* di Descartes e le *Conversazioni sulla pluralità dei mondi* di Fontenelle. La lista potrebbe continuare, ma le opere che addirittura mi sconvolsero furono *La Monadologia* di Leibniz e l'*Etica* di Spinoza [...] la lettura di quei filosofi mi esaltava e mi dava angoscia [...] mi ero andato facendo del mondo un'idea deterministica estremamente rigorosa. Consideravo ogni mia azione, anche il minimo gesto, come l'anello di una catena di cause ed effetti che aveva inizio con la creazione del mondo e dalla quale non avrei mai potuto liberarmi, anzi arrivai a pensare che il solo atto di libertà possibile fosse il suicidio [...] scrissi una lettera d'addio [...]. Mio padre dovette intuire qualcosa. Un giorno, senza parere, esaminò i libri che stavo leggendo e rimase allibito. Volle qualche informazione su Spinoza, Leibniz e Comte [...] il suo sguardo apprensivo era fisso sulle copertine del *Piccolo compendio del Capitale* e sul *Manifesto* di Marx e Engels [...]. L'indomani mi portò con sé a Cagliari e mi regalò l'*Orlando Furioso* [...]. Mi buttai a capofitto nella lettura [...] “Dirò d'Orlando in un medesimo tratto”, cominciò quella voce d'oro, così diversa da quella dei miei severi filosofi. Cantava e raccontava a un tempo. Ed erano selve, fiumi, ruscelli, grotte sonanti d'acque, cavalli, donne meravigliose, maghi, magie: tutto reso credibile dal canto [...] tutto mi riusciva chiaro e mi sentivo rapito non tanto dalla favola, quanto dal consapevole tempo umano e cosmico. E la cosa meravigliosa era che, per godermi il *Furioso*, non ero costretto a ripudiare Leibniz, Spinoza, Bruno. L'ossessione dell'*armonia prestabilita*, dell'*ordo causarum*, del claustrofobico determinismo di Spencer si scioglievano nell'*Armonia dell'Ariosto*» (G. Dessì, *Il mio incontro con l'«Orlando furioso»*, in *La scelta* cit., pp. 141-143).

²⁶ Ma si veda anche: «Nessuno di noi poteva dire di aver avuto dei veri maestri [...] ero stato un ragazzo indisciplinato ma avido di letture e m'ero confuso la testa con libri che non ero in grado di capire, pescati in una vecchia biblioteca di famiglia che mio nonno aveva prudentemente murato e che io avevo, per caso, riscoperto. Fra questi, l'*Origine della specie* di Darwin, il *Corso di filosofia positiva* di Comte, l'*Etica* di Spinoza, la *Monadologia* di Leibniz – opere che ricordo di aver letto in uno stato di lucido sonnambulismo, ma che sconvolsero la mia vita dalle fondamenta [...]» (*Il professore di liceo*, ivi, p. 148).

Prima che Marco, protagonista della *Scelta*, possa farsi predire dove l'amore per i libri avrebbe potuto portarlo (ovvero verso la scelta, che avrebbe segnato la sua vita, di essere narratore):

«Vous lisez le français, n'est pas, mon enfant?» / «Un petit peu», dissi modestamente prendendo il libro. Era il famoso libro di Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*. / «Si vous trouvez le temps de lire ce petit livre...». Le dissi che lo possedevo e le raccontai della biblioteca murata che avevo appena scoperto [...]. «Il tuo amore per i libri», mi interruppe lei pacatamente, «la tua necessità di comunicare con gli altri, la tua evidente inclinazione a comparare il piccolo mondo in cui vivi con l'universo, ti mette sulla strada del futuro. Anche il romanzo moderno, se imbroccherà la strada giusta, tenterà di mettere assieme, ai fini di una conoscenza che sia anche sentimento del conoscere, l'infinitesimamente piccolo con l'infinitesimamente grande»²⁷

prima che quelle incidenze Dessì arrivasse a declinarle chiaramente sulla pagina letteraria fino farne un racconto mitico:

Lei si chinò, passò una mano sul muro quasi a cercare il punto giusto, un punto che solo lei vedeva. Batté tre colpetti con le nocche, attese col viso alzato e attento, come se dall'aldilà dovesse venire una risposta: vuoto. Al di là c'era il vuoto. «Va a prendere la piccozza [...]. Marco corse via e in un attimo fu di ritorno. Volle provare lei, ma con le sue mani inesperte riusciva appena a scalfire l'intonaco. Marco le levò di mano la piccozza e picchiò forte. Dopo pochi colpi il muro cedette: era appena uno strato di mattoni. Buio, un buco buio. Marco accese un fiammifero, guardò dentro: libri. Ma non si vedeva che libri fossero perché erano voltati col dorso dall'altra parte. Il ragazzo ne tirò fuori uno a forza e tutta una cascata precipitò tra i calcinacci [...]. Marco finì di svuotare il nascondiglio. I libri erano consistenti, resistevano all'aria e al tatto. I primi che riconobbe furono i volumi color tabacco della *Storia d'Italia* del Guicciardini e intravvide, senza nemmeno sapere di che si trattasse, il *Catéchisme positiviste* e il *Cours de philosophie* di A. Comte, il *Discorso sul metodo* di Cartesio, l'*Ethica* di Spinoza, la *Monadologia* e la *Teodicea* di Leibniz, il *Piccolo compendio del Capitale* di Carlo Cafiero e un libretto sbertucciato, *Manifesto del partito comunista* di Marx e Engels, col titolo stampato nitidamente in nero su la copertina rossa. [...]. Bisognava far presto [...]. Marco, stringendosi al petto una pila di libri, scavalcò il davanzale e saltò in strada²⁸.

[...] Fin dalla prima sera, dopo cena, mi ritirai nella rimessa, accesi il lume e attaccai a leggere l'*Ethica*. Stranamente quel latino così diverso da quello di Cornelio Nepote, mi riusciva comprensibile; ma i concetti espressi da quella limpida lingua restavano impenetrabili. Continuavo tuttavia a leggere si-

²⁷ *La scelta* cit., p. 124.

²⁸ Ivi, pp. 111-113.

curo che, a furia di leggere, avrei trovato la chiave di quel mistero, finché, come ipnotizzato da quella lettura automatica, mi addormentai con la testa sul libro e feci un sogno. Prima mi identificai con la *substantia espansa* e, come tale, ero in grado di capire tutte le cose, cioè di penetrarne l'essenza. / Prima di allora non avevo mai avuto cognizione degli atomi, composti da un nucleo simile al sole, attorno al quale girano, come pianeti, protoni e neutroni. Capivo che ogni atomo era simile a un piccolo sistema solare, a un sistema solare in miniatura. E tutta la materia non era fatta altro che di atomi. Io stesso, nel sogno, ero fatto di atomi, di atomi era fatto il tavolo al quale ero appoggiato, di atomi il tubo di vetro del lume a petrolio, di atomi il lume stesso, il petrolio, e anche il mio sangue che fluiva più rapido nelle mie vene a causa dell'esaltazione che mi procurava il sogno rivelatore. Perché di vera e propria rivelazione si trattava [...]»²⁹

la lettura dell'*Ethica*, il senso dell'infinito proprio dello spinozismo avrebbero lasciato tracce potenti nell'io, nei personaggi, in un modo tutto personale di interrogarsi e di rapportarsi col mondo:

«[...] Ieri sera ho avuto in dono molti libri, tra cui uno, l'*Ethica*, che mi ha maleficamente affascinato. Per molte ore ho tentato di decifrare i primi capitoli, poi mi ci sono addormentato sopra e ho sognato [...] nel mio sogno mi sono fatto un'idea atomistica dell'universo. Ho visto la sostanza composta da infiniti atomi e soprattutto ho avuto il senso dell'infinito» [...] «[...] L'uomo deve tendere alla liberazione della propria ignoranza sull'ordine naturale da cui scaturiscono le passioni. Quando egli è giunto, quando noi siamo giunti alla considerazione delle cose, al distacco, il suo volere diventa *amor Dei intellectualis* ed egli tocca la beatitudine, noi tocchiamo la beatitudine». / «Io credo di averla raggiunta, almeno in sogno»³⁰.

Suo padre gli aveva insegnato a conoscere l'Orsa Maggiore e l'Orsa Minore con la stella Polare [...]. Ma a Marco non interessavano i nomi delle stelle e delle costellazioni, per quanto suggestive fossero, per quanto avesse imparato nella *Storia del cielo* di Flammarion che in esse è scritta la storia dell'umanità. Ciò che lo affascinava nelle sue contemplazioni notturne era la massa senza nome delle stelle innumerevoli, che nella sua mente identificava con la misteriosa sostanza di Spinoza, la *substantia espansa* e la *substantia cogitans* [...]. Solo Giacomo, che si era immerso quasi di nascosto nella lettura dell'*Ethica*, s'era mostrato d'accordo con lui³¹.

[...] Quella sera, a Olaspi, s'era fatto buio fondo, le stelle del gran carro pendevano sulla vallata, il profilo minuto di Alina si stagliava nettissimo contro il cielo. Marco avrebbe voluto prenderle la mano e portarsela alle labbra con la

²⁹ Ivi, p. 119.

³⁰ Ivi, pp. 122-123.

³¹ Ivi, p. 135.

stessa familiarità con cui lo faceva Giacomo. E come forse aveva fatto Bernard Le Bovier de Fontenelle con la marchesa di G. / Ad un tratto le parole di Fontenelle gli si presentarono alla mente come se le avesse lette pochi minuti prima, e le pronunciò a voce alta, come se avesse il libro davanti: «Mi sono messo in mente che ogni stella potrebbe essere un mondo», e sentì su di sé, nel buio, lo sguardo di Giacomo e Alina. «Non giurerei tuttavia sulla verità di quest'idea», continuò Giacomo completando la citazione, «ma io la tengo per vera [...]». / «Continua» disse Alina. / «Parli quasi come la marchesa di G.», disse Giacomo. «La marchesa di G.?», fece Alina ridendo «G., sta per Guermantes?» / «Non, ma chérie, cette fois il ne s'agit pas de la *Recherche*. Il brano che io e Marco abbiamo citato appartiene alla *Conversazione sulla pluralità dei mondi* di Fontenelle» [...] «Io sono ossessionato da un'altra "follia", come direbbe Fontenelle alla sua marchesa: l'idea dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo»³².

Quanto era nato nella caverna platonica – rivelato improvvisamente alla vista da un fiammifero che aveva illuminato il tempo senza tempo di una biblioteca nascosta – era insomma destinato a legare tra loro tempi e luoghi distinti: spazi di vita e biblioteca reale, immaginaria e fantastica. L'atemporalità della biblioteca aveva favorito lo scambio; lanciarsi in mezzo ai libri aveva significato proiettare per sempre quella biblioteca, quei libri in *soi-même*:

Io sto cercando di lavorare, e lavoro anche, ma raccontare come ho letto Spinoza è assai più difficile che leggerlo. Quando, adolescente, cominciai l'ardua lettura nella pineta il Villacidro ero tutto preso e come drogato dalle parole dei *Reisebilder* di Heine, dove parla appunto dell'*Ethica* paragonando i pensieri del filosofo a grandi alberi che affondano le radici profonde nella terra e levano alti i rami fronzuti stormendo al vento. È un peccato ripetere così male le parole di Heine. Ma non ho qui i *Reisebilder* per fare una citazione più precisa. O meglio, si ce l'ho. Ecco qui: «Di fronte a tali pensieri, l'anima è scossa, come al cospetto della Natura immensa nella sua calma vivente. Quei pensieri sono foreste d'alberi sublimi come il cielo: le cime fiorite s'agitano ondeggiando nell'alto, i tronchi affondano le radici inafferrabili giù nella terra eterna. Un soffio misterioso si sente passare, commuove ineffabilmente... Si respira l'aura dell'avvenire». Brutta traduzione, ma comunque Heine non era un filosofo, era un uomo d'immaginazione che amava la filosofia. Ma io ragazzo fui preso e portato via da questo soffio misterioso, da questo vento siderale³³.

Non so più nemmeno se il mio sia amore oppure fastidio, rabbia di essere nato là, di essere legato, di rimanere legato per tutta la vita a una terra tanto vecchia e tanto lontana dal mondo nel quale vivo. Eppure quella è la mia piccola patria. Là sono diventato uomo, là è la mia gente: casa e tombe. Ma ciò che conta di

³² Ivi, p. 136-137.

³³ Lettera di Giuseppe Dessì ad Anna Dolfi, Roma, 10 aprile 1976 (riprodotta nella *Introduzione* [Un romanzo interrotto] alla *Scelta* cit., pp. 23-24).

più è che io, anche ora, se vado là, mi sento più forte, più intelligente, anzi onnisciente. Se immergo la mano nell'acqua della Spendula, o del Rio Mannu, so di che cosa è fatta quell'acqua. Se raccolgo un sasso di Giarrana ho di quel sasso una conoscenza che arriva fino alla molecola, all'atomo. È là che ho letto per la prima volta Leibniz e Spinoza. Là mi sono sentito solo al centro dell'universo [...]³⁴.

³⁴ G. Dessì, *Introduzione a La scoperta della Sardegna* (ora in *Un pezzo di luna. Note, memoria e immagini della Sardegna*, a cura di Anna Dolfi, Cagliari, Della Torre, 1987; n. e. 2006, pp. 31-32).

Part. terza

1

I

g

49

→ [Fin dalla prima sera, dopo cena, mi ritirai nella rimessa, accesi il lume e attaccai a leggere l'Ethica. Stranamente quel latino così diverso da quello di Cornelio Nepote, mi riusciva comprensibile; ma i concetti espressi da quella limpidissima lingua restavano impenetrabili. Continuavo tuttavia a leggere sicuro che, a furia di leggere, avrei trovato la chiave di quel mistero, finchè, come ipnotizzato da quella lettura automatica, mi addormentai con la testa sul libro e ~~xxxx~~ feci un sogno. Prima mi identificai con la sustantia espanna e, come tale, ero in grado di capire tutte le cose, cioè di penetrarne l'essenza.] → Prima di allora non avevo mai avuto cognizione degli atomi, composti da un nucleo simile a un sole, attorno al quale girano come pianeti protoni e neutroni. Capivo che ogni atomo era simile a un piccolo sistema solare, a un sistema solare in miniatura. E tutta la materia non era fatta altro che di atomi. Io stesso, nel sogno, ero fatto di atomi, di atomi era fatto il tavolo al quale ero appoggiato, di atomi il tubo di vetro del lume a petrolio, di atomi il lume stesso, il petrolio, ~~ixxixx~~ e anche il mio sangue che fluiva più rapido nelle mie vene a causa dell'essaltazione che mi procurava il sogno rivelatore. Perchè di vera e propria rivelazione si trattava. Contemporaneamente avevo la percezione dell'essenza delle diverse spece di materia, il ferro, il marmo, l'acqua, differenza dovuta al numero dei neutroni e dei protoni rotanti attorno al nucleo ~~xx~~.

→ [Mi svegliai stanchissimo, me ne andai a letto a giorno inoltrato nella mia cameretta che fino al giorno prima era stata anche il mio studio, con una piccola scrivania e una scansia a vetri di libri "innocenti". Dormii profonda-

mente per alcune ore e mi svegliai poco prima di mezzogiorno. Mio padre e mia madre non parlavano, come se ci fosse stata burrasca tra loro. E c'era stata infatti. Mia madre s'era accorta che non ero nella mia camera e aveva visto la luce nella rimessa. Non vista, mi aveva osservato leggere e al mattino presto mi aveva trovato ~~XXXXXX~~ addormentato ancora nella rimessa, il lume a petrolio acceso accanto alla mia testa scarmigliata e aveva pensato alla possibilità di un incendio, di una disgrazia. Comunque era convinta che passare la notte a leggere a lume di candela in quel triste locale contestato, non era una cosa normale e non poteva farmi bene. Avevo la mia camera, di solito leggevo a letto fino a notte inoltrata. [→] Ma madre avrebbe voluto che mio padre mi rimproverasse, ma lui, che si sentiva sempre in colpa per le mie stranezze, ogni volta, prima di sgridarmi e di "richiamarmi all'ordine", era portato a ricercare le cause di quelle stranezze, e quasi sempre le trovava e si limitava a parlarne con me pacatamente, senza irritazione. Ora capiva benissimo la mia avidità di buttarmi su quei libri e tenerli in mano a uno a uno, fantasticandoci su. Certo era ben lontano dal pensare che io per una intera notte mi fossi accanito su uno solo di essi il più arduo, il più difficile, e avessi poi fatto quello strano sogno che mi avrebbe aiutato a capire, se non tutto, almeno gran parte di quello che non avevo capito da sveglio.

→ [Ma l'aiuto mi venne inaspettamente da un'altra parte. Sellai il mio cavallo e, come al solito, me ne andai a San Silvano, a casa Scarbo, da Giacomo. In cuor mio speravo di vedere anche la matrigna del mio amico, la contessa Alina, la quale, ignara, da qualche tempo occupava i miei pensieri di

1
11

h

→ [La vita di Marco non era cambiata apparentemente: continuava ad andare ogni mattina al caseificio, prendeva regolarmente le sue lezioni di latino e greco dal vice parroco Luigi Frau, e ogni tanto faceva una corsa fino a San Silvano per vedere il suo amico Giacomo. Apparentemente, ma in realtà il segreto dei libri ~~scritti~~^{donatigli} dalla nonna aveva provocato in lui un'intima agitazione, un orgasmo che raggiungeva l'angoscia.

→ [Suo padre, pur non dando troppa importanza alla cosa, gli aveva detto:
« Ora non metterti in testa di leggerli tutti. Comincia dal Guicciardini, così imparerai la storia d'Italia; e leggi anche i classici che ti ho regalato. Lascia perdere gli altri. »

Così Marco aveva capito che, in fatto di libri, non poteva ~~ascoltare~~ ascoltare i consigli di suo padre, benchè riponesse in lui una fiducia illimitata, e aveva sentito il bisogno di confidarsi con i suoi amici di San Silvano, con Giacomo specialmente e con Giulio Ramo, che scriveva già su diverse riviste universitarie del Continente, ed era entrato per concorso alla Scuola ~~Superiore~~ Normale Superiore di Pisa.

Giulio gli aveva fatto un discorso completamente diverso da quello di suo padre:

« Lascia perdere il Guicciardini, o leggilo solo per diletto; leggi invece i filosofi cominciando da Descart, Leibniz, Spinoza. Da principio non ci capirai nulla, ma se avrai costanza e pazienza, troverai la spiegazione di tutto: è là che comincia la filosofia moderna. »

→ [Al suo insegnante di latino invece, il buono e paziente don Luigi Frau,

La scelta (dattiloscritto - h, cc. 1, 2, 7-12).

Marco s'era guardato bene dal far parola della biblioteca. Dopo la fuga dal collegio Carlo Felice e due anni di caseificio, stanco della puzza di formaggio pecorino e di fumo di legna che impregnava sempre i suoi abiti e i suoi capelli, si era imbattuto, quasi per caso, nel nuovo vice parroco, un pretino magro e misero con la tonaca verdastra e il cappello spelacchiatto, appena arrivato da un paesino della Marmilla e, con decisione imprevedibile e per lui stesso imprevedibile, gli aveva chiesto di impartirgli lezioni private di greco e latino. Oltre al puzzo del caseificio Marco era stanco anche di essere considerato uno studente fallito, uno che non ce l'aveva fatta per mancanza d'intelligenza. Questo era infatti il concetto che avevano di lui gli zii e anche molte altre persone, contadini benestanti, che avevano mandato i figli agli studi. Il pretino considerò a lungo Marco, prima di rispondergli, scuotendo la testa negativamente. Il ragazzo, che s'aspettava tutt'altra accoglienza, rimase ~~xxxxxxxxxxxx~~ senza parole, e si rese conto che il rifiuto del prete dipendeva dalla fama di ragazzo incorreggibile e forse anche stupido.

→ [« La prego, padre, è l'ultima occasione che mi rimane per riabilitarmi. »]

Disse proprio questa parola: riabilitarmi. Il pretino fissò con i suoi occhietti ~~xxxxx~~ arrossati i grandi occhi scuri di Marco che brillavano di speranza, allungò una mano e la posò sul suo avambraccio. _____

« Se tu potessi promettermi in buona fede di studiare davvero e mantenere la promessa.....forse tuo padre ne sarebbe contento. »]

→ [« Io glielo giuro »] disse Marco con la sua voce da uomo fatto, che pure con-

re, attorno alla quale ruota tutto il cielo. Ma a Marco non interessavano i nomi delle stelle e delle costellazioni, per quanto suggestive fossero, per quanto avesse imparato nella Storia del Cielo di Flammarion, che in essa è scritta la storia dell'umanità. Ciò che lo affascinava nelle sue contemplazioni notturne era la massa senza nome delle stelle innumerevoli, che nella sua mente identificava con la misteriosa sostanza di Spinoza, la substanza espansa e la substanza cogitans, su cui nemmeno ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ Giulio Rano aveva saputo dargli la benchè minima spiegazione. Solo Giacomo, che si era immerso quasi di nascosto nella lettura dell'Ethica, s'era mostrato d'accordo con lui. Per Giacomo, sostanza erano anche tutte le cose che si toccano, si vedono, e anche quelle che non si vedono e non si toccano ma che esistono, la terra, l'aria, l'acqua, i metalli, noi stessi, ~~xxxxxxxx~~ "come ci insegnano la chimica e la fisica moderna", diceva Giacomo.

«Ogni materia» spiegava Giacomo «è formata di molecole e le molecole di atomi che formano, con il loro nucleo, veri e propri piccolissimi, infiniti sistemi solari. Quel cielo stellato che ti affascina e che ti si rivela sempre come per la prima volta, tu lo puoi ritrovare anche in questo paio di forbici, in questo fiammifero spento.»

→ [I due ragazzi passavano ore a parlare di questi argomenti anche in presenza di Alina, che se ne stava seduta vicina a loro a cucire sugli scalini della porta nella casetta padronale di Olaspri. Gli argomenti di Giacomo convincevano Marco, che poi li sviluppava per suo conto, anche se non aveva mancato di obiettare che se il cielo stellato

era la stessa cosa di un paio di forbici o di un fiammifero spento, tuttavia, solo il cielo stellato, con le sue abissali profondità, gli pareva un'immagine più evidente, anzi la rivelazione stessa della sostanza e in pari tempo dell'infinito, quale la mente dell'uomo poteva raffigurarselo o intuirlo. Anche in questo Giacomo era d'accordo con lui, mentre Giulio Ramo un giorno, interrompendo i loro discorsi alquanto sgarbatamente, aveva detto con tono professorale che la mente dell'uomo non può, nemmeno in termini matematici, concepire l'infinito che è soltanto un'astrazione, a meno che non lo si consideri una "immagine poetica", come nel caso di Leopardi. Anche Giulio e Pino Alicandria erano dello stesso parere, e naturalmente Elisa, che pendeva sempre dalle loro labbra. Così a Marco non rimaneva altro che confabulare sottovoce con Giacomo, o abbandonarsi alle sue elucubrazioni solitarie.

→ [Con Giacomo, ~~Ma~~ Marco aveva molte affinità e stavano bene insieme. Lui univa profondamente l'amore per la natura, il gusto fantastico delle cose, il bisogno insaziabile di conoscere. Fisicamente erano molto diversi: Marco di carnagione bruna, capelli e occhi nerissimi, largo di spalle e di complessione robusta lasciava pensare che sarebbe rimasto di statura inferiore alla media, come suo padre; Giacomo era alto già a sedici anni un metro ~~sessantacinque~~ e settantacinque, prometteva di raggiungere la statura imponente del conte Massimo ex, come lui longilineo e di carnagione bianchissima, aveva capelli biondo cenere e occhi grigi. Il vecchio Porfirio diceva che somigliava in modo sorprendente alla madre, la bellissima Joséfine De la Haje, morta lontano dal figlio ~~ma~~ subito dopo la guerra. Ma anche se non aveva succhiato

~~XXXXXXXXXXXX~~ il suo latte, Giacomo aveva nelle vene il suo sangue nordico, che non aveva dovuto contrastare per prevalere, dato che di origine nordica erano anche gli Scarbo.

→ [Marco voleva bene a Giacomo e lo ammirava, nutriva un profondo rispetto per il conte Massimo, ma era perduto, disperatamente innamorato di Alina: uno di quegli amori pazzeschi che, a volte, riempiono il cuore degli adolescenti. ~~XXXXXXXXXXXX~~ Alina era bruna, con un viso pallido da asiatica, gli zigomi un poco alti e gli occhi grigi ombreggiati ~~XXXX~~ da lunghe ciglia. Per poterla amare, a Marco non restava altra possibilità che identificarsi sempre più con Giacomo.

→ [Quella sera, a Olaspi, s'era fatto buio fondo, le stelle del gran carro pendevano sulla vallata, il profilo minuto di Alina si stagliava nettissimo contro il cielo. Marco avrebbe voluto prenderle la mano e portarsela alle labbra con la stessa ^{familiarità} ~~familiarità~~ con cui lo faceva Giacomo. E come forse aveva fatto Bernard Le Bovier de Fontanelle con la marchesa di G. -

→ [Ad un tratto le parole di Fontanelle gli si presentarono alla mente come se le avesse lette pochi minuti prima, e le pronunciò a voce alta, come se avesse il libro davanti: "Mi sono messo in mente che ogni stella potrebbe essere un mondo", e sentì su di sé, nel buio, lo sguardo di Giacomo e Alina. "Non giurerei tuttavia su la verità di quest'idea" continuò Giacomo completando la citazione, "ma io la tengo per vera perchè mi piace crederla, e perchè è un'idea introdottasi nel mio spirito in modo piacevole".

→ [«Continua » disse Alina.

→ [«Parli quasi come la marchesa di G. » disse Giacomo.

- ⇒ [« La marchesa di G. ? » fece Alina ridendo « G., sta per Guermant ? »]
- ⇒ [« Non, ma chérie, cette fois il ne s'agit pas de la Récherche. Il brano che io e Marco abbiamo citato appartiene alla Conversazione sulla pluralità dei mondi di Fontanelle. Non fu pari al genio dei più grandi, ma resse al confronto, e il secolo mancherebbe di un bell'ornamento, senza lo spirito di second'ordine, ma perfetto, di Fontanelle. »]
- ⇒ [« Macché di second'ordine » sbottò Marco, interrompendo bruscamente l'amico « fu uno dei più grandi, ed ebbe intuizioni straordinarie. »]
- ⇒ [« Non sei obbiettivo. Sai benissimo che le intuizioni di Fontanelle, che fu un dilettante, non ci sarebbero ~~stare~~ state senza Copernico, Keplero, Galilei, Giordano Bruno, e prima ancora, Epicuro, il vero padre dell'atomismo. »]
- ⇒ [Marco taceva, riconoscendo in cuor suo che Giacomo aveva ragione. Poi prese a dire:

 « Fontanelle mi affascina, perchè la sua idea della pluralità dei mondi ha la proprietà di vivere e di svilupparsi ben oltre la schematica enunciazione ch'egli ne fa. »]
- ⇒ [« Cioè ? » chiese Giacomo sporgendosi verso di lui.]
- ⇒ [« Io sono ossessionato da un'altra "follia" come direbbe Fontanelle alla sua marchesa: l'idea dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo. »]
- ⇒ [« Cioè ? » ripeté Giacomo sempre attentissimà.]
- ⇒ [« Tutta la materia è composta di atomi che non sono altro che piccoli sistemi planetari. Ora, niente ci vieta di pensare che anche il sistema planetario in cui viviamo sia un atomo, dove il sole è un nucleo e i pianeti i neutroni. »]

→ [« Benissimo, ma concludi. »]

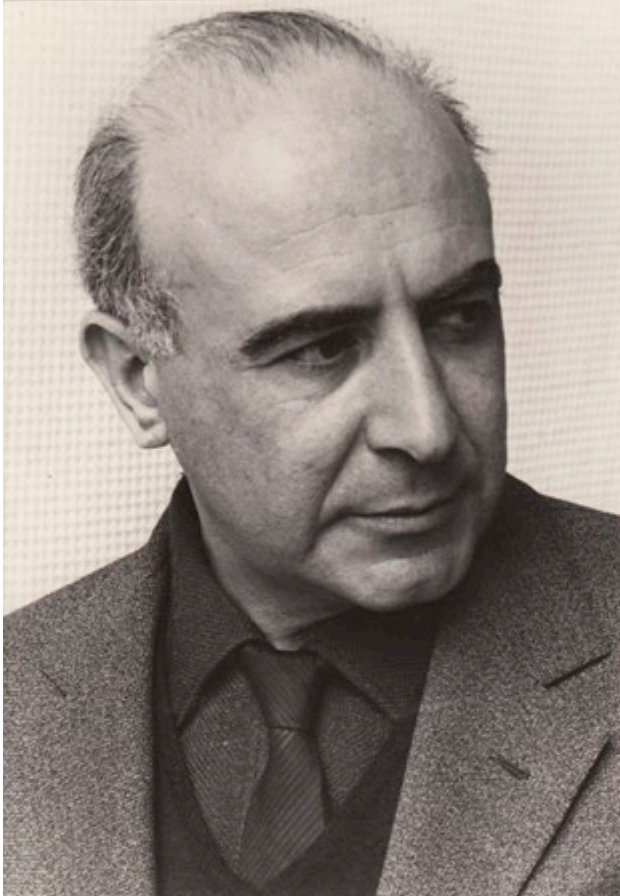
→ [« Come possiamo figurarci altre terre nell'infinitamente grande, possiamo anche figurarcele nell'infinitamente piccolo. »]

→ [Si chinò a raccogliere un pizzico di terra tra l'indice e il pollice, come una presa di tabacco e continuò: _____]

« Anche in ognuno di questi granelli di terra ci sono soli, pianeti, sistemi planetari; immaginate due specchi messi ~~sixfrankx~~ uno di fronte all'altro in cui le immagini si riflettano all'infinito, da una parte verso l'infinitamente grande, dall'altra verso l'infinitamente piccolo. »]

→ [« E' ~~stax~~ strano, ma mi hai convinto » disse Giacomo accendendo due sigarette, una delle quali diede ad Alina, con il gesto affettuoso che aveva inconsciamente imparato dal padre. Poi, con una leggera sfumatura ironica nella voce, aggiunse « Abbiamo ascoltato dalla bocca del nostro amico l'enunciazione di quella che forse sarà la scoperta più sensazionale del secolo. »]

→ [Marco rise, ma era come ubriaco di gioia per essere riuscito ad esprimere con chiarezza un pensiero segreto, ~~staxix~~ "una follia" che lo esaltava e si portava dentro da tempo.]



Giuseppe Dessì.

Luisa Bianchi

Venticinque anni ci separano, ormai, dalla scomparsa di Mario Pomilio; e tuttavia la sua figura, di uomo, di studioso e di narratore, resta ancora in parte da esplorare, non fosse altro per la particolarità della sua posizione nella cultura del secondo Novecento. Pomilio, dal punto di vista del canone, è sempre stato considerato tra i «minori» della nostra letteratura e, fatto salvo qualche riconoscimento, i suoi romanzi pubblicati fino alla metà degli anni Settanta non ebbero grande risonanza a livello nazionale. Sarà solo con la pubblicazione, nel 1975, del *Quinto evangelio* che il nome dello scrittore abruzzese comincerà a suscitare un certo interesse e a imporsi all'attenzione della critica. Quale ruolo abbia giocato, nel provocare questa liquidazione indifferente, il cattolicesimo di Pomilio, è difficile da stabilire; certo è che troppo spesso, e forse troppo sbrigativamente, il suo pensiero e la sua opera sono stati ricondotti nel reticolato della cultura cattolica, finendo per appiattire su una definizione monocorde una complessità intellettuale che traspare in tutti i suoi scritti e, forse, in particolare, si esplicita in alcuni degli *Scritti cristiani*, in cui l'impegno nella definizione di una cultura cattolica e la rivendicazione di un suo ruolo nella società contemporanea sono manifestati come una strenua lotta contro l'irrisolvibilità di certe aporie e contraddizioni¹. Sono le stesse lacerazioni, d'altronde, contro cui si trovano a confrontarsi quasi tutti i personaggi protagonisti dei romanzi di Pomilio, impegnati in una battaglia interiore contro l'inconciliabilità tra morale e pratica.

Fatte salve, naturalmente, alcune eccezioni², l'opera di Pomilio, come si diceva, non ha goduto, da parte della critica contemporanea, di grande attenzio-

¹ Mario Pomilio, *Scritti cristiani*, Milano, Rusconi, 1979. Il riferimento è ai saggi *L'interrogazione del cristiano* e *Cristianesimo e cultura*. Quest'ultimo intervento, in particolare, porta avanti una lunga riflessione sulla nozione, ossimorica e paradossale di «cultura cattolica», e su quella, parallela, di «intellettuale cattolico»; Pomilio sottolinea l'importanza di un impegno intellettuale del cattolico in tutti i campi del sapere, nel quale egli, accettandone i presupposti laici e secolari, potrà portare un «di più», ovvero un punto di vista trascendente e continuamente riferito a Dio.

² Sembra doveroso ricordare, tra gli studi più precoci sull'opera di Pomilio, almeno quelli di Mariapia Bonante, *Invito alla lettura di Pomilio*, Milano, Mursia, 1977; Vittoriano Esposito, *Mario Pomilio narratore e critico militante*, Roma, Edizioni dell'Urbe, 1978 e *Interpretazioni critiche*

ne; oggi, invece, abbandonati certi pregiudizi e pacificata l'urgenza di segnare una linea netta di demarcazione tra cultura laica e cattolicesimo, la sua figura è stata in parte redenta, e la sua opera ridiscussa e studiata. Non si vuole, in questa sede, avanzare la proposta di un riposizionamento della narrativa di Pomilio all'interno della letteratura contemporanea, o rivendicare una centralità che forse non gli spetta; si vuole solo avanzare il sospetto che Pomilio sia stato considerato un «minore» non tanto o non solo per un giudizio intrinseco sulla sua opera, ma piuttosto perché in essa si sono cercate soltanto le tracce del conservatorismo asfittico di certo cattolicesimo del dopoguerra.

In ogni caso, è innegabile che la componente religiosa sia, e senza alcun dubbio, la matrice da cui prende avvio e si sviluppa tutto il percorso letterario di Pomilio, fin dal suo esordio narrativo, con *L'uccello nella cupola*³, o addirittura più addietro negli anni, al tempo delle prime prove poetiche (pubblicate postume col titolo *Emblemi*⁴). Anche laddove il tema narrativo non è esplicitamente religioso, Pomilio si accosta all'analisi delle inquietudine e delle contraddizioni dell'animo umano sempre da un punto di vista profondamente intriso di una sincera morale cristiana, che però diventa, nel testo, una meta cui tendere, più che un accettato e indiscusso parametro valoriale *a priori*, come appare con tutta evidenza proprio nel *Quinto evangelio*, dove il problema della «fede nella fede» si manifesta in tutta la sua problematicità. Questa componente che, più che cattolica sarebbe forse meglio definire *cristiana* – o *evangelica*, appunto – sempre si lega, a formare un'indissolubile nodo «filosofico», con la dedizione all'analisi dell'uomo, nelle sue sfaccettature esistenziali ed etiche più irrisolte, ma anche – e non ultimo – nel suo essere animale sociale e politico (si pensi, tra l'altro, a romanzi a sfondo sociale come *Il testimone*⁵, o addirittura *Il nuovo corso*⁶ e *La compromissione*⁷, in cui il motivo politico è assolutamente centrale, o anche al racconto *Il cimitero cinese*⁸, in cui l'uropeismo di Pomilio si sposa a un sentimento di pace e fratellanza tra gli uomini).

del Quinto evangelio, Roma, Edizioni dell'Urbe, 1978; Carmine Di Biase, *Lettura di Mario Pomilio. Antologia e storia della critica*, Milano, Editrice Massimo, 1980; Agata Manganaro, *Mario Pomilio*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

³ M. Pomilio, *L'uccello nella cupola*, Milano, Bompiani, 1954. Questo primo romanzo valse all'autore il «Premio Marzotto».

⁴ M. Pomilio, *Emblemi. Poesie 1949/1953*, a cura di Tommaso Pomilio, Napoli, Cronopio, 2000.

⁵ M. Pomilio, *Il testimone*, Milano, Massimo, 1956 (con *Il Testimone* Pomilio vinse il «Premio Napoli»).

⁶ M. Pomilio, *Il nuovo corso*, Milano, Bompiani, 1959.

⁷ M. Pomilio, *La compromissione*, Firenze, Vallecchi, 1965 (*La compromissione* si aggiudicò il «Premio Campiello» del 1965).

⁸ M. Pomilio, *Il cimitero cinese*, in «La fiera letteraria», 20 aprile 1958 e poi in volume insieme a altri racconti in *Il cimitero cinese*, Milano, Rizzoli, 1969.

È questa la *problematicità* pomiliana⁹, il suo continuo inappagamento morale e intellettuale, il rifiuto di arrestarsi su risposte date una volta per tutte e la perpetua ricerca di una fede che non si dà mai per scontata, ma che diventa un faticoso e quotidiano percorso di conferma. È nelle pieghe di tali questioni che, si diceva, si coglie ancora l'invito a indagare Pomilio come scrittore e studioso. Nella biografia, anche, segnata fin dall'infanzia da una duplice educazione che attinge, da un lato, al cattolicesimo materno e, dall'altro, al socialismo del padre; nell'esperienza politica nelle fila del Partito d'Azione, cui segue la profonda disillusione e, poi, un riavvicinamento alla fede; o ancora nel suo sentirsi sradicato da ogni patria e pure, allo stesso tempo, nell'attaccamento alla terra d'Abruzzo e alla città di Napoli.

Oltre a questo, e forse più pertinentemente, ci si potrebbe interrogare sul rapporto di Pomilio con i libri, e interrogarsi sulla biblioteca dell'autore, rimasta fino a oggi priva di un'attenta disamina che ne riveli consistenza e contenuto¹⁰. Sarà da studiare, per quanto possibile, il *corpus* librario, alla ricerca di informazioni che conducano a un'ipotesi circa la consistenza della «biblioteca culturale» attorno alla quale si convogliano tutti gli aspetti della cultura e della formazione, per spingerci, infine, a suggerire un legame tra tale biblioteca e l'opera.

I libri posseduti dall'autore si trovano ancora, in gran parte, nell'abitazione di Napoli dove Pomilio ha trascorso gli ultimi anni. Nel capoluogo campano – una patria adottiva in cui, com'è noto, ha abitato a lungo – lo scrittore aveva soggiornato una prima volta nel 1949, per un incarico di docenza al liceo «Vincenzo Cuoco». Dopo due anni fuori dall'Italia, trascorsi, grazie a una borsa di studio, in Belgio (tra Bruxelles, Lovanio e Gand) e poi a Parigi¹¹, e dopo un periodo a Teramo, dall'autunno del 1952, torna definitivamente a Napoli, dove risiederà con la moglie e poi i figli, fino alla morte. Oltre agli incarichi di docenza (sia liceale che universitaria), Pomilio negli anni napoletani continua a studiare e a scrivere, con costanza, seppur a tratti con lunghe e sofferte *empasses*. È a Napoli che scrive quasi tutte le sue opere di narrativa, ed è in questa città che trascorre gli anni di maggiore impegno in attività di tipo culturale, coltivando amicizie e frequentazioni più o meno strette con gli scrittori e gli studiosi partenopei più attivi, e portando avanti progetti e collaborazioni. L'esperienza delle «Ragioni narrative», la rivista da lui codiretta, è probabilmente uno dei momenti fondamentali di questo percorso, poiché rappresenta l'occasione per por-

⁹ Si accenna al titolo del libro curato da Simone Gambacorta, *Lo scrittore problematico. Appunti biografici e interviste su Mario Pomilio*, Giulianova, Galaad Edizioni, 2009.

¹⁰ Ringrazio Tommaso Pomilio, che mi ha gentilmente consentito la visita della biblioteca paterna e mi ha guidato nello studio con consigli e informazioni, dimostrando nei miei confronti disponibilità e fiducia.

¹¹ Pomilio, in questo periodo all'estero, lavora a un progetto di estetica, mai portato a termine, sulla nozione di «furore poetico»; nelle intenzioni la ricerca avrebbe dovuto estendersi a tutta la storia artistica dell'Occidente, da Platone ai Romantici.

tare avanti una seria riflessione sullo stato della letteratura contemporanea che deve aver contato non poco anche ai fini della formulazione di alcune sue convinzioni di poetica¹².

Nell'appartamento situato nel quartiere Vomero, si trova ancora oggi la biblioteca dell'autore; l'abitazione, negli anni, ha subito una profonda riorganizzazione; tuttavia lo studio – l'ambiente della casa, affacciato sul mare di Napoli, in cui Pomilio lavorava e studiava circondato da molti libri – resta intatto al passaggio del tempo, e reca ancora i segni della sua presenza, in piccoli oggetti lasciati dov'erano un tempo.

I libri di Mario Pomilio – spiega il figlio Tommaso – occupavano le diverse librerie della casa; oggi una parte di tale biblioteca è stata spostata e ha trovato, in parte almeno, un'altra collocazione. Un notevole *corpus* di libri, insieme alle carte manoscritte e all'epistolario sono state donati al Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia¹³. Parte della saggistica, invece, è stata donata per volontà degli eredi, alla Biblioteca Monteverdi dell'Università La Sapienza, mentre alcuni esemplari di libri d'arte e altro materiale librario sono stati devoluti ad altre istituzioni culturali. Ciò che resta – come si diceva – si trova ancora nell'ampia libreria che occupa interamente una delle pareti dello studio, e in una libreria più piccola, sistemata nel salotto adiacente. Solo in parte, si immagina, l'organizzazione sarà la stessa che aveva voluto Pomilio. Nella libreria dello studio, adesso, i volumi sono sistemati secondo un criterio misto, alfabetico o per edizione (e collana), a seconda dei casi; nella libreria minore, invece, sono accolti per lo più classici di letteratura e di filosofia¹⁴.

Orientarsi, nel tentativo di ricostruire idealmente la disposizione e l'organizzazione della biblioteca di Pomilio, date tutte queste trasformazioni, non è impresa facile. Esiste, tuttavia, preziosissimo strumento, uno schedario completo di tutte le opere possedute, approntato dalla moglie Dora negli ultimi anni di vita dello scrittore. Lì vi sono minuziosamente annotati i titoli di oltre seimila volumi, con l'indicazione precisa della collocazione nelle librerie domestiche.

Sarebbe pedante, e senza dubbio di scarsa utilità, accingersi a fornire, in questa sede, il catalogo della biblioteca di casa Pomilio; sembra più opportuno, al-

¹² Fondata e animata da personalità come Leonardo Pacini Savoj, Domenico Rea, Michele Prisco, Gian Franco Venè, Luigi Incoronato e Luigi Compagnone, «Le ragioni letterarie» fu pubblicata dal 1960 al 1961, per un totale di 9 numeri. Francesco D'Episcopo ha recentemente curato «*Le ragioni narrative*» 1960-1961. *Antologia di una rivista*, Napoli, Tullio Pironti, 2013.

¹³ Per una descrizione più dettagliata di questo materiale, e in particolare di quello relativo alla preparazione della stesura del *Quinto Evangelio* si rimanda alla nota di Nicoletta Trotta, «Il quinto evangelio» *tra testo e avantesto*, in M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, Milano, Bompiani, 2000 [1975], pp. 401-405.

¹⁴ Per dare un'idea delle dimensioni del complessivo patrimonio librario di questa biblioteca, precisiamo che la libreria grande dello studio consta di sette scaffali di cinque ripiani ciascuno, più un'ultima scaffalatura aggiunta; la libreria più piccola, invece, è composta da nove ripiani. Parte dei libri, infine, sono sistemati, momentaneamente, nella cantina dell'abitazione; la consultazione di questi ultimi è stata meno agevole, e ci si è affidati soprattutto allo schedario menzionato.

lora, tentare una panoramica generale, a grandi temi, e offrire, semmai, qualche piccolo affondo, quando si dia il caso, quando cioè la presenza di un libro, o di un gruppo di libri, si mostri spia di un indirizzo preciso di lettura e diventi parte di un'ideale biblioteca culturale.

A questo fine, è naturale chiedersi, preliminarmente, non soltanto quali libri possedeva Mario Pomilio, ma soprattutto quali preferiva tenere a portata di mano sulle pareti dello studio personale; quali leggeva da lettore e quali da studioso; quali aveva maggiormente meditato; se annotava e postillava i suoi libri. Insomma, che tipo di lettore era: selettivo o onnivoro? Attento o disordinato? E infine, che rapporto c'è, se c'è, tra l'opera dello scrittore e le sue letture e i suoi studi.

Alcune di queste domande hanno potuto trovare una risposta grazie alla consultazione attenta di alcuni volumi, ma anche grazie allo schedario. Si è potuto così scoprire, per esempio, che erano conservati nello studio soprattutto i libri di narrativa contemporanea pubblicati nella seconda metà del Novecento; insieme ad essi alcuni libri di saggistica varia e ai libri di critica sugli autori. Si può immaginare che Pomilio volesse tenerli vicini per praticità di consultazione, così come a portata di mano erano sistemate le varie enciclopedie. I libri di poesia e di teatro, complessivamente meno numerosi, occupavano invece la libreria della sala da pranzo. Un altro dato che può essere curioso, poiché ci dice qualcosa sulla meticolosità e l'attenzione del lettore Pomilio, è la sua abitudine di ritagliare dai giornali e inserire, all'interno di alcuni volumi, le relative recensioni¹⁵.

Alcune altre questioni restano, invece, di difficile soluzione; per esempio, piuttosto spesso, sia per libri di saggistica che per alcune opere letterarie, è impossibile distinguere tra i titoli che Pomilio aveva voluto (e quindi scelto, acquistato) e quelli – con ogni probabilità numerosissimi – che riceveva in dono dagli autori o dalle case editrici. È quindi arduo stabilire se i gusti di Pomilio lettore fossero di ampia apertura (come dimostrerebbe la notevole presenza di romanzi molto lontani dal suo orizzonte letterario) o, al contrario, se il suo orientamento fosse ben definito. Anche a cercare all'interno dei libri segni e postille, che testimonierebbero una lettura interessata e attiva, solo raramente ne troveremmo: quasi mai nei testi letterari di narrativa e poesia, e con molta parsimonia nelle introduzioni e nei libri di saggistica¹⁶. Un'ulteriore difficoltà, analoga, è quella di individuare

¹⁵ Una recensione di Water Pedullà, per esempio, è inserita all'interno della copia di *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo, uscito presso Mondadori nel 1975, lo stesso anno di pubblicazione dell'*Evangelio*.

¹⁶ La moglie Dora, interrogata durante un'intervista da Simone Gambacorta a proposito del rapporto tra Pomilio e Silone, sembra confermare quanto detto: «Ho portato sulla scrivania i libri e li ho sfogliati per ricercarne tra le pagine quei segni rari e leggeri di matita che, talvolta, usava tracciare ai margini delle righe, per sottolineare la pregnanza d'un concetto, un sentimento, o semplicemente una suggestione estetica, suscitati dalla lettura. È così che nell'*Avventura di un povero cristiano* trovo segnato, nelle prime pagine di introduzione, un periodo [...]» (*Nonostante Dio*, in S. Gambacorta, *Lo scrittore problematico* cit., p. 83).

con sicurezza, tra i libri con dedica, quelli che rivelano un reale rapporto con l'autore, distinguendoli da quelli ricevuti per mera formalità; fatto, quest'ultimo, che contribuirebbe a illuminare eventuali rapporti con gli altri scrittori. In quest'ultimo gruppo, per esempio, rientrano con sicurezza i libri degli amici più noti e stimati, come i colleghi delle «Ragioni narrative», o altri scrittori con cui Pomilio intratteneva rapporti di reciproca stima. È il caso, per non portare che un esempio, della dedica apposta da Luigi Compagnone sulla copia del suo *La vita nova di Pinocchio* donata all'amico, nella quale si allude, con un augurio, all'impresa della scrittura dell'*Evangelio*. In altri casi la dedica appare un poco più sorprendente, per la presumibile lontananza culturale che viene smentita da parole che sembrano rivelare un rapporto diretto e sincero, come accade con la dedica con la quale Paolo Volponi omaggia Pomilio del suo *Corporale*.

Lasciando da parte queste questioni di ordine generale, che pertengono più all'atteggiamento e alle abitudini di Pomilio lettore che non alla consistenza della biblioteca, si procede all'osservazione del patrimonio librario, sia pure senza pretese di esaustività: ci limiteremo, in questa sede, a fornire una descrizione ragionata, per temi, delle opere presenti nel fondo analizzato, e a suggerire, in qualche caso, alcuni spunti di riflessione.

Ad un primo sguardo, la biblioteca di Pomilio appare come una tradizionale libreria di un intellettuale degli anni Sessanta e Settanta; oltre a un certo numero di collane enciclopediche e ai classici della letteratura, vi sono infatti comprese molte opere letterarie del periodo e libri di critica contemporanea¹⁷. È il caso di accennare soltanto alla presenza, nella biblioteca, delle collane letterarie più note: Struzzi Einaudi, Medusa di Mondadori, Rizzoli, Adelphi. Non pochi, inoltre, i libri della «Collana di testi e di critica» della casa editrice napoletana Liguori, tra i quali si segnalano diversi volumi di Salvatore Battaglia, amico strettissimo dell'autore¹⁸.

Ai classici della letteratura non si farà che un breve accenno, poiché la loro presenza non contribuisce a connotare la biblioteca in un senso preciso. Alcune delle opere classiche sono oggi sistemate nei ripiani della libreria del salotto, raggruppati per lo più per casa editrice: tra gli Struzzi Einaudi troviamo l'*Iliade* e

¹⁷ Per quanto riguarda le enciclopedie e i dizionari presenti nella libreria meritano forse una menzione, a dimostrazione della varietà degli ambiti di interesse di Pomilio, il *Dizionario della letteratura mondiale del '900* delle Edizioni Paoline; i 37 volumi delle *Letterature nel mondo*; ma anche il *Dizionario di sociologia* della UTET; l'*Enciclopedia delle religioni* di Vallecchi e diverse collane d'arte, che tuttavia è presumibile possano essere delle strenne (*Classici dell'arte* di Rizzoli, in 43 volumi; la *Storia universale dell'arte* delle edizioni Fabbri, in 40 volumi; *I diamanti dell'arte* di Sansoni, in 52 volumi).

¹⁸ Si tratta, in particolare, di *Occasioni critiche*, Napoli, Liguori, 1964; *La coscienza letteraria del Medioevo*; Napoli, Liguori, 1965 e *Mitografia del personaggio*, Napoli, Liguori, 1968, di cui Pomilio aveva curato l'introduzione. Tra gli altri volumi compresi in questa collana vi sono anche Vittorio Russo, *Sussidi di esegesi dantesca*, Napoli, Liguori 1966; Antonio Palermo, *Carlo Tenca. Un decennio di attività critica*, Napoli, Liguori, 1967; Guido Macera, *De Sanctis. Restauro critico*, Napoli Liguori, 1968.

l'*Odissea*, l'*Eneide*, i *fioretti di San Francesco*, il *Faust* di Goethe, i *Discorsi a tavola* di Martin Lutero, un'*Autobiografia* di Gianbattista Vico, le *Lettere* di Ludovico di Breme, le *Poesie* di Friedrich Hölderlin, il *Teatro* di Bertold Brecht, *Il sangue d'Europa* di Giaime Pintor, *Reparto C* di Alexandr Solzenicyn, nonché *Il romanzo storico* di György Lukács. Diversi sono anche i volumi della napoletana casa editrice Fulvio Rossi: le opere di Giovan Battista Gelli, due tomi di opere di Galileo, di Machiavelli, di Lorenzo de' Medici, due tomi per le opere di Tasso, Carducci, Tommaseo; della stessa collana, Pisacane-La Masa, *La guerra del 1848-49 in Italia* e *Storia d'Italia* di Cesare Balbo. Numerosissimi sono poi i volumi Rusconi, la casa editrice che ha pubblicato anche molte delle opere dello stesso Pomilio; tra questi si contano libri di filosofia e di letteratura: la *Biblioteca storica* di Diodoro Siculo; *Le storie* di Tacito; un'opera su Agostino; Blaise Pascal, *Pensieri opuscoli lettere*; Italo Alighiero Chiusano, *Vita di Goethe*; Nicola Lisi, *Diario dalle opere*; Giovanni Papini, *Rapporto sugli uomini*; Nicola Abbagnano, *La saggezza della filosofia*, Carlo Coccioli, *Davide*; Vittore Branca, *Mercanti scrittori*; Jean Carrère, *Lo sparviero di Maheux*; Joseph De Maistre, *Le serate di Pietroburgo*; Salvador Dalì, *Visi celati*; *Il signore degli anelli* di Tolkien e infine, una copia del *Quinto evangelio*. Della stessa casa editrice, ma collocati in altro luogo, inoltre, un *Orlando Furioso*, un volume dedicato ai *Preromantici inglesi*, *Il Milione* di Marco Polo; Francesco d'Assisi, *Gli scritti e la leggenda*, e *Il giorno* di Parini. Tra i classici, ancora, un volume di tutte le *Opere* di Petrarca nelle edizioni Mursia e uno di *Rime, Trionfi e poesie latine* per le edizioni Ricciardi; dallo stesso editore, un volume di *Poeti dell'Ottocento*. Un volume su *Leopardi. Tutti gli scritti* di Bompiani; *Tutte le opere* di Shakespeare edito da Sansoni; due volumi della Nuova Accademia: *Poeti Greci* e *Poesia dell'età cortese*; i *Romanzi* di Chrétien de Troyes; il *Baldo* di Merlin Cocai in due volumi e, infine *Tutte le opere* di Parini.

Oltre ai classici, naturalmente, la libreria di Pomilio, come in parte si è già accennato, è ricchissima di volumi di letteratura contemporanea, con una forte preferenza per la narrativa rispetto alla poesia e al teatro. È da notare che quasi tutta la letteratura straniera è presente in traduzione italiana, fatta eccezione per alcuni libri nell'originale edizione francese. Non potendo, in questo caso, procedere a un elenco delle opere, dato il numero dei volumi, ci si limiterà a segnalare alcuni gruppi di libri particolarmente significativi, a cominciare da quelli di letteratura straniera.

Non mancano, naturalmente volumi dei più importanti romanzieri russi, Dostoevskij e Tolstoj, ma anche alcune opere di Čechov, di Bulgakov e, addirittura, le *Poesie* di Bukowski e il *Taccuino di un vecchio sporcaccione*. Diversi i libri francesi, a cominciare da Baudelaire (di cui sono presenti, oltre a *Paradisi artificiali* e *Fleurs du mal* in francese, anche i *Diari intimi* e *Per Poe*) e dai romanzi di Camus e Céline. Numerosi, com'era prevedibile, i titoli di Mauriac e Bernanos, sicuramente tra gli autori che più hanno contato nella formazione di Pomilio, e che hanno contribuito ad alimentare quel sentimento di impronta religiosa che si ritrova nella sua narrativa. In particolare, di Bernanos si contano più di una

decina di libri, alcuni dei quali in lingua originale: *Nuova storia di Mouchette*, *Il signor Ouine*, *I grandi cimiteri sotto la luna*, *Un delitto*, *Diario di un curato di campagna*, *Un crime*, *L'imposture*, *Le joie*, *Un mauvaise rêve* e, naturalmente *Sotto il sole di Satana*, di cui sono presenti due edizioni diverse, una delle quali curata dallo stesso Pomilio¹⁹. Non si dimentichi che, all'autore francese, Pomilio aveva dedicato un saggio, oggi compreso tra quelli di critica sulla letteratura cristiana raccolti in *Scritti cristiani*²⁰.

Tra la narrativa americana, piuttosto rappresentata nella biblioteca, un favore particolare sembra riservato a Saul Bellow; numerose, infatti, sono le opere di questo autore possedute, quasi tutte nella prima edizione italiana: *L'uomo in bilico*, *Le avventure di Augie March*, naturalmente *Herzog*, *La vittima*, *Il pianeta di Mr. Sammler*, *Il dono di Humboldt*, *La resa dei conti*²¹. Alcuni romanzi di Sherwood Anderson, per esempio l'edizione di *Riso nero* nella traduzione di Pavese e *Molti matrimoni*²². Ci sono, inoltre, romanzi di George Orwell e di Graham Greene, per non fare che due nomi tra i più significativi; infine, interessanti forse da segnalare, due opere della scrittrice Mary McCarthy, *Ricordo di un'educazione cattolica* e *Il gruppo*²³.

Tra gli altri autori stranieri, si ricordano, per esempio, Borges e Cortázar. Di quest'ultimo sono presenti nella libreria dello studio *Il gioco del mondo* e la raccolta di racconti *Bestiario*. Dello scrittore argentino, invece, le opere sono piuttosto numerose: *Finzioni*, *L'Aleph*, *Il manoscritto di Brodie*, *Il libro di sabbia*, il libro di versi *Carme presunto e altre poesie* e il volume *Racconti brevi e straordinari* della coppia Borges-Casares²⁴. D'altra parte il nome di Borges viene automaticamente in mente se si pensa alla modalità di scrittura che sostanzia *Il quinto evangelio* (e, in modo un po' diverso anche il *Natale del 1833*²⁵ e l'incompiu-

¹⁹ George Bernanos, *Sotto il sole di Satana*, traduzione di Cesare Vico Lodovici e prefazione di M. Pomilio, Milano, Orpheus Libri, 1972.

²⁰ M. Pomilio, *Costeggiando Bernanos*, in *Scritti cristiani* cit., pp. 68-83.

²¹ Le edizioni a cui si fa riferimento sono Saul Bellow, *L'uomo in bilico*, Milano, Mondadori, «Medusa», 1953; *Le avventure di Augie March*, Torino, Einaudi, «Supercoralli», 1962; *Herzog*, Milano, Feltrinelli, 1965; *La vittima*, Milano, Feltrinelli, 1966; *Il pianeta di Mr. Sammler*, Milano, Feltrinelli, 1971, *Il dono di Humboldt*, Milano, Rizzoli, 1976; *La resa dei conti*, Torino, Einaudi, 1976.

²² Sherwood Anderson, *Riso nero*, Torino, Frassinelli 1932; *Molti matrimoni*, Milano, Mondadori, 1945.

²³ Mary McCarthy, *Ricordo di un'educazione cattolica*, Milano, Il Saggiatore, 1972; *Il gruppo*, Milano, Mondadori, 1964.

²⁴ Le edizioni a cui si fa riferimento sono Jorge Luis Borges, *Finzioni*, Torino, Einaudi, 1955; *L'Aleph*, Milano, Feltrinelli, 1959; *Il manoscritto di Brodie*, Milano, Rizzoli, 1971; *Il libro di sabbia*, Milano, Rizzoli, 1977; *Carme presunto e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1969; J. L. Borges e Bioy Casares, *Racconti brevi e straordinari*, Parma, Franco Maria Ricci, 1973.

²⁵ M. Pomilio, *Il Natale del 1833*, Milano, Rusconi, 1983. Di questo romanzo è protagonista Alessandro Manzoni, alle prese col dramma interiore provocato dalla morte della moglie (come è suggerito già dalla scelta del titolo, imprestatato all'omonima lirica manzoniana).

to *Una lapide in via del Babuino*²⁶); una modalità che si potrebbe definire come pratica reiterata di una scrittura «apocrifa» o anche, con un'espressione mutuata da un saggio pomiliano di Gibellini, «filologia fantastica»²⁷, di cui senza dubbio Borges offre gli esempi più vertiginosi. E non sarà allora un caso se, in uno dei «falsi» documenti creati da Pomilio per l'*Evangelio*, è riportata anche un'antica leggenda armena, di gusto borgesiano, di cui, nel romanzo, si dice che «una analoga leggenda indiana è stata registrata da J. L. Borges»²⁸.

Ancora tra gli autori stranieri, diversi i titoli di Elias Canetti, di cui, oltre *Auto da fè*, Pomilio possedeva anche due volumi del trittico autobiografico *La lingua salvata* e *Il frutto del fuoco*, e il quaderno di appunti *La provincia dell'uomo*²⁹.

Tra i titoli di narrativa straniera, interessanti perché, per motivi diversi di caso in caso, conferiscono alla biblioteca pomiliana un'apertura internazionale, si può infine individuare una certa attenzione alle opere di scrittori post-staliniani. È il caso, per esempio, dell'ungherese Tamás Aczél, *Illuminazioni*³⁰, o delle opere del polacco Kazimiers Brandys, che Pomilio deve aver molto apprezzato, visto che si contano diversi libri tra narrativa e saggistica (*La difesa della "Granada"* e *La madre dei re*; le *Lettere alla signora Z* e il dittico *Mesi e Rondò*, che formano una sorta di autobiografia romanzata³¹).

Le opere straniere che si sono ricordate non sono che una piccola percentuale di quelle presenti nella libreria o annotate nello schedario; tuttavia, come si intuisce, per la letteratura straniera è più facile intravedere le direzioni, immaginare le scelte e gli orientamenti di gusto e interesse. Per quanto riguarda, invece, la letteratura italiana contemporanea, come si accennava, i criteri di selezione sono meno controllabili; si eviterà, perciò, di soffermarsi sui titoli per i quali resta dubbia la reale convinzione dell'autore. Per citare un esempio: resta il dubbio se Pomilio apprezzasse davvero i romanzi di Milena Milani (molto di-

²⁶ M. Pomilio, *Una lapide in via del Babuino*, Roma, Avagliano Editore, 1991, pubblicato postumo. Al centro di questo romanzo, invece, c'è la figura di Napoleone I.

²⁷ Il riferimento è al saggio di Pietro Gibellini, *La filologia fantastica di Pomilio*, in *Mario Pomilio e il romanzo italiano del Novecento*, Atti del Convegno (19-20 aprile 1991), a cura di Carmine Di Biase, Napoli, Giuda, 1995, pp. 53-67.

²⁸ Cfr. M. Pomilio, *Il quinto evangelio* cit., p. 86. Il testo stesso della breve leggenda è significativo nell'ottica di un ammiccamento all'opera dello scrittore argentino; cfr. «Si dice laggiù che ciascuna generazione conta quattro uomini giusti che custodiscono il quinto vangelo. Ciascuno però ne possiede solo la quarta parte e conosce unicamente quella senza sapere delle restanti. Si dice pure che quando il libro sarà stato ricomposto tutto sarà giustificato e la carità sarà perfetta. Perciò essi non cessano d'andare di luogo in luogo. Ma come trovarsi, se nemmeno sanno di cercarsi?» (*ibidem*).

²⁹ Elias Canetti, *Auto da fè*, Milano, Garzanti, 1974; *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, Milano, Bompiani, 1980; *Il frutto del fuoco. Storia di una vita*, Milano, Bompiani, 1987; *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti 1942-1972*, Milano, Adelphi, 1978.

³⁰ Tamás Aczél, *Illuminazioni*, Novara, Editoriale Nuova, 1983.

³¹ *La difesa della "Granada"*, Milano, Mondadori, 1961; *La madre dei re*, Milano, Feltrinelli, 1962; *Lettere alla signora Z*, Milano, Mondadori, 1964; *Mesi*, Roma, E/o, 1983; *Rondò*, Roma, E/o, 1987.

versa per temperamento, stile e poetica), o se li avesse ricevuti dalla casa editrice Rusconi che pubblicava le opere di entrambi e di cui Pomilio possedeva numerosissimi volumi.

Data la quantità di opere di narrativa italiana catalogate nella biblioteca, fornirne una ricognizione esaustiva risulterebbe, in questa sede, un'operazione pedante e, in fondo, di scarsa utilità; il dato che emerge dall'osservazione dell'insieme, infatti, non è che una conferma della propensione di Pomilio per la narrativa, di cui deve essere stato un lettore serio e curioso, per quanto possibile eclettico e attento alle novità editoriali³².

Più interessante, allora, è riflettere, seppur brevemente, sulle opere di critica letteraria, che oltre ai titoli più diffusi e classici della tradizione, conta diverse bibliografie su autori precisi, come, tra gli altri, Libero Bigiaretti, Corrado Alvaro, Elio Bartolini, Carlo Bernari, Giuseppe Berto, Luigi Capuana, Carlo Cassola.

Una menzione a parte merita, tuttavia, la ricca bibliografia critica intorno a Verga e Manzoni, i due autori su cui, in particolar modo, Pomilio si è cimentato come studioso. Sui due autori si contano numerosi volumi, tra monografie, studi specifici su alcuni aspetti dell'opera e atti di convegni³³.

³² Si contano, naturalmente, moltissime opere pubblicate nel corso del Novecento, con una preferenza per gli autori degli anni Cinquanta e Ottanta. Alle opere degli scrittori più noti si aggiungono anche un considerevole numero di autori minori.

³³ Si fornisce l'elenco delle opere critiche sui due autori, sottolineando che, naturalmente, si segnala l'edizione posseduta dall'autore anche quando non è la prima. Su Verga: Emerico Giachery, *La "roba" e l'arte del Verga*, Roma, Tip. Ed. Romana, 1959; Angelo Mele, *Il realismo dopo Verga*, Napoli, Istituto editoriale del Mezzogiorno, 1960; Gino Raya, *Un secolo di bibliografia verghiana*, Padova, CEDAM, 1960; G. Ray, *La lingua del Verga*, Firenze, Le Monnier, 1961; Giuseppe Giacalone, *Avvio alla lettura di Giovanni Verga*, Roma, A. Armando, 1964; Giulio Marzot, *Preverismo. Verga e la generazione verghiana*, Bologna, Universale Cappelli, 1965; Giorgio Santangelo, *Storia della critica verghiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1965; Gian Paolo Marchi, *Concordanze verghiane*, Verona, Fiorini, 1970; Luigi Ferrante, *Verga. La vita, il pensiero, i testi esemplari*, Milano, Ed. Nuova Accademia, 1972; Gorizio Viti, *Verga verista*, Firenze, Le Monnier, 1972; Simonetta Nardecchia, *Verga e il teatro inedito*, Roma, Manzella, 1982; Marina Paladini Muscitelli, *Verga*, Lecce, Milella, 1984; Francesco Nicolosi, *Verga tra De Sanctis e Zola*, Bologna, Patron, 1986. Su Manzoni: Elena Gabutti, *Manzoni e gli ideologi francesi*, Firenze, Sansoni, 1936; Angelandrea Zottoli, *Umili e potenti nella poetica di Manzoni*, Lanciano, Carabba, 1942; Marcella Gorra, *Mito e realtà del Manzoni*, Milano, Gentile, 1945; Rocco Montano, *Manzoni e del lieto fine*, Napoli, Conte, 1951; Attilio Momigliano, *Alessandro Manzoni*, Messina, Principato, 1952; Giancarlo Vigorelli, *Manzoni e il silenzio dell'amore*, Roma, Macchia, 1954; Titta Rosa, *Il nostro Manzoni*, Milano, Quaderni della città di Milano, 1958; Salvatore Battaglia, *Biografia letteraria di Alessandro Manzoni: appunti di lezioni*, Napoli, Liguori, 1962; Eurialo De Michelis, *Studi sul Manzoni*, Milano, Feltrinelli, 1962; Mario Mazzucchelli, *La monaca di Monza*, Milano, Dall'Oglio editore, 1962; Vincenzo Paladino, *Revisione del romanzo manzoniano e le postille del Visconti*, Firenze, Le Monnier, 1964; Bruno Giorgetti, Pino Ferrini, *Sulle orme di tre grandi*, Rimini, Garattoni, 1964; Angelo Vaccaro, *Accanto a Manzoni*, Cosenza, Pellegrini, 1969; Giampiero Bognetti, *Manzoni giovane*, Napoli, Guida, 1972; Cesare Angelini, *Variazioni manzoniane*, Milano, Rusconi, 1974; Piero Fossi, *La conversione di Alessandro Manzoni*, Firenze, La Nuova Italia, 1974; G. Vigorelli, *Manzoni pro e contro* (voll. I, II, III), Milano, Istituto di propaganda libraria, 1975; Romano Amerio, *Brusuglio. Guida alla visita di Villa Manzoni*, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, 1978; Giorgio De Rienzo, *L'avventura della parola in Promessi Sposi*, Roma, Bonacci, 1980; Anna Maria D'Ambrosio Mazzotti,

Nella stessa libreria sono anche presenti alcuni classici della filosofia e alcune opere di argomento teologico. Una copia di *Gli atti dell'amore* di Søren Kierkegaard, alla cui filosofia Pomilio si era accostato proprio negli anni precedenti il suo trasferimento a Napoli, e che senz'altro ha contribuito, in modo determinante, alla formazione del pensiero e della morale dell'autore, quali si manifesteranno nelle opere, a partire dall'*Uccello nella cupola* che ne è il primo risultato letterario. Ci sono poi un *Epistolario* di Santa Caterina da Siena, il volume dei *Mistici* della Garzanti, due volumi di *Fonti Francescane*; le *Œuvres* di Rousseau (una delle non frequentissime opere in lingua originale), e una traduzione in francese dal latino di *Eloge de la folie* di Erasmo; le *Opere* di Boezio e di Bruno Campanella nei Classici UTET.

Oltre a questi già citati, nella biblioteca di Pomilio è presente, com'era prevedibile, un altro notevole gruppo di libri di argomento religioso, a cominciare dai sei volumi dell'*Enciclopedia delle Religioni* delle edizioni Vallecchi, a cui era riservata, rispetto alle altre enciclopedie, una posizione privilegiata, nella libreria dello studio, si direbbe a portata di mano. La presenza di queste opere connota l'ideale biblioteca in un senso che, se certo non stupisce, permette almeno di riflettere su quali argomenti religiosi si orientasse preferibilmente, su quale genere di letture alimentasse la sua riflessione teologica e mistica; inoltre, si può ipotizzare una certa influenza di questi testi sull'opera dello scrittore, in particolar modo sul *Quinto evangelio*, le cui fonti, non dichiarate, devono esser state numerosissime, e debbono aver agito per via diretta, ma anche indirettamente, a suggerire non solo il tema principale, ma anche motivi ed episodi più puntuali, nonché la struttura di alcune parti del romanzo (che, come si sa, consta di una serie di «falsi» documenti appartenenti a tutte le epoche della cristianità, legate dal *fil rouge* dell'esistenza di un quinto vangelo perduto). Vale la pena, quindi, almeno ricordare che, oltre alle già menzionate opere di Santa Caterina e di Francesco d'Assisi, a quelle di Sant'Agostino e oltre naturalmente ad alcune copie dei Vangeli (tra le quali si segnala in particolare quella curata per Neri Pozza da Lisi, Alvaro, Valeri e Bontempelli, la cui lettura, all'indomani del Concilio Vaticano II, è stata la molla propulsiva per un ripensamento profondo sul valore dei Vangeli come testo letterario e ha quindi agito in modo diretto sulla primissima ideazione del tema del

Incontri e dissidi manzoniani, Brescia, Morcelliana, 1982; Gaetano Trombatore, *Saggio sul Manzoni*, Vicenza, Pozza, 1983; Maurizio e Letizia Corgnati, *Alessandro Manzoni "fattore di Brusuglio"*, Milano, Mursia, 1984; G. De Rienzo, *Per amore di Lucia*, Milano, Rusconi, 1985; Mino Martinazzoli, *Pretesti per una requisitoria manzoniana*, Brescia, Grafo, 1985; Ruggiero Bonghi e Antonio Prini (a cura di), *Le stresiane. Dialoghi di Alessandro Manzoni con Antonio Rosmini*, Brescia, Camunia, 1985; *Attualità del Manzoni. Atti del convegno Torino, novembre 1985*, Liceo Valsalice, 1986; C. Angelini, *Con Renzo e con Lucia (e con gli altri): saggi sul Manzoni*, Brescia, Morcelliana, 1986; Mario Sansone, *L'opera poetica di Alessandro Manzoni*, Milano, Principato, 1986; Filippo Puglisi, *L'arte del Manzoni*, Roma, Studium, 1986.

romanzo³⁴), Pomilio possedeva, aveva letto e meditato altre opere in questo senso interessanti. Gli *Atti e passioni dei martiri*, a cura degli studiosi olandesi A.A.R. Bastiaensen, A. Hilhorst e G.A.A. Kortekaas³⁵, per esempio, in cui sono raccolte diversi racconti sulla vita, i miracoli e le sofferenze dei martiri della Chiesa, può aver avuto una qualche influenza sulla stesura dell'*Evangelio*, in particolare per l'invenzione delle molte vite sacrificate in nome della fede di cui si narra nel romanzo. Un altro interessante volume è quello del gesuita belga Ignace de la Potterie, *Da Gesù ai Vangeli*, il cui autore è un teologo specializzato nello studio dei vangeli e della teologia di san Giovanni; non sarà da sottovalutare, allora, di nuovo, nell'ottica del *Quinto evangelio*, in cui viene suggerita l'ipotesi che il presunto quinto vangelo possa essere in qualche modo collegato a quello giovanneo.

Il libro di cui Caldirola è traduttore, *Verbale del processo di Gesù Nazareno (tachigrafato da Uzzi bar Ziha e Nabussàn)*³⁶, invece, accende la spia su un possibile legame, non solo con i tanti processi che, nel romanzo, subiscono i predicatori del quinto vangelo, ma anche, e forse in modo pregnante, con l'ultima sezione del romanzo, dal titolo *Il quinto evangelista*: si tratta di un testo teatrale, una prova di teatro nel teatro, in cui un gruppo di persone mette in scena una sorta di processo a un personaggio misterioso che dichiara di essere il quinto evangelista e che, alla fine, si rivela essere il Cristo stesso.

Gli accenni a questi possibili contatti tra il romanzo di Pomilio e i libri di argomento religioso presenti nella sua biblioteca, sia pure allo stato di suggestioni o ipotesi, confermano quanto la scrittura di Pomilio si alimenti di letture in maniera profonda e non banale. D'altronde la natura saggistica della narrativa pomiliana è uno dei tratti peculiari, e nel *Quinto evangelio* questo si dimostra in tutta la sua evidenza.

Sempre nell'ambito della biblioteca religiosa, si segnalano le opere del gesuita Ferdinando Castelli, di cui Pomilio possedeva *Letteratura dell'inquietudine*, il

³⁴ Per la centralità di questa lettura nella vicenda della genesi del *Quinto evangelio*, cfr. M. Pomilio, *Preistoria di un romanzo*, in *Scritti cristiani* cit., p. 127: «Mi ero imbattuto intorno al '68 nella traduzione dei quattro vangeli curata per Neri Pozza da Lisi, Alvaro, Valeri e Bontempelli (è stupenda come sa chi la conosce), e la lettura mi aveva portato a riflettere su molte cose insieme: sul potere, ad esempio, che ha una traduzione ben fatta di riavvicinarci a un testo e renderlo nuovo e nostro; su come, nel caso specifico, metà per merito dei traduttori, metà per indole dei testi stessi, tale effetto risultasse misteriosamente raddoppiato; sull'errore che invece s'era commesso in area cattolica, rendendo canonica la Vulgata e scoraggiando così a lungo la diffusione dei Vangeli in lingua fresca, in lingua viva; su come, nonostante ciò, essi non sono invecchiati, al punto che ciascuna generazione ha potuto avvicinarli come se si trattasse di libri appena apparsi, riaprendo da capo il discorso interno ad essi e quasi, in pratica, derivandone, un *suo* vangelo; e su come tutto ciò ha reso singolare "la fortuna" dei Vangeli, impedendogli di diventare un libro tra gli altri, un bel libro come tanti».

³⁵ Trad. it. 1987, ed. fondazione Lorenzo Valla.

³⁶ Emilio Caldirola, *Verbale del processo di Gesù Nazareno (tachigrafato da Uzzi bar Ziha e Nabussàn)* Palermo, Guanda, 1972.

primo dei tre volumi di *Volte di Gesù nella letteratura moderna; In nome dell'uomo*³⁷. Bene rappresentato, infine, il filone mistico, con opere anche molto diverse tra loro, come *Il libro delle soste* del pensatore siriano Abd-el-Kader, e la *Vita dell'arciprete Avvakum scritta da lui stesso*³⁸.

Al di là di questi di carattere strettamente religioso e teologico, nella biblioteca pomiliana ci sono anche libri che più in generale pertengono alla cultura cattolica contemporanea, al suo significato e alla sua ragion di esistere, al rapporto tra l'intellettuale cattolico e la politica. Si sa che questa è una questione sulla quale Pomilio è intervenuto a più riprese, difendendo le sue posizioni di cattolico militante soprattutto nei saggi già ricordati degli *Scritti cristiani*. Si fanno rientrare in questa categoria, per esempio, il volume *Intellettuali cattolici tra riformismo e dissenso*³⁹, o le opere di un intellettuale come Augusto Del Noce, esponente della sinistra cristiana e poi suo critico.

Non mancano anche opere di carattere più strettamente politico, che dimostrano non solo attenzione alla recente storia politica d'Italia e all'attualità, ma anche probabilmente una volontà di capire più a fondo gli eventi in cui lui stesso, dalla sua posizione marginale e spesso controcorrente, si era trovato coinvolto o era stato spettatore; si possono ricordare, in questo senso, opere come il libro di Aiello su *Intellettuali e PCI*, o quello di Acquaviva su *Guerriglia e rivoluzione in Italia*, o ancora il volume collettaneo *Testimonianze sul comunismo*⁴⁰.

Compiuta questa breve e inevitabilmente parziale ricognizione della biblioteca di Mario Pomilio, a proposito della quale si è cercato di mettere in luce l'eterogeneità, da un lato, e allo stesso tempo l'agglomerarsi dei libri intorno a precise tematiche di interesse, per concludere vale forse la pena di fermarsi un attimo a riflettere sul legame complesso – talvolta preciso e dimostrabile, talaltra basato piuttosto su suggestioni e ammiccamenti – della scrittura pomiliana con la letteratura (intesa in senso ampio). Non si tratta solo di mettere in luce come i romanzi di Pomilio nascano, in parte, anche da altra narrativa, dato ovvio e certo non peculiare, quanto di offrire uno spunto di riflessione sul carattere saggistico della sua narrativa, frutto «mediato» del ripensamento e dell'interiorizzazione di certe letture che in alcuni casi divengono vere e proprie fonti. Aspetto, questo, che apre un dissidio, un'irrisolta dialettica nel corpo della sua

³⁷ Ferdinando Castelli, *Letteratura dell'inquietudine*, Milano, Ed. San Paolo, 1963; *Volte di Gesù nella letteratura moderna*, Milano, Ed. San Paolo, 1987; *In nome dell'uomo*, Milano, Ed. San Paolo, 1980.

³⁸ Abd-el-Kader, *Il libro delle soste*, Milano, Rusconi, 1989 e Avvakum Petrovič, *Vita dell'arciprete Awakun scritta da lui stesso*, Milano, Adelphi, 1986.

³⁹ *Intellettuali cattolici tra riformismo e dissenso. Polemiche sull'integralismo, obbedienza e fine dell'unità politica, rifiuto dell'istituzione nelle riviste degli anni sessanta*, a cura di Sergio Ristuccia, Roma, Edizioni di Comunità, 1975.

⁴⁰ Nello Aiello, *Intellettuali e PCI (1940-1958)*, Roma-Bari, Laterza, 1979; Sabino Acquaviva, *Guerriglia e rivoluzione in Italia*, Milano, Rizzoli, 1979; e il collettaneo *Il dio che è fallito. Testimonianze sul comunismo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1980.

parola, che si vuole, anche, diretto mezzo di scavo interiore, svelamento senza filtri dell'animo umano. È di questa complessità che, in ultima analisi, si sostanzia l'intera narrativa dell'autore e che si manifesta come un continuo e sofferto percorso di ricerca.

Su una della pareti dello studio, dietro la scrivania, campeggia adesso, in riproduzione fotografica ingigantita, un appunto tratto da uno dei taccuini che Pomilio aveva l'abitudine di annotare; il tratto veloce della grafia a denunciare l'estemporaneità e l'urgenza del concetto, la disposizione sulla pagina, invece, complessa, a riprodurre una gestazione che procede per aggiunte e specificazioni, come a penetrare più addentro nel senso, patendo su di sé quell'«infinito delle mediazioni» che volentieri rifiuterebbe:

Si vorrebbe parlare alle volte senza logica, dire di sé immediatamente, senza annegare il discorso nell'infinito delle mediazioni (un racconto come una retta di qui all'infinito), come alle volte, se si potesse, si vorrebbe scrivere in cecità, la parola privata della sua evidenza, senza peso, senza corporeità.

TRA REALE E IMMAGINARIO

Carlo Ghilli – Mauro Guerrini

Tutto il romanzo culmina nella fondazione della Biblioteca Ambrosiana, a coronare il centro ideale del libro, la vita di Federigo Borromeo: biblioteca a cui Manzoni finalmente affida la realizzazione del suo ideale di cultura, non senza puntate polemiche contro la cattiva tenuta delle biblioteche italiane.

Italo Calvino, *Il romanzo dei rapporti di forza*

La biblioteca, luogo deputato alla conservazione della cultura scritta, può assumere valenze fortemente simboliche e diventare lo spazio letterario in cui un personaggio si rispecchia o in cui lo scrittore trasferisce la propria identità culturale, dando consistenza metaforica a una *ratio* di ordine ideologico, filosofico o etico. La biblioteca può assumere il ruolo di *mise en abîme* di un'epoca e di una cultura, essere un luogo ideale oppure, al contrario, un luogo eccentrico, ambivalente, un segno di una trasgressione irriverente o di una parodia. Le biblioteche letterarie assumono pertanto funzioni narrative diverse; suggeriscono spesso la chiave ermeneutica adatta a comprendere il mondo testuale, consentono al lettore di collocare l'azione nello spazio e nel tempo del racconto, aiutano l'interpretazione del carattere dei personaggi e dei rapporti che li legano².

I promessi sposi, come ogni altra opera letteraria, sono stati oggetto delle più svariate e contrapposte analisi e interpretazioni³. Suggestiva è quella di Italo

¹ Si ripresenta il saggio, rivisto e integrato, dal titolo *La Biblioteca Ambrosiana descritta ne I promessi sposi di Alessandro Manzoni* di Carlo Ghilli e Mauro Guerrini apparso in prima stesura in *La biblioteca e l'immaginario. Percorsi e contesti di biblioteconomia letteraria*, a cura di Rossana Morriello e Marco Santoro, Milano, Editrice Bibliografica, 2004, pp. 131-146. Gli autori ringraziano Franco Buzzi e Marco Navoni, prefetto e dottore dell'Ambrosiana, per aver letto e commentato il testo, e per aver fornito suggerimenti bibliografici.

² Cfr. http://www.univirtual.it/corsi/fin02001_l/chemello/m07/07_05.htm.

³ I caratteri ideologici del romanzo sono stati analizzati in modi diversi: cfr. Lanfranco Carretti, *Manzoni e la critica*, Bari, Laterza, 1969. Enrico Ghidetti ha scritto: «Anche lasciando da

Calvino che ravvisa i motivi portanti del romanzo, i temi della parola scritta e della contrapposizione analfabeti/alfabetizzati:

Renzo e Lucia non sanno né legger né scrivere: nei *Promessi sposi* questo fatto ha un rilievo decisivo cui non mi pare sia stata data la importanza dovuta [...]. Non saprei citare un altro grande libro in cui la condizione dell'illetterato sia così presente alla coscienza dell'autore.

Alla luce di quest'interpretazione, la cultura scritta

[...] si presenta sotto un duplice volto: strumento di potere e strumento d'informazione. Come strumento di potere è sistematicamente avversa ai due poveri fidanzati [...]. Come strumento d'informazione è la sua mancanza che diventa uno dei motivi ricorrenti di questo che è per lunga parte il romanzo d'una lontananza⁴.

Sempre secondo Calvino l'intero romanzo è iscritto in una biblioteca: quella che contiene il manoscritto dell'anonimo, così che libro e biblioteca, intesa come raccolta privata di opere letterarie e come istituzione, ricorrono quali elementi tipici della narrazione. L'inserimento nel mondo narrato di oggetti del mondo reale (come i libri, gli avvenimenti o i personaggi storici) determina un importante effetto di realtà; è un effetto frequente, connaturato e strategico al genere del romanzo storico che viene definito da Manzoni

[...] un componimento, nel quale riesce impossibile ciò che è necessario; nel quale non si possono conciliare due condizioni essenziali, e non si può nemmeno adempierne una, essendo inevitabile in esso e una confusione repugnante alla materia, e una distinzione repugnante alla forma di un componimento, nel quale deve entrare e la storia e la favola, senza che si possa né stabilire, né indicare in qual proporzione, in quali relazioni ci devano entrare; un compo-

parte le interpretazioni allegoriche del libro che pure impegnarono in diversa misura i commentatori del secolo scorso, e la tentazione di vedere nella Lombardia spagnola una metafora della Lombardia austriaca, sembra innegabile che la descrizione impietosa della decadenza della società e del costume della Lombardia del secolo XVII abbia voluto offrire, con la diagnosi di un'antica malattia dell'anima italiana, un contributo alla rigenerazione nazionale attraverso un'indagine sull'alba burrascosa della modernità in Italia settentrionale, più storicamente circostanziata di quanto consentissero le tragedie e le poesie patriottiche. Rappresentando il periodo di massima decadenza della società lombarda, in balia di una classe dirigente tanto arrogante e corrotta quanto inetta, Manzoni offre il risultato di una approfondita ricognizione della Lombardia contemporanea, condotta secondo criteri di una psicologia e di una cultura indelebilmente segnate dalla sua formazione illuministica» (Enrico Ghidetti, *Progetto, storia e destino di un libro per tutti*, in Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di Enrico Ghidetti, Milano, Feltrinelli, 2003, p. XII).

⁴ Italo Calvino, *Il romanzo dei rapporti di forza*, in *Atti del convegno manzoniano di Nimega (16-17-18 ottobre 1974)*, a cura di Carlo Ballerini, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1974, p. 215; successivamente pubblicati nella raccolta di saggi *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980.

nimento insomma, che non c'è il verso giusto di farlo, perché il suo assunto è intrinsecamente contraddittorio⁵.

Nei *Promessi sposi* le raccolte librarie sono proposte in almeno tre momenti diversi. La prima nominata è quella del sarto del villaggio, unico popolano letterato del romanzo, «un uomo che sapeva leggere, che aveva letto in fatti più d'una volta il *Leggendario de' santi*, il *Guerrin meschino* e i *Reali di Francia*, e passava, in quelle parti, per un uomo di talento e di scienza» (capitolo XXIV):

[...]una biblioteca che raccoglie e accomuna storie sacre e romanzi cavallereschi: affastella insieme un ventaglio di titoli che spaziano dalla cultura devota, in grado di farsi cibo dell'anima, alla letteratura per l'intrattenimento decoroso ed onesto delle classi più umili. Il narratore, precisato che si tratta di libri letti e riletto, caricati quindi di una precisa «ritualità culturale», si sofferma con curiosità ad identificarli uno per uno, leggendone a voce alta i frontespizi: il volgarizzamento della Leggenda aurea di Jacopo da Varagine, i Reali di Francia di Andrea da Barberino, il Guerrin meschino, fortunato racconto popolare che celebra le gesta eroiche di paladini e cavalieri della tradizione romanza. Una piccola biblioteca in cui la tradizione cavalleresca incrocia la letteratura devozionale⁶.

La biblioteca del sarto si contrappone idealmente a quella del capitolo XXVII dove «ci viene descritta la biblioteca di don Ferrante, questo catalogo dell'èpistème rinascimentale che potrebbe entrare in uno dei capitoli de *Les mots el les choses* di Michel Foucault, e che Manzoni guarda con occhio privo d'ogni *pietas* storica, come il museo della falsa scienza»⁷.

Le raccolte del sarto e di don Ferrante⁸ sono invenzioni letterarie, sono elementi verosimili del racconto⁹; ben diverso è l'inserimento e la descrizione del-

⁵ A. Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, dei componimenti misti di storia e d'invenzione*, in *Tutte le opere*, a cura e con introduzione di Mario Martelli, premessa di Riccardo Bacchelli, Firenze, Sansoni, 1973, p. 1732.

⁶ http://www.univirtual.it/corsi/fino2001_I/chemello/m07/07_05.htm.

⁷ I. Calvino, *Il romanzo dei rapporti di forza* cit., p. 217.

⁸ Sulla biblioteca di don Ferrante cfr. *La biblioteca di don Ferrante. Mostra bibliografica*, Milano, marzo 1967, Palazzo Sormani, Milano, coi tipi della Civica tipografia, 1967; Francesco Ersamer, *La biblioteca di don Ferrante. Duello e onore nella cultura del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1982; Lorenzo Stoppato, *La biblioteca di don Ferrante*. Conferenza, Milano, Tip. Bortolotti, 1887.

⁹ Spiega Manzoni a proposito del vero storico e del verosimile narrativo: «Per circostanziare, verbigrazia, gli avvenimenti storici, coi quali l'autore abbia legata la sua azione ideale Ce voi approvate dicerto, che in un romanzo storico entrino avvenimenti storici), dovrà mettere insieme e circostanze reali, cavate dalla storia o da documenti di qualunque genere, perché qual cosa potrebbe servir meglio a rappresentare quegli avvenimenti nella loro forma vera, e dirò così, individuale? e circostanze verosimili, inventate da lui, perché volete che vi dia, non una mera e nuda storia, ma qualcosa di più ricco, di più compito i volete che rifaccia in certo modo le polpe a quel carcame, che è, in così gran parte, la storia. Per le stesse ragioni, ai personaggi storici Ce voi siete ben contento di trovare in un romanzo storico de' personaggi storici) farà dire e fare, e cose che

la Biblioteca Ambrosiana. Dal punto di vista narrativo si nota che l'aiuto ermeneutico offerto da Manzoni al lettore non avviene tramite la descrizione della raccolta libraria privata o della produzione intellettuale di Federico, bensì tramite la descrizione della biblioteca pubblica da lui fondata¹⁰. Vi è il passaggio dal verosimile al vero che, dato il valore simbolico della parola scritta, induce alcune riflessioni sul ruolo del personaggio Borromeo e della Biblioteca Ambrosiana all'interno del romanzo.

Nella realtà storica la Biblioteca Ambrosiana viene incrementata da Federico Borromeo; la posa della prima pietra è il 1603, l'apertura al pubblico, con solenne inaugurazione e partecipazione cittadina, è l'8 dicembre 1609, festa dell'Immacolata Concezione¹¹. L'Ambrosiana rappresenta una novità importante in ambito della Chiesa cattolica, soprattutto all'indomani del Concilio di Trento. È il prodotto di un uomo, di un prelado, dotato di ricchezze familiari consistenti che intende compiere un'opera di alto significato culturale; prima di lui, nel 1602, Sir Thomas Bodley aveva realizzato a Oxford un'iniziativa simile, impostando una raccolta considerevole che più tardi assumerà, dal nome del fonda-

hanno dette e fatte realmente, quand'erano in carne e ossa, e cose immaginate da lui, come convenienti al loro carattere, e insieme a quelle parti dell'azione ideale, nelle quali gli è tornato bene di farli intervenire. E reciprocamente, ne' fatti inventati da lui, metterà naturalmente circostanze ugualmente inventate, e anche circostanze cavate da fatti reali di quel tempo e di quel luogo; perché qual mezzo più naturale per farne azioni che abbiano potuto essere in quel tempo, in quel luogo? Così a' suoi personaggi ideali darà parole e azioni ugualmente ideali, e insieme parole e azioni che trovi essere state dette e fatte da uomini di quel luogo e di quel tempo: ben contento di poter rendere più verosimili le sue idealità coi propri elementi del vero» (A. Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, dei componimenti misti di storia e d'invenzione*, in *Tutte le opere* cit., p. 1730).

¹⁰ Scrive Calvino: «E quando si passa a considerare lo scaffale delle cento opere scritte dal cardinale in persona, Manzoni si tira indietro, non senza averci lasciato capire che la statura di Federico scrittore non era ahimè paragonabile a quella di Federico uomo» (I. Calvino, *Il romanzo dei rapporti di forza* cit., p. 218).

¹¹ Sulla Biblioteca Ambrosiana quale istituzione «reale», cfr. in particolare Alfredo Serrai, *Biblioteca Ambrosiana*, in A. Serrai, *Storia della bibliografia*, Roma, Bulzoni, 1988-1999, vol. 5: *Trattatistica biblioteconomica*, a cura di Margherita Palumbo, 1993, pp. 201-233; *Storia dell'Ambrosiana del Seicento*, introduzione di Gianfranco Ravasi, Milano, Cariplo, 1992. Federico Borromeo fondatore della Biblioteca Ambrosiana. *Atti delle giornate di studio 25-27 novembre 2004*, a cura di Franco Buzzi e Roberta Ferro, Milano, Biblioteca Ambrosiana; Roma, Bulzoni, 2005; in particolare Franco Buzzi, *Il progetto culturale milanese di Federico Borromeo*, p. 203-245; Cesare Pasini, *Il progetto biblioteconomico di Federico*, pp. 247-279; Marco Navoni, *Gli uomini di Federico Borromeo. Gli oblati, i primi dottori e i primi conservatori*, pp. 281-310; Roberta Ferro, *Un dialogo tra intellettuali: la creazione di una grande biblioteca (Federico Borromeo e Giusto Lipsio)*, pp. 311-349; Pier Francesco Fumagalli, *Orientalia Federiciana. Prospettive universali all'Ambrosiana*, p. 351-363; Marina Bonomelli, *Il progetto editoriale di Federico*, pp. 365-401. M. Navoni, *Nel quarto centenario dell'apertura della Biblioteca Ambrosiana. L'inaugurazione del 1609 in un documento inedito*, in «Archivio storico lombardo», vol. 14, 2009, 135, pp. 25-50. M. Navoni, *In margine al IV centenario dell'apertura della Biblioteca Ambrosiana. Un altro documento inedito*, in *Spicilegium Mediolanense. Studi in onore di mons. Bruno Maria Bosatra*, a cura di Fabrizio Pagani, in «Ricerche storiche sulla Chiesa Ambrosiana», 29, Milano, Centro ambrosiano di documentazione e studi religiosi, 2011, pp. 225-233.

tore, assumerà la denominazione Biblioteca Bodleiana, la prima grande biblioteca pubblica in Europa; ugualmente Angelo Rocca innalza a Roma la Biblioteca Angelica nel 1614.

L'istituzione di una biblioteca pubblica non rientra tra le opere evangeliche tipiche di un vescovo, ma si configura piuttosto come il risultato dell'evoluzione del concetto della biblioteca rinascimentale legata al principe. L'Ambrosiana è svincolata dai legami con la Chiesa, non è un'istituzione ecclesiastica (almeno in senso tradizionale); è, infatti, concepita come un istituto autonomo dalla curia e dalle organizzazioni religiose, come testimoniano la scelta del luogo di edificazione e la gestione improntata a criteri di puro servizio agli studi. Enzo Bottasso commenta che Borromeo «non prese neppure in considerazione l'idea della consueta ala di fabbricato all'interno d'un convento, fra due chiostri tranquilli e luminosi, per la quale non avrebbe avuto che l'imbarazzo della scelta»¹².

La presenza dell'Ambrosiana nel contesto del romanzo è centrale per l'economia ideologica della narrazione. Secondo Calvino

[...] tutto il romanzo culmina nella fondazione della Biblioteca Ambrosiana, a coronare il centro ideale del libro, la vita di Federigo Borromeo: biblioteca a cui Manzoni finalmente affida la realizzazione del suo ideale di cultura, non senza puntate polemiche contro la cattiva tenuta delle biblioteche italiane. Ma anche qui l'accento batte sullo spirito che anima Federigo nell'ideare e organizzare praticamente la biblioteca, più che sul risultato, sugli effetti che dalla biblioteca si trasmettono alla storia degli uomini¹³.

La Biblioteca Ambrosiana è introdotta in termini eccellenti, in un contesto di esaltazione della figura di Federico, cugino di Carlo Borromeo, personaggio divenuto presto mitico fra le popolazioni lombarde. Scrive Manzoni di Federico:

Persuaso che la vita non è già destinata ad essere un peso per molti, e una festa per alcuni, ma per tutti un impiego, del quale ognuno renderà conto, cominciò da fanciullo a pensare come potesse render la sua utile e santa¹⁴.

¹² Enzo Bottasso, *Storia della biblioteca in Italia*, Milano, Editrice Bibliografica, 1984, p. 54; cfr. inoltre, E. Bottasso, *Manzoni senza "pari"*, in «Belfagor», 1947, 2, pp. 18-41.

¹³ I. Calvino, *Il romanzo dei rapporti di forza* cit., p. 218.

¹⁴ Poco prima di questa frase si legge: «Nato nel 1564 [...]. La sua vita è come un ruscello che, scaturito limpido dalla roccia, senza ristagnare né intorbidarsi mai, in un lungo corso per diversi terreni, va limpido a gettarsi nel fiume. Tra gli agi e le pompe, badò fin dalla puerizia a quelle parole d'annegazione e d'umiltà, a quelle massime intorno alla vanità de' piaceri, all'ingiustizia dell'orgoglio, alla vera dignità e a' veri beni, che, sentite o non sentite ne' cuori, vengono trasmesse da una generazione all'altra, nel più elementare insegnamento della religione. Badò, dico, a quelle parole, a quelle massime, le prese sul serio, le gustò, le trovò vere; vide che non potevan dunque esser vere altre parole e altre massime opposte, che pure si trasmettono di generazione in generazione, con la stessa sicurezza, e talora dalle stesse labbra; e propose di prender per norma dell'azioni e de' pensieri quelle che erano il vero». Prosegue: «Nel 1580 manifestò la risoluzione di dedicarsi al ministero ecclesiastico, e ne prese l'abito dalle mani di quel suo cugino

L'autore presenta il futuro cardinale come un uomo di fede e un uomo di scienza: «La fama crescente del suo ingegno, della sua dottrina e della sua pietà» delineano una strada prevedibile all'interno della Chiesa. Borromeo viene creato cardinale nel 1587 da Sisto V, l'edificatore della grandiosa sala della Vaticana, e nominato arcivescovo di Milano da Clemente VIII nel 1595. Manzoni lo contrappone a altri intellettuali, rappresentati in una luce estremamente negativa: dal modesto don Abbondio («Carneade: chi era costui?»), al complicato Azzecagarbugli¹⁵, al presuntuoso don Ferrante, tutti descritti come uomini privi di pathos, incapaci di capire il mondo circostante, depositari di una cultura statica, vecchia, vigliacca perché soggetta apaticamente al potere e allo status quo. Manzoni iscrive il latinorum di don Abbondio e la perizia giuridica dell'avvocato al servizio dei potenti di turno e dell'ingiustizia, critica in modo acerrimo

Carlo, che una fama, già fin d'allora antica e universale, predicava santo. Entrò poco dopo nel collegio fondato da questo in Pavia, e che porta ancora il nome del loro casato; e lì, applicandosi assiduamente alle occupazioni che trovò prescritte, due altre ne assunse di sua volontà; e furono d'insegnar la dottrina cristiana ai più rozzi e derelitti del popolo, e di visitare, servire, consolare e soccorrere gl'infermi. Si valse dell'autorità che tutto gli conciliava in quel luogo, per attirare i suoi compagni a secondario in tali opere; e in ogni cosa onesta e profittevole esercitò come un primato d'esempio, un primato che le sue doti personali sarebbero forse bastate a procacciargli, se fosse anche stato l'infimo per condizione. I vantaggi d'un altro genere, che la sua gli avrebbe potuto procurare, non solo non li ricercò, ma mise ogni studio a schivarli. Volle una tavola piuttosto povera che frugale, usò un vestiario piuttosto povero che semplice; a conformità di questo, tutto il tenore della vita e il contegno. Ne credette mai di doverlo mutare, per quanto alcuni congiunti gridassero e si lamentassero che avvillisse così la dignità della casa. Un'altra guerra ebbe a sostenere con gl'istitutori, i quali, furtivamente e come per sorpresa, cercavano di mettergli davanti, addosso, intorno, qualche suppellettile più signorile, qualcosa che lo facesse distinguere dagli altri, e figurare come il principe del luogo: o credessero di farsi alla lunga ben volere con ciò; o fossero mossi da quella svisceratezza servile che s'invanisce e si ricrea nello splendore altrui; o fossero di que' prudenti che s'adombrano delle virtù come de' vizi, predicano sempre che la perfezione sta nel mezzo; e il mezzo lo fissan giusto in quel punto dov'essi sono arrivali, e ci stanno comodi. Federigo, non che lasciarsi vincere da que' tentativi, riprese coloro che li facevano; e ciò tra la pubertà e la giovinezza. Che, vivente il cardinal Carlo, maggior di lui di ventisei anni, davanti a quella presenza grave, solenne, ch'esprimeva così al vivo la santità, e ne rammentava le opere, e alla quale, se ce ne fosse stato bisogno, avrebbe aggiunto autorità ogni momento l'ossequio manifesto e spontaneo de' circostanti, quali e quanti si fossero, Federigo fanciullo e giovinetto cercasse di conformarsi al contegno e al pensare d'un tal superiore, non è certamente da farsene maraviglia, ma è bensì cosa molto notevole che, dopo la morte di lui, nessuno si sia potuto accorgere che a Federigo, allor di vent'anni, fosse mancata una guida e un censore. La fama crescente del suo ingegno, della sua dottrina e della sua pietà, la parentela e gl'impegni di più d'un cardinale potente, il credito della sua famiglia, il nome stesso, a cui Carlo aveva quasi annessa nelle menti un'idea di santità e di preminenza, tutto ciò che deve, e tutto ciò che può condurre gli uomini alle dignità ecclesiastiche, concorrevano a pronosticargliele. Ma egli, persuaso in cuore di ciò che nessuno il quale professi cristianesimo può negar con la bocca, non ci esser giusta superiorità d'uomo sopra gli uomini, se non in loro servizio, temeva le dignità, e cercava di scansarle, non certamente perché sfuggisse di servire altrui; che poche vite furono spese in questo come la sua; ma perché non si stimava abbastanza degno né capace di così alto e pericoloso servizio. Perciò, venendogli, nel 1595, proposto da Clemente VIII l'arcivescovado di Milano, apparve fortemente turbato, e ricusò senza esitare. Cedette poi al comando espresso del papa».

¹⁵ Cfr. Giovanni Getto, *Letture manzoniane*, Firenze, Sansoni, 1964.

l'erudizione sterile di don Ferrante, distaccata dal processo civile, incapace di comprendere la realtà, inclusa l'epidemia di peste. In costoro

[...] la cultura non apre quindi prospettive verso forme più evolute di vita civile, ma contribuisce piuttosto alla distruzione della ragione, configurandosi «ora come mero strumento di sopraffazione ai danni dei più deboli, ora come inutile orpello e oziosa esercitazione sul nulla. E ancora una volta la responsabilità di questo stravolgimento ricade sugli uomini che hanno perduto, salvo casi eccezionali, il senso di quell'impegno morale a testimoniare la verità che discende dal messaggio evangelico¹⁶.

Commenta Calvino:

Non è soltanto la ripulsa illuministica delle tenebre del passato che anima Manzoni, ma uno dei motivi ricorrenti della sua polemica morale: il processo alla corruzione della cultura. La cultura è il luogo dove la debolezza umana si manifesta nelle forme per Manzoni più colpevoli; l'errore della cultura è per Manzoni un segno di condanna, una manifestazione della caduta: da ciò la sua severità nel giudicare scrittori e intellettuali, e il suo duro giudizio sulla decadenza della letteratura italiana cinquecentesca e secentesca¹⁷.

L'impegno evangelico si concretizza soprattutto in due figure: fra Cristoforo e Federico Borromeo; la differenza tra loro non è poca. Fra Cristoforo è personaggio d'invenzione romanzesca presentato quale modello di vita evangelica; è un santo, un testimone del vangelo che si schiera con gli umili, che abbandona le vesti borghesi e corrotte dell'assassino di Lodovico per diventare servitore determinato degli oppressi e degli abbandonati. Federico Borromeo è un personaggio storico che diviene per volontà e necessità ideologica e narrativa dell'autore *exemplum* di vita cristiana¹⁸, incarnazione della morale cattolica e del ruolo che la Chiesa può svolgere nella società per la rinascita civile; è insieme un personaggio reale e d'invenzione letteraria, un modello da proporre al lettore ottocentesco del romanzo. Federico è uno di quegli «uomini rari in qualunque tempo, che abbiano impiegato un ingegno egregio, tutti i mezzi d'una grand'opulenza, tutti i vantaggi d'una condizione privilegiata, un intento continuo, nella ricerca e nell'esercizio del meglio». Il meglio, in questo aggettivo sostantivato si esprime la grande capacità di sintesi artistica ed espressiva dell'autore e il carat-

¹⁶ E. Ghidetti, *Progetto, storia e destino di un libro per tutti* cit., p. XXII.

¹⁷ I. Calvino, *Il romanzo dei rapporti di forza* cit., p. 217.

¹⁸ Federico Borromeo non brillò per lungimiranza e apertura intellettuale ma «è il sistema dei personaggi ad esigere che la figura del Cardinale si accampi in una luce incondizionatamente positiva. Di fronte all'inettitudine degli uomini di governo laici, il presule esercita una virtù di supplenza inapprezzabile: costituisce l'istituzione ecclesiastica come unico principio d'ordine contro la disgregazione generale dei rapporti civili» (Vittorio Spinazzola, *Il libro per tutti. Saggio sui «Promessi sposi»*, Roma, Editori Riuniti, 1983, p. 197).

tere immanente e politicamente attualizzato della figura e della simbologia di Borromeo. Il meglio è, infatti, l'operare di Federico secondo fini etici. Egli è il principe positivo che si contrappone ideologicamente e operativamente ai potenti del romanzo e che usa «tutti i mezzi d'una grand'opulenza, tutti i vantaggi d'una condizione privilegiata» nella cornice della morale cattolica e soprattutto nella ricostruzione della vita politica e civile¹⁹. Poiché

¹⁹ Cfr.: «Io [...] considererei [le *Osservazioni sulla morale cattolica*] un precedente mediato dei *Promessi sposi*, immediato degli *Sposi promessi* [= di *Fermo e Lucia*]; ma non teorico, sebbene di tono e di linguaggio, e non di tutti gli *Sposi promessi*, ma della grande figura di Federico, prima d'ogni altro (della sua voce), e poi di quelle parti degli *Sposi promessi* che esorbitano un poco dal romanzo, che non saranno infatti riprese nei *Promessi sposi*, o vi saranno tutte assorbite; dico le grandi pagine del moralista, del ritrattista, del saggista, dello storico, che fanno blocco nel romanzo, e lo fanno per un'altra ragione, che offrono l'esempio d'uno scrittore maturo, come maturo non è, invece, dove narra e descrive e rappresenta. È che il moralista, il ritrattista, il saggista, lo storico degli *Sposi promessi* ha un precedente nel moralista, ritrattista, saggista e storico della *Morale cattolica* e, in moda a volte più penetrante, nel *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, nella "Prefazione" al *Carmagnola*, nelle "Notizie storiche" riguardanti il Carmagnola e l'Adelchi; e il narratore, al contrario, non ha nessun precedente. Precedente, se mai, sarebbe lo studio, per lui assai fruttuoso, attraverso il *Vocabolario milanese-italiano* del Cherubini, dei dati e dei modi espressivi e narrativi; cominciato certo assai per tempo, ma che si risolve solo per gradi, lentissimamente, da quell'aprile del '21 che diè principio alla prima stesura degli *Sposi promessi*, all'anno '40 che finiva di licenziare gli ultimi fogli dell'ultima edizione dei *Promessi sposi*. Più che precedente, dunque, una contemporanea fatica, rimasta in sospeso per giunta, e che il Manzoni continuò di là dal suo mondo dell'arte, come ricerca per se. A noi ha lasciato ciò che è riuscito a finire, ma anche ci ha suggerito che cos'altro voleva e che non gli riuscì; e ce n'è rimasto il segno astratto, lo scatto d'uno sforzo mentale. Intravediamo di là dalla pagina l'insoddisfazione dello scrittore: avesse ragione o torto, è un altro discorso. Dire che nella *Morale cattolica* preesiste il mondo morale dei *Promessi sposi*, in tutta la sua lenta formazione, è così semplicemente chiaro che par quasi ingenuo l'affermarlo. Ma la dipendenza tra l'una e l'altra opera s'avviva e quasi moltiplica solo per mezzo d'un personaggio, del suo linguaggio, della sua voce; e quel personaggio, s'è già detto, è Federico Borromeo. Bisognerà dunque dire che non già tutti i *Promessi sposi* si ritrovano nella *Morale cattolica*, o se ne trova solo il senso, la legge, la morale; ma si ritrova vivo, parlante, Federico Borromeo e, dei *Promessi sposi*, tutto ciò che prende colore dalla sua presenza, da lui s'informa. Diremo, per una reciproca identità, che la *Morale cattolica* pare quasi tutta detta (nient'altro che detta) da Federico Borromeo. Perché il Borromeo noi lo conosciamo, certo, in quel memorabile ritratto che è nel XXII dei *Promessi sposi*, ma più lo conosciamo "in azione", per usare l'espressione stessa del Manzoni, nei capitoli seguenti, nei colloqui coll'Innominato [cap. XXIII], con don Abbondio i capitoli XXV-XXVI], con Lucia [cap. XXIV e XXV], dunque alla sua voce, che ci par di ritrovare prima nella *Morale cattolica* e questa voce è il suo contrassegno più vero. Nella *Morale cattolica*, dunque, opera tutta d'alta oratoria, pur con le necessarie varietà e differenziazioni, o noi sentiamo in anticipo una parte dell'eloquenza di Federico, e delle sue ragioni; o, per un inganno del tempo, ci par di sentirne la prosecuzione, mossa allo stesso fine, se pur diversa d'accenti. Se poi guardiamo alla qualità della prosa, troviamo, corrispondente a quel tono anzidetto, come una luce diffusa, una quieta luce, un armonioso accordo di parti, la cui bellezza sta nella perfetta e, direi, contenta compenetrazione dell'una coll'altra, quasi specchio d'una superiore altitudine. Solo talvolta, quella pienezza a lungo trattenuta, tumultua, fa impeto. Ricordiamoci di queste improvvise strette, di queste clausole: le parole stesse ne portano il segno» (Giuseppe De Robertis, *Primi studi manzoniani*, Firenze, Le Monnier, 1949, <http://spazioweb.inwind.it/letteraturait/varie/morale.htm>).

[...] di fronte a un fallimento così inespugnabile degli uomini di governo laici, l'unica ancora di salvezza è offerta dall'operosità indefettibile dell'istituzione ecclesiastica. Essa viene personalizzata nel romanzo come una presenza complessiva, analoga e contrapposta a quella del secolo mondano. Tanto più estranea al potere politico quanto più insediata nell'universo sociale; la Chiesa è tramite organizzato fra l'umano e il divino: per ciò si propone come luogo di tutte le mediazioni, nell'ordine dei rapporti interpersonali. Punto di riferimento per ogni classe, ceto, categoria, non sposa gli interessi di alcun gruppo specifico ma si applica a dirimere i contrasti con un magistero d'insegnamento che riporta i particolarismi privati o castali o corporativi alle necessità primarie del bene collettivo²⁰.

Il bene è il meglio. Il meglio è descritto, un po' didascalicamente, nella nota biografica sul cardinale, che rappresenta una parte cospicua del capitolo XXII, e in questo meglio la descrizione della fondazione della biblioteca risalta sulle altre opere del cardinale²¹. La biblioteca rappresenta un aspetto positivo dell'opera secolare della Chiesa, che si contrappone all'effetto negativo della secolarizzazione ed è la dimostrazione dell'animo aperto del cardinale. Federico infatti è parco nei costumi e nei consumi, attento alle spese per la propria persona, così attento che queste

[...] cure, che potrebbero forse indur concetto d'una virtù gretta, misera, angustiosa, d'una mente impaniata nelle minuzie, e incapace di disegni elevati; se non fosse in piedi questa biblioteca ambrosiana, che Federico ideò con sì animosa lautezza, ed eresse, con tanto dispendio, da' fondamenti.

La Biblioteca Ambrosiana dimostra la capacità della Chiesa cattolica di progettare grandi opere, la sua superiorità operativa che si esplica nel campo dell'assistenza e della cultura. In vari capitoli del romanzo Manzoni evidenzia la forza della fede e gli aspetti essenzialmente spirituali di Federico, e nel capitolo XXII esalta la capacità del cardinale di condursi nel tempo tramite questa grande opera architettonica e intellettuale. Da più parti è stato evidenziato lo spirito borghese che anima *I promessi sposi* e il tentativo di conciliare l'ideale borghese con il cattolicesimo dell'autore. Così

²⁰ V. Spinazzola, *Il libro per tutti* cit., p. 194.

²¹ Secondo Calvino «attorno a Renzo e Lucia e al loro contrastato matrimonio le forze in gioco si dispongono in una figura triangolare, che ha per vertici tre autorità: il potere sociale, il falso potere spirituale e il potere spirituale vero. Due di queste forze sono avverse e una propizia: il potere sociale è sempre avverso, la Chiesa si divide in buona e cattiva Chiesa, e l'una s'adopera a sventare gli ostacoli frapposti dall'altra. Questa figura triangolare si presenta due volte sostanzialmente identica: nella prima parte del romanzo con don Rodrigo, don Abbondio e fra Cristoforo, nella seconda con l'Innominato, la monaca di Monza e il cardinal Federico» (I. Calvino, *Il romanzo dei rapporti di forza* cit., p. 219).

[...]nel cristianesimo manzoniano l'accento batte sempre sui dati della libertà e del libero arbitrio come fattori di eguaglianza sociale e assieme morale. Vi è connessa una evidente carica di democraticità, per quanto attiene l'organizzazione della vita civile²².

Il cardinale è un intellettuale che, evidentemente conscio della decadenza della società e della cultura, opera affinché la rinascita civile del popolo, il «volgo disperso» del secondo coro dell'*Adelchi*, si fondi anche sulla sua rinascita culturale. Per questo la biblioteca è parte della rappresentazione simbolica del ruolo della Chiesa nel dramma della storia umana e, di conseguenza, chiave di lettura della rappresentazione di Federico, e «tutto il romanzo – ricordiamo ancora il giudizio di Calvino – culmina nella fondazione della Biblioteca Ambrosiana, a coronare [...] la vita di Federigo Borromeo». L'Ambrosiana nasce non in contrapposizione e in concorrenza ad altre grandi biblioteche, ma secondo un progetto pubblico che la distingue e la caratterizza da quelle esistenti. Sua natura peculiare è essere centro di raccolta documentaria e centro di produzione di cultura:

Questa biblioteca ambrosiana, che Federigo ideò con sì animosa lautezza, ed eresse, con tanto dispendio, da' fondamenti; per fornir la quale di libri e di manoscritti, oltre il dono de' già raccolti con grande studio e spesa da lui, spedì otto uomini, de' più colti ed esperti che poté avere, a farne incetta, per l'Italia, per la Francia, per la Spagna, per la Germania, per le Fiandre, nella Grecia, al Libano, a Gerusalemme. Così riuscì a radunarvi circa trentamila volumi stampati, e quattordicimila manoscritti [...]. Alla biblioteca unì un collegio di dottori (furon nove, e pensionati da lui fin che visse; dopo, non bastando a quella spesa l'entrate ordinarie, furon ristretti a due); e il loro ufficio era di coltivare vari studi, teologia, storia, lettere, antichità ecclesiastiche, lingue orientali, con l'obbligo ad ognuno di publicar qualche lavoro sulla materia assegnatagli.

La polemica con la cultura sterile e la natura storica e insieme ideale del personaggio Federico viene ribadita quando Manzoni scrive:

Basterà il dire che, di nove dottori, otto ne prese tra i giovani alunni del seminario; e da questo si può argomentare che giudizio facesse degli studi consumati e delle riputazioni fatte di quel tempo: giudizio conforme a quello che par che n'abbia portato la posterità, col mettere gli uni e le altre in dimenticanza.

La Biblioteca Ambrosiana appare quasi come la ricostruzione dell'ideale classico della biblioteca, ovvero della Biblioteca di Alessandria.

Manzoni, tramite la descrizione dell'Ambrosiana, esalta la propria concezione della cultura, quale elemento attivo e illuminante per migliorare la società;

²² V. Spinazzola, *Il libro per tutti* cit., p. 197.

costruisce la figura del cardinale Federigo Borromeo quale specchio del suo pensiero moderno e costruttivo, attribuendogli la medesima concezione funzionale della cultura. L'Ambrosiana è presumibilmente un pretesto (un pretesto ben scelto) per parlare del rinnovamento del costume culturale che si opponga all'ignoranza e soprattutto ai metodi gretti e meschini di settori della società, di cui anche alcune biblioteche sono testimonianza. La Biblioteca risulta infatti opera d'un «principe mecenate» che si sostituisce allo Stato, assente, lontano o imbarbarito (come il malgoverno spagnolo), per offrire ai milanesi, e tramite loro a tutti, una consistente e qualificata raccolta libraria e un luogo di studio efficiente e moderno, in un periodo in cui la società sembra priva di riferimenti istituzionali e pervasa da disorientamento etico, civile e religioso, di cui pure la Chiesa cattolica, la cultura e gli intellettuali hanno gravi responsabilità.

Il progetto di Federico è militante e mirato a rendere strettamente connesse cultura documentaria e produzione di nuova cultura, in antitesi con l'uso sterile della cultura libreria rappresentato da don Ferrante. «Nelle regole che stabilì per l'uso e per il governo della biblioteca, si vede un intento d'utilità perpetua, non solamente bello in sé, ma in molte parti sapiente e gentile molto al di là dell'idee e dell'abitudini comuni di quel tempo». Se il *meglio* è l'aggettivo che esprime il valore dell'*exemplum* federiciano, l'utilità perpetua sembra riecheggiare lo scopo della letteratura come risulta dalla *Lettera sul Romanticismo* scritta a Massimo D'Azeglio del 1864: «L'utile per iscopo, il vero per oggetto e l'interessante per mezzo». Qui l'utile coincide con la moralità in senso cattolico ed è fine stesso della testimonianza evangelica militante tesa alla formazione delle coscienze; essa è espressione dell'intento secolare, ma soprattutto di una linea di politica culturale che si manifesta tramite la biblioteca che, momento essenziale della rinascita sociale, sembra il «qual raggio di sole da nuvoli folti traluce de' padri la fiera virtù» (*Adelchi*, atto terzo). Per questo la biblioteca del cardinale militante ha una politica improntata all'aggiornamento della raccolta secondo criteri di apertura alla cultura contemporanea e non finalizzata alla conservazione o alla tesaurizzazione dell'esistente. «Prescrisse al bibliotecario che mantenesse commercio con gli uomini più dotti d'Europa, per aver da loro notizie dello stato delle scienze, e avviso de' libri migliori che venissero fuori in ogni genere, e farne acquisto». Accrescimento a cui s'accompagna un pionieristico servizio di *reference*²³. «Gli prescrisse d'indicare agli studiosi i libri che non conoscessero, e potesser loro esser utili». La pubblicità della biblioteca è simbolica della volontà politica di rinascita civile: la cultura unisce, non divide, e nello spirito evangelico tutti gli uomini sono uguali davanti a Dio e tutti hanno le medesime opportunità di crescita culturale senza distinzione alcuna:

²³ Servizio di informazione bibliografica; cfr. Shiyali Ramamrita Ranganathan, *Il servizio di reference*, a cura di Carlo Bianchini, prefazione di Mauro Guerrini, Firenze, Le Lettere, 2009.

Ordinò che a tutti, fossero cittadini o forestieri, si desse comodità e tempo di servirsene, secondo il bisogno. Una tale intenzione deve ora parere ad ognuno troppo naturale, e immedesimata con la fondazione d'una biblioteca: allora non era così. E in una storia dell'Ambrosiana, scritta (col costruito e con l'eleganze comuni del secolo) da un Pierpaolo Bosca, che vi fu bibliotecario dopo la morte di Federigo, vien notato espressamente, come cosa singolare, che in questa libreria, eretta da un privato, quasi tutta a sue spese, i libri fossero esposti alla vista del pubblico, dati a chiunque li chiedesse, e datogli anche da sedere, e carta, penne e calamaio, per prender gli appunti che gli potessero bisognare, mentre in qualche altra insigne biblioteca pubblica d'Italia, i libri non erano nemmeno visibili, ma chiusi in armadi, donde non si levavano se non per gentilezza de' bibliotecari, quando si sentivano di farli vedere un momento; di dare ai concorrenti il comodo di studiare, non se n'aveva neppur l'idea. Dimodoché arricchir tali biblioteche era un sottrar libri all'uso comune: una di quelle coltivazioni, come ce n'era e ce n'è tuttavia molte, che isteriliscono il campo.

Prosegue Manzoni:

Non domandate quali siano stati gli effetti di questa fondazione del Borromeo sulla coltura pubblica: sarebbe facile dimostrare in due frasi, al modo che si dimostra, che furon miracolosi, o che non furon niente; cercare e spiegare, fino a un certo segno, quali siano stati veramente, sarebbe Cosa di molta fatica, di poco costruito, e fuor di tempo. Ma pensate che generoso, che giudizioso, che benevolo, che perseverante amatore del miglioramento umano, dovesse essere colui che volle una tal cosa, la volle in quella maniera, e l'esegui, in mezzo a quell'ignorantaggine, a quell'inerzia, a quell'antipatia generale per ogni applicazione studiosa, e per conseguenza in mezzo ai cos'importa? e c'era altro da pensare? e che bell'invenzione! e mancava anche questa, e simili; che saranno certissimamente stati più che gli scudi spesi da lui in quell'impresa; i quali furon centocinquemila, la più parte de' suoi.

Federico si pone come antesignano della società borghese per cui Manzoni chiosa: «Una tale intenzione deve ora parere ad ognuno troppo naturale, e immedesimata con la fondazione d'una biblioteca: allora non era così». La biblioteca di Borromeo è un luogo aperto a *tutti* (certo ancora non ai Renzo e ai Bortolo, alle Agnese e alle Lucia), dove i libri sono esposti all'uso pubblico, dove tutti senza differenza (i *tutti* sono ovviamente i coloro che sanno leggere e scrivere) possono accedere ai libri, alla cultura. Chiosa l'autore: «E l'esegui, in mezzo a quell'ignorantaggine, a quell'inerzia, a quell'antipatia generale per ogni applicazione studiosa». Un giudizio sferzante e senza appello nei confronti della società seicentesca. Oggi sarebbe diverso? Creare strutture stabili di conservazione e accesso libero alla cultura significa arricchire, quindi, servire la società. Questa è, secondo noi, la novità introdotta da Federico Borromeo, la novità che Manzoni, scrittore cattolico borghese liberale progressista, fautore di un risveglio culturale ed etico, introduce con il personaggio storico letterario di Federico Borromeo, fondatore della Biblioteca Ambrosiana.

Manuele Marinoni

Io leggo libri che nessuno ha letto e mai leggerà; so tante e tante straordinarie cose che nessuno sa né saprà. Sono forse l'estremo de' bibliomani attentissimo e speditissimo nel cercare me medesimo e i miei fati.

Gabriele d'Annunzio

Scrivendo Proust che ognuno ha in sé un «libro [...] di segni sconosciuti», di «segni in rilievo» che l'artista deve saper decifrare e rappresentare. Metafora calzante che è possibile trasportare dal piano gnoseologico (che in Proust fa tutt'uno con la sensibilità ontologica) al piano pratico se si apre un libro a caso, appartenuto a d'Annunzio, presente nella Biblioteca del Vittoriale; luogo mentale (sotto l'egida dell'artificio) e rappresentativo di una «vita inimitabile». E quei «segni in rilievo» di cui parla Proust diventano «simili a baleni dello spirito o a rivelazioni dell'ignoto o a divinazioni dell'angoscia» (*Allegoria dell'autunno*) se riferiti al magmatico sistema di «segni e di note» che d'Annunzio ha lasciato sui *suoi* libri¹. Essi rappresentano una vera e propria arte del leggere; così da tramutare la silenziosa fragilità della lettura nell'allegoria d'un modo di conoscere, di avvicinarsi al testo e agli autori considerati. Un tutt'uno fra cultura del libro (prima di tutto come segno di uno stile) e confini di senso ben precisi, attraverso i quali dar voce al fenomeno della pluridiscorsività (e con esso, vicino a questioni intertestuali, quello della interditorsività). Non a caso Giorgio Zanetti, riprendendo l'insegnamento di Ezio Raimondi, ha scritto che «di là dal riscontro fattuale della frase e delle sue immagini verbali esiste anche una filologia della congettura, dell'esplorazione interrogativa dei contesti genetici interni allo spazio semantico della parola» (e quant'è vero per quanto concerne, ad esempio, l'archeologia del Mito, e la memoria stessa che si fa coscienza della narrazione mitica, dominanti di una parte considerevole della

¹ Una discussione di tutti questi temi è presente nell'imprecindibile studio di Giorgio Zanetti, *D'Annunzio lettore segreto*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Nicola Turi e Rodolfo Sacchetti, Pisa, ETS, 2008, pp. 161-182.

cultura tardo ottocentesca). Insomma un oggetto, il libro, che nello scandagliarsi fra sostanze reali e metafisiche diventa, per dirla col Nietzsche di *Umano troppo umano* (ben noto a d'Annunzio), «come un essere dotato di spirito e di anima» pur tuttavia non essendo «umano».

I libri di d'Annunzio dunque, la cui storia di per sé va ancora scritta, ci dicono molto (non certo tutto) della sua formazione, delle curiosità, delle inclinazioni di gusto e soprattutto dei contesti culturali. Talvolta non sempre così ovvi. Zanetti, nel saggio citato, ci ha informati, per esempio, dell'interesse dannunziano di un autore, così apparentemente distante, come André Malraux (*Condition humaine*, Paris, Gallimard, 1935); nonché della lettura di diversi numeri (non tutti) della «Nouvelle Revue Française»; di Jean Cocteau; di un certo Proust, ecc.

S'è detto di «segni e di note». Sondiamo ora la fenomenologia di queste tracce²: gli strumenti più utilizzati da d'Annunzio sono lapis nero o, alternativamente, blu, rosso e verde. Rari, ma non assenti, segni a inchiostro. In svariati volumi sono presenti cartigli: alcuni bianchi, altri recanti note o appunti veloci (spesso è indicata la pagina, nella formula (*p.x*), a cui fanno riferimento le note – è il caso dell'edizione ribottiana citata in nota). Chiara Arnaudi aggiunge che «non si troverà mai in uno dei suoi libri una sottolineatura leggera o un segno a margine appena accennato, ma sempre annotazioni ben visibili che mettono in evidenza la parte di testo interessata»: non è del tutto vero. La studiosa descrive la norma, ma se apriamo *Les maladies de la memoire* a p. 11 si può osservare come un più marcato segno laterale sia fiancheggiato, parallelo a un numero minore di righe, da uno più leggero; oppure il segno, sempre a lapis nero, al margine destro di p. 2 dello stesso volume. È forse più corretto mettere a confronto due sottoinsiemi, esclusivi però (per la campionatura da me visualizzata) dei segni a lapis nero: 1) laterali (margini alternativi) ben evidenti o 2) laterali solamente accennati. Non vale la medesima classificazione per i segni, sempre a margine, a lapis colorato (sempre ben marcati). La stessa distinzione, relativa alla marcatura o meno del segno, vale per le sottolineature interne al testo ove emergono i casi di: 1) frasi, o parti di testo, sottolineate consecutivamente; 2) frasi sottolineate frammentariamente (da leggersi dunque, forse, come estrapolazione di testo); 3) parole singole (o sintagmi) sottolineate (spesso si tratta di nomi propri o titoli di opere). Non è assente l'esempio in cui una sottolineatura a lapis nero finisca con l'intrecciarsi o il sovrapporsi ad una a lapis colorato. Ma la linea continua non è l'unico segno ricorrente nei margini esterni; si contano: punti esclamativi, punti interrogativi, aste-

² Fondo qui molti dati 'direttamente individuati sul campo' con la descrizione del fenomeno realizzata da Chiara Arnaudi, «Esamino, sfoglio, spulcio»: *Gabriele d'Annunzio lettore al Vittoriale*, in «Per Leggere», 2010, 18, pp. 113-127, esemplificata, principalmente, sul volume di Chavin de Malan, *Storia di San Francesco d'Assisi*, Prato, Ranieri e Guasti, 1879, definito da Antonio Bruers, nome sul quale tornerò, come perfetto compendio di «tutte le caratteristiche di Gabriele d'Annunzio lettore»; per ricognizione personale, accosto a questo volume quello di Th. Ribot, *Les maladies de la mémoire*, Paris, Alcan, 1898.

rischi, croci piccole e grandi, parentesi tonde e quadre, sbarre parallele (alternativamente, per quelle da me osservate, una, due o tre); queste ultime, nella maggior parte dei casi individuati, a lapis blu. Un caso particolare è quello della freccia (lapis blu): una parte di testo sottolineato (o incorniciato) viene connessa a un'altra parte (spesso precedente) – un esempio nel volume di Ribot a p. 7.

Accanto a questi segni si trovano gli angoli piegati: sia inferiori che superiori; caso raro, e forse proprio per questo significativo: entrambi gli angoli piegati «a cornice». Altro segno, forse meno pregnante, ma non per questo da escludere, è la pagina tagliata ai margini esterni: a volte indicativo della foga con la quale d'Annunzio procedeva nell'apertura delle pagine incollate d'un libro; un esempio in: Tommaso Ribot, *Le malattie della volontà*, Milano, Treves, 1904. Segnalò a suo tempo Ivanos Ciani che può accadere di trovar segnati su di una nuova copia (o edizione) luoghi testuali serviti in tempi precedenti.

Lascio ora questa mappatura preliminare; ma prima di perlustrare alcuni titoli in particolare, vorrei soffermarmi, brevemente, sull'idea di «biblioteca» che sta alla base dell'*officina* del Vittoriale e con essa della natura enciclopedica del sapere coltivato da d'Annunzio nei suoi ultimi anni di vita. Intenzionalità biografiche e letterarie che vanno lette, in particolar modo, alla luce delle *prose di ricerca*³: il d'Annunzio della «scrittura del sé», composta da un sistematico e frammentistico intricarsi di immagini, ed educata alla scuola della tradizione dei *journaux intimes* e, come vedremo, della psicologia sperimentale.

Verso la fine del 1929 si intensificarono i rapporti fra d'Annunzio, ormai da circa otto anni relegato nella sua «prigione dorata», e Antonio Bruers (sovrannominato nel *Libro segreto* «Antonio Occulto»), «esponente tipico di certo giornalismo letterario fiorito fra il 1910 e il 1940» (così definito da Eugenio Garin⁴), che tentò, già dal dicembre del 1910, quando d'Annunzio si trovava ad Arcachon, un contatto diretto col poeta, avendo pubblicato, anonimo, uno studio sulla sua opera (saggio definito, anni dopo, da d'Annunzio come «il più penetrante scritto sui [suoi] libri»). Nel '29 dunque il legame fra i due è molto forte, e oggi testimoniato da un ricco carteggio conservato all'archivio del Vittoriale e in parte alla Biblioteca Nazionale di Roma⁵. D'Annunzio chiamò nei suoi ultimi anni di vita, nell'abitazione a Gardone, Bruers allo scopo di or-

³ Nel corso del mio intervento mi sono basato sulle seguenti edizioni (quando i riferimenti vanno a un altro commento segnalerò le coordinate bibliografiche): G. D'annunzio, *Prose di romanzi*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1988, 2. voll.; Id., *Prose di ricerca*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2005; *Scritti giornalistici*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, «I Meridiani» 1996-2003, 2. voll.; *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2013, 2 voll.

⁴ Eugenio Garin, *Antonio Bruers*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1972, XIV, pp. 486-489.

⁵ Cfr. G. d'Annunzio, A. Bruers, *Carteggio*, a cura di Mirko Menna e Raffaella Castagnola, Lanciano, Carabba, 2011.

ganizzare (in modo sistematico ed esoterico) l'intera biblioteca (impresa titanica) e per realizzare un primo assetto dei manoscritti, degli autografi, dei numerosissimi appunti e delle interminabili lettere⁶. Scrive d'Annunzio il 16 marzo 1930:

Caro Antonio,

[...]

Domandi a me quel che sia da fare per riordinare la mia biblioteca confusissima; e perdi tempo!

Credo che ti basti la tua sapienza per osservare il disordine e per disporre convenientemente i volumi dispersi;

e, difatti, Bruers annota nel 1938:

[...] è difficile rendere oggi l'idea delle condizioni di disordine in cui si trovavano le decine di migliaia di volumi collocati, in tutte le stanze del Vittoriale, alla rinfusa senza la minima divisione per materie e coi tomi di una stessa opera dispersi nei più lontani scaffali. Migliaia di volumi, poi, erano ancora chiusi in numerose casse nei sotteranei⁷.

Ma il caos non ostacolò il lavoro di Bruers che riuscì a dare una prima sistemazione al materiale librario: la «divisione dei libri per materie» dovette «corrispondere alle esigenze topografiche della singolare dimora». Bruers, nel citato scritto sulla *Biblioteca del Vittoriale*, fornisce anche un elenco della divisione dei libri per genere⁸.

⁶ Cfr. A. Bruers, *Nuovi saggi dannunziani*, Bologna, Zanichelli, 1938. Bruers è anche autore di una guida del Vittoriale: *Il Vittoriale degli italiani. Breve guida*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1941. Cfr. Silvio Muzii, *D'Annunzio, Bruers e il progetto dell'ultima edizione di tutte le opere del poeta*, in *L'Arte di Gabriele d'Annunzio*, Atti del convegno internazionale di studio, Venezia, Gardone Riviera, Pescara, 7-13 ottobre 1963, Milano, Mondadori, 1968, pp. 663-674. Per altre indicazioni bibliografiche, comprese le opere di Bruers dedicata a d'Annunzio, cfr. il saggio introduttivo, dal titolo *Libri morti e viventi fogli*, di Raffaella Castagnola all'edizione del carteggio citato in n. 5. Per la ricostruzione della storia della biblioteca dannunziana conservata a Gardone cfr. anche G. d'Annunzio-Annibale Tenneroni, *Carteggio (1895-1928)*, a cura di Mirko Menna, Lanciano, Carabba, 2007.

⁷ A. Bruers, *Gabriele d'Annunzio e il suo bibliotecario*, in «Nuova Antologia» XVI, 1938, p. 1.

⁸ Letteratura greca e latina; storia greca e latina; Dante, Letteratura italiana dei secoli XIII e XIV; Letteratura italiana del sec. XV alla prima metà del sec. XIX; Letteratura italiana della seconda metà del sec. XIX; raccolta dannunziana (che Bruers non dimentica di indicare come sorprendentemente lacunosa); dialetti italiani; storia italiana dal Medioevo al sec. XIX; Storia italiana contemporanea; Autori di tutte le lingue tradotti in francese; raccolta bodoniana; letteratura e storia francese antica e moderna; autori di tutte le lingue tradotti in francese; letteratura e storia inglese; letteratura e storia tedesca; letteratura e storia iberica; letteratura e storia europea (escluse quelle delle Nazioni sopra citate); storici vari; la grande guerra; scienze morali e storiche; scienze giuridiche, sociali e politiche; scienze fisiche, matematiche e naturali; religione; filosofia; orientalia; Arti Belle; Teatro; Musica; Enciclopedie, dizionari, grammatiche; Bibliografia; Viaggi ed esplorazioni; Turismo (guide, carte, ecc.); sport e caccia; Curiosità e varie; Periodici.

Sempre in questa stazione liminare vorrei piluccare qua e là fra alcuni libri, presenti nella biblioteca, delle più varie discipline, per discutere, solo superficialmente, fonti e questioni particolari, tutte da sviluppare.

Partiamo dall'ambito artistico: non c'è bisogno di ricordare l'interesse costante di d'Annunzio per le arti figurative (basti su tutti, come esempio, il forte legame con Angelo Conti), a partire dalle prime prove giornalistiche del periodo romano⁹. L'arte è sempre stata (e potremmo allargare la questione a quasi tutta la cultura dell'estetismo coevo) la più ricca sorgente di scatti analogici. Tra i volumi notiamo la netta prevalenza d'opere di carattere storiografico dedicate a Medioevo e Rinascimento italiano. Di notevole interesse, per esempio, la monografia dedicata a *Sebastiano del Piombo* di Giorgio Bernardini, allora nota voce giornalistica della rubrica *Corriere romano* della «Rassegna d'arte» (ricordiamo il richiamo di d'Annunzio al pittore veneziano nella favilla *L'amore trascolorato*); oppure a *L'art de reconnaître les fraudes* di Émile Bayard (illustratore di due romanzi apparsi sulla «Tribuna Illustrata» – dove uscì anche l'*Invincibile*) che si può aggiungere al novero delle fonti per le prime *faville* pubblicate sul «Corriere», a proposito dei tentativi di riprodurre l'effetto cromatico della patina del bronzo antico. Non si contano poi cataloghi e studi sull'arte abruzzese; quelli su arte e stile bizantini (un prezioso volume di Charles Bayet che rientra nell'interesse per gli studi archeologici coevi – e in questo caso sull'arte bizantina –, da non ignorare come fonte per il *Sogno di un tramonto d'Autunno* e ancora per certe *Faville*. Tutta la civiltà artistica bizantina è componente essenziale, anche se oggi non studiata, della cultura europea *fin-de-siècle*)¹⁰; ecc.

⁹ La bibliografia è sterminata; mi limito, per utilità del nostro percorso, a segnalare: Eurialo De Michelis, *D'Annunzio e le arti*, in *D'Annunzio a contrappeso*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1963, pp. 215-244; Vittorio Roda, *D'annunzio critico e l'estetica del Taine*, in «Atti dell'Accademia dell'Istituto di Bologna», 1971, LIX, pp. 98-146; Mario Praz, *D'Annunzio arredatore; Museo dannunziano*, in *Il patto col serpente*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 352, 363 ss.; Guy Tosi, *D'Annunzio critique d'art*, in *D'Annunzio giornalista*. Atti del convegno, 14-15 ottobre 1983, Pescara, Centro Studi Dannunziani, 1984, pp. 75-92 e Pietro Gibellini, *Introduzione a G. d'Annunzio, Pagine sull'arte*, a cura di Stefano Fugazza, Milano, Electa, 1986, pp. 9-22. Il discorso deve intrecciare inevitabilmente due differenti piani: da un lato la professione di d'Annunzio critico d'arte, perpetrata per molti anni, come noto, sulle principali testate giornalistiche nazionali, quindi direttamente impegnato alla formazione di un gusto e di una critica; dall'altro il d'Annunzio che si serve delle immagini d'arte per le potenzialità metaforiche, sinestetiche, simbolistiche e analogiche delle sue pagine letterarie.

¹⁰ Solo un esempio: nel 1894 (28 febbraio e 2 giugno) sono comparsi sulla «Revue Blanche» due interventi dedicati a stile e cultura bizantina (*Notre Byzantinisme* e *La Civilisation byzantine*) di Paul Radiot e di Jean Schopfer. Per non parlare della rivista «Echos d'Orient» fondata nel 1897, diventata poi, negli anni '40, la «Revue des études byzantines». E più tardi anche gli studi di Charles Diehl (*Études byzantines: introduction à l'histoire de Byzance*, del 1905). Sul problema della cultura bizantina in riferimento alla cultura dell'estetismo tardo ottocentesco ha parole acutissime Giorgio Zanetti in *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Bologna, il Mulino, 1996, pp. 302-306. Cfr. per questioni storiografiche e culturali Sergej Averincen, *L'anima e lo specchio. L'universo della poetica bizantina*, Bologna, il Mulino, 1988. Posso solo qui fare cenno all'idea, di cui vorrei tracciare futuri percorsi, che sia proprio da una rilettura in chiave neo-pla-

Notiamo poi, nel catalogo della biblioteca d'arte approntato da Valerio Terraroli, un libro dal titolo *Espressione e senso estetico dell'occhio* (autore indicato: un certo G. Aro, in realtà Giuseppe Òvio), forse un po' fuori luogo in un inventario d'arte, ma non per questo meno rilevante. Il testo conferma gli interessi di d'Annunzio per il mondo della fisiologia, in questo caso ottica (e quanto contano le capacità degli occhi per d'Annunzio, specie *notturmo!*).

Salto ora ai volumi di un genere affine: quello musicale. Sappiamo quanto sia stato fatto da d'Annunzio per il mondo musicale coevo, dalla grande orchestrazione archeologica nei confronti di Monteverdi ai rapporti coi giovani compositori della «generazione degli anni '80»; ma al di là di singole relazioni (legendario – forse sin troppo – quello con Liszt) ciò che ancora manca, se non ho visto male, nel vasto panorama bibliografico, è una sinossi esaustiva che offra le direttrici fondamentali dell'educazione musicale di d'Annunzio, dai primi anni sino alla reclusione finale¹¹. Certo esistono molti volumi collettanei (encomiabile quello curato da Fiamma Nicolodi) che affrontano singole questioni, per esempio l'interesse per Beethoven all'altezza del *Piacere*, piuttosto che la forcella wagneriana, o i legami con lo sperimentalismo operistico di Skrjabin (per questo si vedano gli studi sul *Notturmo* di Carla Riccardi)¹²; per tacere poi dei rapporti con Mascagni, Puccini,

tonica (mediata da Conti, le cui riflessioni in proposito si condensano in *Sul fiume del tempo* del 1907) di alcuni stilemi essenziali della visione bizantina, nello specifico delle epifanie cromatiche, a segnare l'immobilismo di certe *forme* e il pathos di certe *figure* dannunziane (soprattutto delle *Vergini delle rocce* e nel teatro). Un legame diretto fra il *sacre* bizantino e la pittura *fauve* è stato magistralmente indagato dall'inarrivabile Georges Duthuit; ricordo i suoi *Byzance et l'art du XII siècle*, Paris, Stock, 1926 e i vari interventi su *Les Fauves* editi nel '49.

¹¹ Due importanti lavori in questa direzione (ma che, a parere di chi scrive, non fanno ancora sufficientemente luce, in modo organico, sull'estetica musicale dannunziana) sono quelli documentatissimi di Carlo Santoli, *Gabriele d'Annunzio: la musica e i musicisti*, Roma, Bulzoni, 1997 e gli atti del convegno *D'Annunzio musicista immaginifico*. Atti del convegno internazionale di studi, Siena, 14-16 luglio 2005, a cura di Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi e Cesare Orselli, Firenze, Olschki, 2008. Cfr. Chiara Bianchi, *Catalogo del fondo musicale del Vittoriale degli Italiani*, Salò, L'Oleandro, 1994. Notevole l'intervento di Ivanos Ciani, *Gabriele d'Annunzio alla ricerca della musica*, in «Quaderni del Vittoriale» (*D'Annunzio la musica e le arti figurative*, 34-35, 1982). Mi pare molto utile, in questa direzione (oltre qualsiasi specialismo storiografico e critico di Dahlhaus, Mila, Fubini, ecc.) la lettura dello spirito musicale, sospeso, non a caso, fra Dioniso ed Hermes, *fin-de-siècle* di Giannotto Bastianelli, *Il nuovo dio della musica*, Torino, Einaudi, 1978; saggio scritto tra il '25 e il '27. Si vedano, inoltre: F. Nicolodi, *Gusti e tendenze del novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982 e Vincenzo Borghetti-Riccardo Pecci, *Il bacio della Sfinge: d'Annunzio, Pizzetti e «Fedra»*, Torino, EDT, 1998. Per tale ricostruzione, appunto fra gusto individuale e storia europea, si deve tener conto anche dell'influenza dell'antropologia evolucionistica (e dei conseguenti risvolti nel mondo psicologico coevo, specie sull'influenza psichica del soggetto, tra alterazione mentale, degenerazione e sonnambulismo, della musica – ed è noto come fosse soprattutto Wagner ad essere considerato causa di molte malattie dell'interiore) sull'universo musicale: cfr. Antonio Serravezza, *Musica e scienza nell'età del positivismo*, Bologna, il Mulino, 1996.

¹² Cfr. Carla Riccardi, *La parola notturna: fonti e autografi del «Notturmo»*, San Cesario di Lecce, Manni, 2009; cfr. anche le riflessioni di Zanetti in relazione alle potenzialità cromatiche che dalla musica passano alla poesia orfica di Campana, passando per il *Notturmo* dannunziano:

Debussy, ecc.; ma quello che occorre è la definizione di un gusto, per quanto possa apparire eclettico e non educato a un primo sguardo d'insieme.

Sintomatica, nella dimensione di un' *antropologia musicale*, la presenza, in biblioteca, del *Dialogo della Musica antica et moderna* (nell'edizione anastatica fiorentina del 1581) di Vincenzo Galilei, il quale tentò alcuni recuperi della musica dell'antica Grecia e della tragedia classica e, ancor più importante, affrontò la questione della «chiara voce» connessa all'eros (e del «cantare con affetto») realizzata poi, in seconda battuta, da Monteverdi (di Monteverdi troviamo i *Cinque libri dei madrigali a cinque voci* di a cura di Malipiero, del 1927; seguendo questa linea, risponde all'appello, di Cipriano de Rore, oltre il *Quinto libro di Madrigali a cinque voci*, nella ristampa veneziana del 1568, *Il primo libro di Madrigali cromatici a cinque voci*, di cui ha discusso brevemente, pur sbagliandone il titolo, Walter Tortoreto)¹³. Sfolgiando i carteggi leggiamo che nel 1899 d'Annunzio chiese in prestito il volume galileiano ad Annibale Tenneroni¹⁴. Per restare in ambito Cinque-seicentesco non mancano le *Musiche sopra l'Euridice* di Jacopo Peri. Insomma le origini del melodramma italiano. E credo valga la pena partire da qui per ricostruire l'educazione musicale di d'Annunzio, ancor prima di un *effetto d'Annunzio* sulla musica coeva e successiva.

Amore enciclopedico e inesauribile collezionismo rendono la biblioteca dannunziana (per lo meno quella del Vittoriale) uno dei più interessanti esempi di «biblioteca moderna»; il cui artefice si trasforma in una sorta di poligrafo delle maggiori inclinazioni culturali di un'intera epoca: dalla riscoperta (grazie soprattutto ai ricchi cantieri della scuola storica)¹⁵ di autori e generi medievali (fondamentali francescanesimo e tradizione mistica medievale: è presente in biblio-

G. Zanetti, *La favola delle immagini*. Dino Campana, in *Il Novecento come visione. Dal simbolismo a Campana*, Roma, Carocci, 1999, pp. 155-156. È bene ricordare che il nome di Skrjabin, proprio all'altezza della composizione del *Notturmo*, nel '18, è associato, in un *Taccuino*, a quello di Debussy.

¹³ Cfr. W. Tortoreto, *La Biblioteca musicale di d'Annunzio*, in *Libri e librerie di Gabriele d'Annunzio*. 33° Convegno di studi, Pescara 17-18 novembre 2006, Pescara, EDIARS, 2006 p. 139.

¹⁴ Cfr. G. d'Annunzio, A. Tenneroni, *Carteggio (1895-1928)* cit., pp. 195-196.

¹⁵ Su questi aspetti, pensando solo ai nomi di Arturo Graf (*Miti, leggende e superstizioni nel Medioevo*, Roma, Loescher, 1892-1893 o *La leggenda del Paradiso terrestre*, Roma, Loescher, 1878 – che confermerebbero ampiamente, con numerosi altri studi comparsi su «La Nuova Antologia», nonché i lavori, noti a d'Annunzio, di Ernest Hello, la riscrittura, in certe opere come *Le vergini delle rocce*, del genere della visione onirica [per cui cfr. Steven F. Kruger, *Il sogno nel Medioevo*, Milano, Vita e Pensiero, 1992 e Cesare Segre, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990], come suggerito acutamente a suo tempo da Sandro Maxia [cfr. S. Maxia, *La fontana, il fiore, la statua. Metamorfofi del simbolo equoreo nelle Vergini delle rocce* (1991), in *D'Annunzio romanziere e altri narratori del Novecento italiano*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 58-83] o da Ernesto Monaci (ricordo la *Crestomazia italiana dei primi secoli*, Città di Castello, Lapi, 1889, 1897 e 1912 ampiamente saccheggiate, a livello lessicale, da d'Annunzio) credo abbia perfettamente ragione Alfredo Stussi nel dubitare della drastica affermazione di Annamaria Andreoli sui «millantati studi romanzi» di d'Annunzio; cfr. A. Stussi, *Filologia e linguistica dell'Italia unita*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 24, n. 41.

teca, per esempio, un'edizione delle *Poesie spirituali del beato Jacopone, frate minore: accresciute di molti altri suoi cantici nuovamente ritrovati*, di Jacopone da Todi, editi da Francesco Tresatti; volume recante numerosi segni di lettura e appunti a margine); ai pionieristici studi di antropologia (dedicati al mito e non solo; ricordo di Giuseppe Bellucci, *Il feticismo primitivo in Italia e le sue forme di adattamento*, del 1907), ecc. È possibile, punto per punto, ricostruire anche una vera e propria biblioteca dell'occulto (esoterica), utile per intendere particolari scelte tematiche (i tratti «demoniaci» della *Fedra*, oppure l'alone di mistero dei riflessi oscuri della *Contemplazione della morte*) e per confermare un generale interesse, quasi morboso, dell'epoca¹⁶.

Di tutt'altra natura è un libro (recante segni di lettura e angoli piegati) molto interessante, che conferma il duplice interesse di d'Annunzio per simbolismi mitici (non solo ellenici) e patologie dell'interiore (trazione che si esemplifica molto bene anche nel nome di Angelo Mosso – e non sono pochi i volumi mossiani presenti nella biblioteca), di Giuseppe Silvio Tonini, *Psicologia della civiltà egizia*, Torino, Fratelli Bocca, 1906: resoconto dettagliato di un viaggio in Egitto del 1904 con approfondimenti di carattere antropologico ed etnologico¹⁷.

Mi fermo qui, sottacendo i numerosi volumi di archeologia, biologica, botanica, ecc.

Se pertanto il lascito materiale della Biblioteca del Vittoriale ci fornisce un ricchissimo materiale su cui operare, non possiamo tralasciare due problemi importanti: quali libri effettivamente presenti nella Biblioteca sono appartenuti a d'Annunzio e non al precedente proprietario della villa (il poeta fece di tutto per cancellare la tracce del precedente inquilino, il critico d'arte Henri Thode – specialista del Rinascimento italiano) e quali e quanti libri possono far parte di una biblioteca *virtuale* ben più ricca, essendo stati letti, e utilizzati, da d'Annunzio nel corso della sua vita. Certo è eviden-

¹⁶ Capuana, per esempio, dedicò interi volumi al mondo delle ombre, cercando di diffondere, attraverso studi scientifici, specie quelli della *conversione* lombrosiana, la specificità di una dimensione ultraterrena (citando tutti i fenomeni del secolo dei nervi: mesmerismo, sonnambulismo, magnetismo animale, ecc.). Cfr. Luigi Capuana, *Mondo occulto*, a cura di Simona Cigliana, Catania, Edizioni del Prisma, 1995 (che riproduce, con l'accompagnamento di fitte note documentarie: *Spiritismo?* (1884), *Mondo occulto* (1896) e altri interessanti testi. Il nome di Lombroso è molto importante anche per d'Annunzio. Al di là dell'ultima fase propriamente occultista (specie gli studi sulla Palladino), i lavori di antropologia criminale (fondamentale l'idea di una medicalizzazione della criminalità) e di psicologia scientifica (suicidio ed ereditarietà in *primis*) offrono molti spunti tematici (*Innocente e Giovanni Episcopo*) e lessicali (*Invincibile*) – su cui tornerò in altra sede. Nella biblioteca del Vittoriale di Lombroso sono presenti: *Genio e degenerazione. Nuovi studi e nuove battaglie*, Palermo, 1897 (vari segni di lettura) e *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Torino, Fratelli Bocca, 1894 (segno di lettura p. 75; angolo piegato a p. 97 e a p.441).

¹⁷ Ricordo solo che Tonini collaborò alla traduzione del *Trattato clinico pratico delle malattie mentali* di Krafft-Ebing (pubblicato a Torino, Fratelli Bocca, 1885-1886, 2 voll.) e alla stesura del capitolo dedicato all'*isterismo* nell'importante *Trattato italiano di patologia e terapia medica*, a cura di Arnaldo Cantani ed Edoardo Maragliano, Milano, Francesco Vallardi, 1892-1899.

te che l'oggetto «libro» sia stato, fra i numerosi feticci dannunziani, uno dei più coltivati ed essenziali.

Possiamo ora prendere le mosse, nello specifico, dalle opere di quattro autori: Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, Henri Bergson, e Théodule Ribot. Dall'indicazione dei volumi reperiti e consultati presso la Biblioteca (indicherò fra parentesi quali volumi recano segni di lettura e/o angoli piegati – per i quali fa fede la fenomenologia sopra esposta) passerò alla discussione di alcuni singoli casi, tenendo conto che, in particolare per Nietzsche e Schopenhauer, la bibliografia critica sino ad oggi prodotta è davvero considerevole. Mi limiterò a fare veloci rimandi (inter)testuali senza eccessive superfetazioni critiche¹⁸.

Partiamo dal caso più noto: Nietzsche. I volumi sono quasi tutti nella traduzione francese (quelli in tedesco, con grande probabilità, o sono donati – mai letti – o appartenevano a Thode) di Henri Albert¹⁹. Si tratta di *Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre pour tout le monde et personne*, Paris, Mercure de France, 1898; *Le Crépuscule des Idoles. Le cas Wagner – Nietzsche contre Wagner. L'antéchrist*, Paris, Mercure de France, 1899; *Pages choisies*, Publiées par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1899; *La Généalogie de la Morale*, Paris, Mercure de France, 1900; *Aurore. Réflexions sur les préjugés moraux*, Paris, Mercure de France, 1901; *Le Gai Savoir*, Paris, Mercure de France, 1901; *L'Origine de la Tragédie ou hellénisme et pessimisme*, traduit par Jean Marnold et Jacques Morland, Paris, Mercure de France, 1901²⁰; *Le Voyageur et son Ombre. Opinions et Sentences mêlées*, Paris,

¹⁸ Dei quattro autori presi in considerazione, Th. Ribot è quello che, per gli interessi specifici di chi scrive, suscita maggiore curiosità e che aiuta a capire precise scelte poetiche e, più generalmente, tematiche dell'intera parabola in prosa di d'Annunzio, dal *Piacere* alle *Faville del maglio*: 1) la cartografia dell'intimore proposta dallo psicologo sperimentale francese è stata determinante per certi protagonisti di romanzo (specie *Innocente* e *Trionfo della morte*); 2) l'elaborazione teorica e concettuale della facoltà dell'*attenzione*, *topos* centrale di un intero dibattito disciplinare durante il XIX secolo – su cui tornerò nella mia tesi di dottorato; 3) le questioni della malattia della volontà (non tralasciando le altre due malattie indagate); 4) l'idea di una fisicità della psiche che, in qualsiasi caso, dai tentativi di scavo di una coscienza malata (*Innocente*) agli eccessi di una degenerante ricerca mitica (*Città morta*) si concretizza (e viene indagata) essenzialmente attraverso gesti, segni corporei, insomma attraverso un vero e proprio linguaggio somatico.

¹⁹ Albert non fu solo traduttore di Nietzsche, ma anche interprete e voce determinante per la diffusione in Francia del pensiero del filosofo tedesco. Un suo importante intervento in proposito uscì sul «Mercure de France» nel gennaio 1893. Ci fu, nella Francia di quegli anni, un forte dibattito intorno alla figura di Nietzsche, specialmente dal fronte wagneriano (Wyzewa in testa). Altrettanto importanti sono gli interventi di Henri Mazel, comparsi su «L'Ermitage» tra il 1893 e il 1894. Cfr. Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1805-1914)*, Paris, Slatkine, 1981².

²⁰ *La nascita della tragedia* è sicuramente l'opera di Nietzsche che ha influenzato maggiormente d'Annunzio. Sono convinto dell'idea che l'importanza del filosofo tedesco per il poeta, al di là di singole suggestioni e immagini che finiscono spesso col fondersi con altre suggestioni del periodo, stia quasi esclusivamente in una rilettura dell'antico. Ma anche in questo caso non credo siano univoci rapporto e interpretazione. Un esempio: commentando le *Vergini delle rocce*, Lorenzini dice che «Socrate [è] metafora di misticismo e sensualità, secondo la suggestione di Pater e di Nietzsche»; ora, per quanto *La Nascita della tragedia*, indiscutibilmente, abbia posto come

Mercure de France, 1902; *La Volonté de Puissance. Essai d'une transmutation de toutes les valeurs*, Paris, Mercure de France, 1903; *Ecce Homo, suivi des Poésies*, Paris, Mercure de France, 1909. Troviamo poi le versioni italiane di: *Al di là del bene e del male. Preludio d'una filosofia dell'avvenire*, trad. it. di Edmondo Weisel, Torino, F.lli Bocca, 1898 (edizione appartenuta, come si legge sul frontespizio, ad Alessandra di Rudini Carlotti – lettura bizzarra per la futura Suor Maria di Gesù!); *La Gaia Scienza*, trad. it. di Antonio Cippico, Torino, F.lli Bocca, 1905; *Lettere scelte e frammenti epistolari*, prefazione e traduzione di Valerio Benuzzi, Lanciano, Carabba, 1914. Presenti anche alcune opere su Nietzsche: Henri Lichtenberger, *La philosophie de Nietzsche – Aphorismes et fragments choisis*, Paris, Alcan, 1899²¹; Alfred Fouillée, *Nietzsche et l'immoralisme*, Paris, Alcan, 1902; Francesco Orestano, *Le idee fondamentali di Federico Nietzsche*, Palermo, Reber, 1903²² e Jules de Gaultier, *Nietzsche et la réforme philosophique*, Paris, Mercure de France, 1904²³.

Insomma, a scorrere le date, paiono gli anni della Capponcina (a confermare, non bastasse, il volume appartenuto alla di Rudini con cui d'Annunzio condive «cervello e corpo» proprio tra 1903 e 1905-1906 prima del «dram-

centrale la figura del filosofo ateniese, non è certo su una linea «mistica» e «sensuale». Leggiamo Nietzsche: «in Socrate l'istinto si trasforma in un critico, la coscienza in una creatrice – una vera mostruosità *per defectum!* Più precisamente noi scorgiamo qui un mostruoso *defectus* di ogni disposizione mistica, sicché Socrate sarebbe da definire come l'individuo specificamente *non mistico*, in cui la natura logica, per una superfetazione, è sviluppata in modo tanto eccessivo quanto lo è quella sapienza istintiva del mistico» (cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, pp. 91-92 – corsivi d'autore). Dunque, non è impossibile leggere Socrate, attraverso Nietzsche, come un mistico; d'Annunzio lo fa *sub specie sophrosyne*, ma non è propriamente da Nietzsche che deriva quest'idea. Quasi per un cortocircuito possiamo dedurre che (comunque affiancando Conti e Pater) solo estrapolando alcuni passi dal testo nietzschiano ed evitando quelli che indicano Socrate come l'origine della scienza (e d'altra parte la lettura socratica di Nietzsche è l'origine della critica ad ogni forma di metafisica tradizionale) è possibile andare verso questa chiave interpretativa (focalizzando l'attenzione sul famoso sogno socratico del *Fedone*). Ed è quello che credo d'Annunzio abbia fatto, un po' deviato dalla prima antologia dalla quale ha scoperto Nietzsche (ed è da questa che dobbiamo dedurre il discorso per le *Vergini delle rocce*) un po' perché sempre attento lettore di fatti a sé utili e cari. Insomma d'Annunzio non è un lettore «libero», ma sempre veicolato dai circuiti culturali ai quali appartiene. E lo si può anche notare osservando i segni di lettura dell'edizione sopra citata, presente nella biblioteca (la cui edizione è appunto successiva alla stesura delle *Vergini*). Nonostante siano trascorsi diversi anni dall'uso *mistico* di Socrate, d'Annunzio sembra sordo (o in questo caso cieco) alle corrette (nel senso letterale) parole di Nietzsche (ci aiuta in questo caso l'osservazione sopra ricordata di Ciani, di un d'Annunzio che, rileggendo, torna sempre sugli stessi passi). Tralascio tutto il discorso su apollineo/dionisiaco già ben studiato; cfr. bibliografia indicata in nota 24. Il commento di Lorenzini si riferisce a G. d'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, Milano, Mondadori, 1995.

²¹ Lichtenberg è molto importante anche per il wagnerismo contiano. La sua opera *Richard Wagner poète et penseur*, Paris, Alcan, 1989 è presente nella biblioteca del Vittoriale e reca segni di lettura.

²² Il nome di Orestano è utile per pensare la presenza di Nietzsche nel primo futurismo.

²³ Jules de Gaultier va inoltre ricordato per il grande libro *Le bovarysme* del 1902. I suoi principali scritti su Nietzsche sono raccolti in *De Kant à Nietzsche*, Paris, Société du Mercure de France, 1900. Si veda ancora l'utile studio di Jean Baruzi, *Philosophes et savantes Françaises du XX siècle*, Paris, Alcan, 1926.

ma della morfina» e dell'incontro con Giuseppina Mancini – le malattie del corpo femminile si susseguono senza sosta!). Il nome di Nietzsche accanto a quello di d'Annunzio non dice granché di nuovo²⁴; basti pensare alla serie degli articoli dedicati al *Caso Wagner* (del 1893); alle impressioni fondamentali ricavate dalla lettura della *Nascita della tragedia* per quanto concerne gli orizzonti dell'antico e del dramma; oppure ai discutibili versi *Per la morte di un distruttore* (anche se il tema del «viaggio» – fra Italia e Grecia – è determinante, dopo la celeberrima crociera del 1895, per l'accostamento all'Ellade, più che il vero e proprio encomio di «colui che terribilmente visse / per la sua terribile mèta», vv. 213-214), ecc. Credo che la centralità del pensiero nietzschiano, nel versante poetico/letterario più che speculativo, nell'opera dannunziana debba essere considerato primariamente attraverso l'idea di un'arte, così espressa nel *Libro segreto*, «di farsi uomo di là dall'uomo»; in congruenza con l'immagine di un Nietzsche «non filosofo ma [...] poeta [che] ha il dono della visione» (dalle parole di Gabriele nella *Beata riva*). Quasi tutti i personaggi dei romanzi dannunziani, da Sperelli a Èffrena hanno difatti peculiarità psichiche (e della volontà) schopenhaueriane più che nietzschiane, per lo meno per quando concerne il loro agire quotidiano (e le distorsioni del volere). I tentativi di nietzschianesimo (ie Cantelmo delle *Vergini delle rocce*), in quanto superamento e ri-fondazione di una nuova sensibilità, finiscono per cadere nell'illusione prodotta da eccessi di simboli e di forme immodificabili. Pertanto un Nietzsche legato a «visione» e «vitalismo» (dal *Trionfo della morte* – un Nietzsche inevitabilmente connesso a Wagner – all'*Alcyone*, specie nei *Ditirambi*) sembra assai più convincente; lo stesso vitalismo di cui è portatore sano Paolo Tarsis nel *Forse che sì forse che no* (forse l'unico davvero nietzschiano). Neppure così vicino al pensiero del filosofo tedesco è l'archeologo della

²⁴ Merita davvero un discorso a parte l'ormai ponderosa bibliografia dedicata al rapporto d'Annunzio-Nietzsche, a partire dalle prime interpretazioni di Borgese, Gargiulo, Solmi, ecc. passando per le indagini puntuali di Tosi sino alle più recenti proposte critiche di Angelo Raffaele Pupino. Il magma entro il quale si muove tale rapporto dev'essere pensato da un lato in virtù della più generale ricezione di Nietzsche in Italia (e in Francia), dall'altra dei singoli interessi che possono aver scosso le corde del d'Annunzio lettore e interprete. A ragion veduta, Solmi scriveva che «il capitolo d'Annunzio [proprio in relazione alla fortuna nietzschiana in Italia] rimane il primo e più importante più dal punto di vista della storia della cultura e del costume che da quello più schiettamente critico» (S. Solmi, *Nietzsche e d'Annunzio* [1951], in *Opere* III. *La letteratura italiana contemporanea* – II. *Scrittori, critici e pensatori del Novecento*, Milano, Adelphi, 1998, p. 441). Ed è proprio l'idea di una filologia del senso comune (l'espressione è cara alla critica già citata che parte da Raimondi e arriva a Zanetti) che oscilla fra una semantica topologica e una grammatica delle sintassi storiche. Tra i più importanti interventi critici sul rapporto Nietzsche-d'Annunzio vanno ricordati: Guy Tosi, *D'Annunzio decouvre Nietzsche*, «Italianistica», II, settembre-dicembre 1973, 3 (tutti gli interventi di Tosi su d'Annunzio si leggono oggi in G. Tosi, *D'Annunzio e la cultura francese*, a cura di Maddalena Rasera, Lanciano, Carabba, 2013, voll. 2); Gaia Micheli, *Nietzsche nell'Italia di d'Annunzio*, Palermo, Flaccovio, 1978; Domenico M. Fazio, *Il caso Nietzsche. La cultura italiana di fronte a Nietzsche, 1872-1940*, Milano, Marzorati, 1988 e Angelo Raffaele Pupino, *D'Annunzio: letteratura e vita*, Roma, Salerno, 2002.

Città morta. Tanto che, nonostante certe affinità, è il tema della follia (della degenerazione), sorta alla fine del dramma, a causa del contatto con i resti degli atridi, che strappa la determinazione psichica del protagonista da vani tentativi di superomismo, verso fragilità, frammentarietà e senso di colpa (tutti temi centrali della *décadance*, così ben delineati da Paul Bourget).

Il Nietzsche di d'Annunzio è in *primis* quello letto e interpretato dai francesi (così come lo sarà per lo Schopenhauer di Ribot). Quelli attorno al 1898 sono gli anni in cui compaiono sulla «Revue des deux Mondes» diversi articoli, come già ricordato, dedicati a Nietzsche, di Teodor de Wyzewa, di Jules de Gaultier o sul «Mercure de France» dello stesso Henri Albert. Ed è assai curioso, all'interno di tale dibattito, un intervento, sugli «Annales de l'Institut international de sociologie» 1899, 6, pp. 107-115, di Raffaele Garofalo dal titolo *Nietzsche et l'individualisme*; Garofalo fu allievo della scuola lombrosiana, e i suoi interessi di studio (dalla criminologia alla sociologia) si intrecciano con molti di quelli del d'Annunzio del periodo 'analitico' (pensiamo a *Innocente* e *Giovanni Episcopo*) – lascio questo parallelismo solo come suggestione.

Raimondi, a proposito del nietzschianesimo di d'Annunzio, scriveva di una «esaltazione dionisiaca dell'essere» e del «culto dell'esperienza estetica come modello o maschera della vita»; maschera che ricorre, per esempio, nel celebre *viandante* di *Umano troppo umano* e che attrae fortemente il d'Annunzio lettore, all'interno di quel circuito semantico dedicato al dialogo solitario con le ombre. *Ombre* come condensazione dell'individuo, come fluorescenza di memorie, analogie notturne e della concavità della «vertigine», per esempio, descritta nella *Contemplazione della morte* (1912), *leitmotiv* di un'agonia misterica. E poi quell'effetto perturbante, pensando al *Notturmo*, che Nietzsche suggerisce per il momento in cui:

[...] il confine tra fantasia e realtà si fa labile, quando appare realmente ai nostri occhi qualcosa che fino a quel momento avevamo considerato fantastico, quando un simbolo assume pienamente la funzione e il significato di ciò che è simboleggiato, e via di questo passo

(passo segnato marcatamente da d'Annunzio sull'edizione francese – traduzione mia). Un'erranza tra mistero, ricordo ed evocazione onirica.

Ivanos Ciani, in un bell'intervento dal titolo *d'Annunzio lettore di cose tedesche*, riferendosi alle numerose postille presenti nei volumi nietzschiani della Biblioteca del Vittoriale, proponeva l'idea di «approntare un'antologia [...] costituita dalle pagine segnate da d'Annunzio», nelle quali sono depositate molte note autografe che permettono di far luce su svariati nodi testuali dell'intero corpus dannunziano; solo qualche esempio: «Mon sonnet d'enfant» nell'*Origine de la tragédie* a p. 94; «Il mito del Trionfo della Morte (San Vito Chietino)» a p. 93 delle *Pages choisies*; oppure «L'ivresse Alexandre. La journée d'Alexandre en Egypte» nella *Volonté de Puissance*, a p. 355, ecc.

Abbandoniamo Nietzsche e passiamo rapidamente a Schopenhauer e Bergson. Ho già accennato qua e là alle questioni relative al filosofo di Danzica; ed è fuori discussione che le principali fonti per d'Annunzio siano Angelo Conti e, più generalmente, la cultura che gravitava attorno al «Convito» e al «Marzocco»²⁵. Fra i volumi schopenhaueriani della Biblioteca (molti, quasi esclusivamente quelli in tedesco, sono ex libri Thode) due in particolare offrono segni di lettura di mano dannunziana: *Pensées & fragments*, Paris, Alcan, 1902 ed *Ecrivains et style*, Paris, Alcan, 1905. Rispondono all'appello, e appartenuti a d'Annunzio, anche i due studi su Schopenhauer: Wilhelm Heinrich von Gwinner, *Arthur Schopenhauer*, Leipzig, F.A. Biokaus, 1862 e Julius Frauenstädt, *Schopenhauer-Lexikon*, Leipzig, 1871²⁶.

Il primo volume (Paris, Alcan, 1902) a presentare segni di lettura (lapis nero e angoli piegati), riproduce l'antologia *Pensée, Maximes et Fragments* edita a Parigi da Germer-Baillièrè nel 1880, a cura e con introduzione di Jean Bourdeau. Antologia rappresentativa di quello che fu all'epoca un vero e proprio gusto *sub specie* schopenhaueriana²⁷. Già i titoli dei singoli capitoli, come notò a suo tempo Maria Teresa Marabini Moevs²⁸, dicono molto sui temi generali di una cul-

²⁵ Cfr. Gianni Oliva, *I nobili spiriti. Pascoli, d'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Venezia, Marsilio, 2002.

²⁶ Frauenstädt fu, oltre che allievo diretto, uno dei principali promotori del pensiero schopenhaueriano. A lui Schopenhauer lasciò molti scritti confluiti poi nei *Parerga e paralipomena*. Accenno solo al fatto che anche quest'opera del filosofo tedesco può rientrare nel circuito di interessi culturali di d'Annunzio, specie per il fondamentale *Saggio sulla visione diretta degli spiriti*. Schopenhauer era perfettamente al corrente di tutte le ricerche fra sonnambulismo, occultismo e psicologia sperimentale del periodo, le stesse care a d'Annunzio e a tutta la cultura *fin-de-siècle* (ho già citato il nome di Capuana come esemplificativo di tutto un gusto e un genere). Cfr. il documentato lavoro di Marco Segala, *I fantasmi, il cervello, l'anima: Schopenhauer, l'occulto e la scienza*, Firenze, Olschki, 1998.

²⁷ La ricezione di Schopenhauer nel mondo europeo di tardo Ottocento è altrettanto complicata di quella di Nietzsche. Contano, a quest'altezza, più le interpretazioni che l'effettiva lettura diretta dell'opera del filosofo tedesco. Cfr. per un quadro generale: *Schopenhauer, philosophy, and the arts*, edited by Dale Jacquette, Cambridge, Cambridge University Press, 1996; René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France: un mythe naturaliste*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979; Alexander Baillot, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900)*, Paris, Vrin, 1927 e, per l'Italia Alberto Pasquinelli, *La fortuna di Schopenhauer*, in «Rivista di filosofia», 1951, 42, pp. 1-15; *Schopenhauer in Italia*. Atti del 1° convegno nazionale della sezione italiana della Schopenhauer-Gesellschaft, San Pietro Vernotico-Lecce, 20 e 21 giugno 2013, a cura di Fabio Ciraci e Domenico M. Fazio, Lecce, Rovato Pensa Multimedia, 2013. Si vedano inoltre le annotazioni di carattere estetico in *The reception of Walter Pater in Europe*, a cura di Stephen Benn, London, Thoemmes, 2004. Per le questioni filosofiche di tutta una rete pluridiscorsiva, e di un senso comune del pensiero ottocentesco cfr. Giuseppe Invernizzi, *Il pessimismo tedesco dell'Ottocento: Schopenhauer, Hartmann, Babnsen e Mainlander e i loro avversari*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.

²⁸ M. Teresa Marabini Moevs, *Gabriele d'Annunzio e Schopenhauer*, in *D'Annunzio a Yale*. Atti del Convegno Yale University, 26-29 marzo 1988, a cura di Paolo Valesio («Quaderni dannunziani», 3-4 1988), pp. 263-282. Della stessa cfr. anche *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, L'Aquila, Japadre, 1976.

tura di portata europea: «Douleurs du monde», «Métaphisique de l'amour», «La Mort», «L'Art» e «La Morale». Sempre la Marabini Moevs insisteva sul «livello di suggestione psicologica» e su come molti argomenti (la contemplazione estetica, la ricettività sensoriale che si tramuta in visione, ecc.), specie del primo d'Annunzio, discendano direttamente da Schopenhauer. Ma leggiamo un passo che la studiosa riporta in un intervento a proposito:

Come, infine, i suoi sensi avean potuto indebolirsi e pervertirsi nella bassa lussuria dopo essere stati illuminati da una sensibilità che coglieva nelle apparenze le linee invisibili, percepiva l'impercettibile, indovinava i pensieri nascosti della natura?

Non c'è dubbio che Schopenhauer abbia molti crediti; ma credo tutti filtrati con forza dalle speculazioni di Theodule Ribot (e, naturalmente, da Angelo Conti), che per primo portò in Franca il pensiero del filosofo tedesco, deviandolo verso una geometria delle percezioni, dei ricordi e delle singole facoltà psichiche. Nella *Philosophie de Schopenhauer* di Ribot, del 1874, leggiamo infatti di una capacità «fine et pénétrante pour saisir avec justesse les différences *im-perceptibles* qui en certains cas séparent le sublime du beau lui-même [...]» (leggo dalla seconda edizione, del 1885, p. 104)²⁹. Di poco successiva a quella di Ribot si intraprese un'interpretazione di Schopenhauer (nonostante le evidenti avvertenze personali e filosofiche) in chiave romantica, a cui fanno fede alcune espressioni dannunziane come «disposto alla pura contemplazione», «il suo spirito aveva fatto una grande renunziatura», ecc.

Altri passi, invece, soprattutto quelli sulle antiche sapienze indiane citate nel *Piacere*, è assai più probabile derivino direttamente da una lettura (più o meno) organica di d'Annunzio del *Mondo come volontà e rappresentazione*. La prima edizione francese è del 1886, a cura di J. A. Cantacuzène (*Le Monde comme volonté et comme représentation*) seguita, fra il 1888 e il 1890, da quella, in tre volumi, di Auguste Burdeau. Non mi soffermo oltre sull'importanza di Schopenhauer in d'Annunzio; ricordo solo il complesso tema della musica (in questo caso, per lo meno all'altezza del *Trionfo della morte*, veicolato dal filtro wagneriano – quindi contiano); la mistica che, per l'appunto, senza troppe esitazioni, entra subito in contatto con la rilettura francescana (essenziale il fenomeno del *wagnerismo francescano*, per esempio nel mondo musicale di Lorenzo Perosi – ancora una volta quell'immenso circuito culturale che parte dalla let-

²⁹ Come già ricordato, l'opera di Ribot fu fondamentale per la diffusione in Francia del pensiero di Schopenhauer. Con essa dobbiamo però accostare un'operazione editoriale di traduzioni che vennero approntate alla fine degli anni '70 dell'Ottocento (tenendo presente che il nome di Schopenhauer per molto tempo venne di necessità accostato a quello di Eduard von Hartmann – il cui grande lavoro sulla *Philosophie de l'inconscient* venne pubblicato in Francia nel 1877 in due volumi). Certo l'antologia sopra citata a cura di Burdeau, conosciuta da d'Annunzio, fu uno dei tasselli fondamentali di questo fenomeno.

teratura e attraversa la musica) e di certa 'teologia del corpo medievale' da parte dei romantici; la peculiarità contemplativa (in questo caso, ben più radicata di ogni tentativo nietzschiano); il pessimismo (all'interno del fenomeno europeo della *Degenerazione* alla Nordau), ecc.

È bene insistere sul fatto che gli esiti della ricerca psicologica sperimentale di questi anni chiariscono molto di quel sistema circolare dei sensi e delle percezioni, centrale nell'opera dannunziana e non solo. Nella più generale metafisica del silenzio (proto-romantica), l'empirico si presenta sotto-forma di sensazione; la vita stessa si manifesta in prima istanza come tale. Ricordo, solo uno fra i numerosi esempi, un passo del *Notturmo* in cui d'Annunzio definisce la vita non come

[...] un'astrazione di aspetti e di eventi [...] ma conoscenza offerta a tutti i sensi, una sostanza buona da fiutare, da palpare, da mangiare. Io sento tutte le cose prossime ai miei sensi. [...] nulla sfugge agli occhi senza tregua attentissimi che la natura mi ha dati, e tutto m'è alimento e aumento.

Ho estratto dal *Notturmo* non a caso; per soffermarmi su due temi che, seppur presenti in tutta la letteratura dannunziana, diventano generatori di scrittura proprio nella fase *notturna*³⁰: memoria e ricordo. L'intreccio è fra immagini e tempo. Un tempo (l'errore del tempo) che deve essere abolito a tutti i costi, ma che, talvolta, finisce col produrre uno stato nostalgico figurato, con la carica sinestetica cara a d'Annunzio e ai simbolismi europei, da suoni antichi, profumi e, più generalmente, paesaggi (mentali e non). Il ricordo, in d'Annunzio, non è mai allo stato puro; subisce ogni volta metamorfosi, rappresentazioni, riscritture testuali e della coscienza; si carica di oggetti e di condensazioni mitografiche. E accanto si cristallizza il tema dello slancio vitale e della coscienza come azione e (senza esagerare con d'Annunzio) creazione, o meglio ri-creazione. Cerchiamo eventuali fonti o contesti di senso.

Niva Lorenzini, nelle *note* di commento al *Forse che si forse che no*, ritiene «arbitrario attribuire a d'Annunzio la conoscenza, o anche solo l'interesse per le teorie attualissime di Bergson [...]». Parlano diversamente i volumi bergsoniani presenti e annotati nella biblioteca del Vittoriale: *Matière et mémoire*, Paris, Alcan, 1912; *Le rire*, Paris, Alcan, 1912 (entrambi presentano numerosi segni di lettura); *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Alcan, 1912 (qualche angolo piegato e pochi segni a lapis nero); *L'évolution créatrice*, Paris, Alcan, 1912. Segnalo anche la curiosa presenza dello studio di uno dei più feroci avversari di Bergson, grande sostenitore del realismo contro ogni forma di emotivismo e irrazionalismo nell'arte, Julien Benda, *Le Bergsonisme. Une philosophie de la mobilité*, Paris, Alcan, 1912.

³⁰ Oltre i tradizionali Cecchi, Serra, De Michelis, Praz, ecc. e il celebre convegno dell'86 sul *D'Annunzio notturno*, cfr. G. Zanetti, *Eстетismo e modernità* cit., pp. 415-427.

I primi sono tra i titoli più importanti del filosofo francese e, insieme, costituiscono un ottimo approccio al suo sistema³¹. Ciò che attrae nell'immediato, fra stratigrafie del tempo e dimensione somatica, è l'idea bergsoniana d'una *memoria del corpo*, molto simile alla *memoria organica* di cui parlava Ribot, nota a d'Annunzio (anche lettore della «Revue philosophique»³² – il discorso sarebbe troppo lungo, ma accanto a questi due nomi, per eventuali influenze, è bene ricordare anche quello di Fernand Gregh, conoscitore sia del filosofo che dello psicologo sperimentale) che veicola l'idea (ed ecco una fonte utile per i problemi sopra anticipati) più profonda di una *mémoire-habitude* (intenta non a rappresentare il passato, bensì a costituirne un prolungamento nel presente)³³. Leggiamo, tra le prime righe della favilla *Dell'attenzione*:

[...] la realtà mi si scopre a un tratto e mi si approssima con una sorta di violenza imperiosa. Ne attendo l'impronta con l'orrore dello schiavo che cade in ginocchio mentre il marchio gli è sospeso su la spalla e la carne non anche stampata si raggricchia come se già fumasse. A un tratto ella si *dissolve*, si *difforma*, si *trasforma*, assume l'aspetto del mio più segreto fantasma. Poi riprende ossa, muscoli, ugne; si lancia di nuovo su me come una bestia potente di mille branche.

³¹ Tra Ribot e Bergson (solo per fare dei limiti convenzionali) si sviluppa una vera e propria diaspora dell'interiore; una disseminazione degli stati di coscienza che anticipano con vigore quelle che saranno le grandi innovazioni freudiane. Sulle varie modalità della coscienza nel pensiero del filosofo francese hanno insistito Vladimir Jankélévitch, *Henri Bergson*, Brescia, Morcelliana, 1991 e Adriano Pessina, *Il tempo della coscienza. Bergson e il problema della libertà*, Milano, Vita e Pensiero, 1988. Sui problemi della memoria cfr. Mara Meletti Bertolini, *Bergson e la psicologia*, Milano, Franco Angeli, 1984 e Enrica Lisciani Petrini, *Memoria e poesia. Bergson, Jankélévitch, Heidegger*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1983. Per un quadro generale sulle questioni della personalità che slittano dal piano scientifico-psicologico a quello più propriamente letterario cfr. Micheline Tison-Braun, *L'introuvable origine. Le problème de la personnalité au seuil su XX^e siècle. Flaubert, Mallarmé, Rimbaud, Valéry, Bergson, Claudel, Gide, Proust*, Geneve, Droz, 1981 e Vittorio Roda, *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, il Mulino, 1991 e Id., *Il soggetto centrifugo. Studi sulla letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Bologna, Patron, 1984. Per un approccio d'insieme di questi temi sugli impianti narrativi dannunziani cfr. Guido Baldi, *Le ambiguità della decadenza. D'Annunzio romanziere*, Napoli, Liguori, 2008 (tutto da ragionare, specie per quanto riguarda gli esiti di un d'Annunzio più o meno vicino alla modernità). Sulla presenza di Bergson nella cultura dannunziana ha scritto pagine molto acute Luciano Curreri, *Metamorfosi della seduzione. La donna, il corpo malato, la statua in d'Annunzio e dintorni*, Pisa, ETS, 2008.

³² Sulla grande rivista francese cfr. almeno M. Meletti Bertolini, *Il pensiero e la memoria. Filosofia e psicologia nella «Revue philosophique» di Théodule Ribot (1876-1916)*, Milano, Franco Angeli, 1991. Sul contesto culturale che ha visto sorgere la rivista cfr. Jean-Louis Fabiani, *Les philosophes de la République*, Paris, Les éditions de minuit, 1988 e sulla fondazione della rivista cfr. Jacqueline Thirard, *La fondation de la Revue philosophique*, in «Revue philosophique de la France et de l'Étranger», CI, 1976, t. CLXVI, pp. 401-413.

³³ Cfr. Luigi Gentile, *Filosofia e psicologia nel pensiero di Henri Bergson*, in *Logica ontologia ed etica. Studi in onore di Raffaele Ciardone*, a cura di Domenico Bosco, Roberto Garaventa, Luigi Gentile e Claudio Tozzuolo, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 370-383. Cfr. anche Remo Bodei, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Milano, Feltrinelli, 2009 e la ricca bibliografia discussa in nota.

E la vicenda si prolunga per ore, per giorni. La temo e la chiamo; le sfuggo e me le offro; mi lascio artigliare e mi dileguo. Talora la uccido; *e poi trovo in lei le mie più belle imagini* (corsivi miei)³⁴.

e nel *Libro segreto* (dove diversi passi sulla memoria si spiegano bene con Bergson):

[...] ecco che il Passato risuscita, ecco che il Passato si solleva e si rilieva. la memoria diventa sovrana. la memoria fa delle sue imagini una vita più forte e più penosa della vita presente;

e poi, sempre nel *Libro segreto*, la definizione, in questo caso davvero bergsoniana (la memoria cosiddetta *implicita* che consiste di vere e proprie rappresentazioni mentali), di «memoria plastica». Abbiamo già detto che il prodotto di questa memoria *plastica* è il *leitmotiv* del d'Annunzio *notturmo*. (mi piace ricordare che parecchie di queste idee, proprio attraverso la lettura di *Materia e memoria*, sono presenti nei *Taccuini* di Emilio Cecchi, uno dei primissimi e più acuti lettori del d'Annunzio *notturmo* che, come un «gatto» delle ombre, camminava «a passi di velluto»).

Ma proseguiamo nella ricerca di fonti. Abbiamo riferito della memoria plastica; e con essa di un'immaginazione del corpo e dei sensi che si esprime grazie a un linguaggio prima somatico e poi sinestetico. E proprio di «immaginazione plastica»³⁵ parla Theodule Ribot negli *Essai sur l'imagination créatrice*, accanto a una immaginazione musicale e una immaginazione mistica. Non stupisce che il volume sia presente nella biblioteca dannunziana, nell'edizione Paris, Alcan, 1900. Gli altri volumi ribottiani identificati sono: *L'Évolution des idées générales*, Paris, Alcan, 1987; *Le malattie della volontà*, Milano, Treves, 1904 (i segni di lettura diventano fitti nel capitolo dedicato agli *Indebolimenti della volontà*) e *Les maladies de la mémoire*, Paris, Alcan, 1989 (il testo più tormentato da segni di lettura – con la presenza di un piccolo cartiglio, trovato a pagina 9).

Ha scritto Pierre Janet, nel 1928, che «questi piccoli libri – riferendosi alle tre *Maladies* ribottiane – sono stati a lungo il breviario degli psicologi e dei medici; li hanno uniti, hanno dato loro degli studi comuni, un linguaggio intelligibile per tutti e dei modelli da imitare». Ribot insiste da subito, e in modo assai innovativo

³⁴ Precisa descrizione del processo fisiologico interiore che risente da vicino sia dell'impianto bergsoniano sia di quello ribottiano (ma su questo torneremo). Certo le date della *favilla* porterebbero ad una retrodatazione della conoscenza dannunziana di Bergson (quella di Ribot è già avviata da anni), ma non è da escludere che molti degli esiti della ricerca spiritualista siano giunti a d'Annunzio proprio dalle pagine della già citata «Revue philosophique» o dalla «Revue de Paris», dove sono apparsi molti anticipi della ricerca bergsoniana.

³⁵ «Immaginazione plastica» proprio in quanto «creatrice»; scrive Ribot che «l'imagination est dans l'ordre intellectuel l'équivalent de la volonté dans l'ordre des mouvements», specificando poi l'importanza del passaggio dall'interno verso l'esterno; cfr. Th. Ribot, *L'imagination créatrice*, Paris, Alcan, 1910, p. 6.

(e rivoluzionario) per i risultati dell'epoca, sull'idea della memoria essenzialmente come «fatto biologico; accidentalmente [...] fatto psicologico». All'interno dei processi mnestici lo psicologo sperimentale costruisce una mappa delle intensità e delle organizzazioni dei ricordi: le stabilità si incrementano ad «ogni ritorno, volontario o involontario», dopo una parziale assolutizzazione dovuta al fatto che «la localizzazione nel tempo scompare perché è inutile»; sino alle contigue speculazioni sulla *costituzione di due memorie*³⁶. I segni di lettura dannunziani evidenziano tutti questi passaggi nelle *Maladies de la mémoire* (la prima edizione è del 1881 – e non c'è motivo di dubitare, come già hanno mostrato alcuni commenti, anche se spesso troppo generici, ai primi romanzi, che d'Annunzio avesse letto Ribot già dal periodo romano). Fra le svariate influenze, riflettiamo sul passo del *Libro segreto* in cui il poeta, immerso nella memoria, scrive:

Silenzio. Non mi vale ch'io mi ricordi, e ch'io sforzi la memoria a rappresentare un avvenimento non avvenuto se non una sola unica volta e nel rovescio di quella vita che ha due bande come la foglia o come la medaglia o la saia

ma ancor più efficace è forse l'accostamento di queste righe di Ribot, nelle quali lo psicologo persevera sull'importanza degli sviluppi delle strutture anatomiche direttamente connesse all'esercizio (nell'idea propria di sviluppo fisico) di un particolare senso:

[...] dell'occhio, del nervo ottico e delle particolari strutture dell'encefalo che concorrono all'atto della visione, cioè (secondo le nozioni anatomiche generalmente ammesse) di certe porzioni della protuberanza, dei peduncoli, del talamo ottico, degli emisferi cerebrali

con questo di d'Annunzio, sempre dal *Libro segreto*:

Nel segno io medesimo scoperchio il mio cranio. prendo fra le mie dita quasi aeree il bulbo dell'occhio. scopro e tocco il nervo ottico, lo palpo, lo rimiro, con una sensazione integra di grossezza, di colore, di durizie, di sublime vita mentale.

Oppure, più avanti nel testo:

[...] ritrovo la veggenza del cieco che vergò le diecimila liste del «Notturmo». riconfermo quel che nel «Notturmo» fu divinato. pel nervo ottico, per mezzo dell'intero congegno oculare, a me si scopre questa cerebri ambago flexa perplexa connessa. penetro nel segreto che è il prezzo del mondo.

³⁶ Per un quadro d'insieme sul pensiero di Ribot e la cultura psicologica coeva cfr. Marco Innamorati, *Il meccanismo intimo dello spirito. La psicologia di Théodule Ribot nel suo contesto storico*, Milano, Franco Angeli, 2005.

Insomma le 'ombre' dell'inquietudine tardo-romantica si educano alla scuola di psicologia sperimentale (la stessa «*sua ombra*» che il Conti, in una lettera del 7 marzo 1916, suggeriva a d'Annunzio di «comporre»). E molti altri sarebbero i passi da citare, dal *Notturmo* o dalle *Faville del maglio*.

All'inizio del percorso ho fatto cenno ai libri d'arte e con essi alla centralità della prospettiva artistica come fattore scatenante dei molti riverberi analogici della parola dannunziana; ora, parlando della memoria possiamo sovrapporre le dimensioni e (solamente) accennare alla questione che le immagini del passato e del reale (filtrato dalla memoria – restando al d'Annunzio che scrive «a chiarezza di sé») che affiorano (sotto l'egida della «riscrittura» come processualità prototipica di d'Annunzio che dà sempre vita a una serie di circuiti di vasi comunicanti) nei ricordi (sarebbe troppo complesso e dispersivo sottolineare le differenze anche ontologiche fra memoria e ricordo, quindi mi limito a usare questo secondo termine per intendere «immagini del passato») hanno la «nuova» profonda vertigine di una vita antica e immobilizzata da un processo di mitizzazione sempre attivo (di *mito* e *scienza* parlava Tito Vignoli). In tale aspetto coesistono una dimensione gnostica e una orfico; ma anche qualcosa di quell'antropologia del mito che scorre nelle vene della cultura europea a cui d'Annunzio appartiene, che rende centrale un «primitivo, mistico senso» degli elementi, per dirla col Pater che discute proprio, nei *Greek Studies*, della creazione mitica.

Vicino ai problemi della memoria ci sono poi quelli della volontà e, in particolare, quelli dell'attenzione. Abbiamo già citato la *favilla* programmatica che tematizza tale facoltà, ma rimando ad altre più approfondite indagini per questi argomenti (accenno soltanto che proprio per l'attenzione, come funzione psichica, diventano indispensabili anche le pagine della «Revue philosophique» e molti lavori di psicologi italiani, in particolare la *Tecnica sperimentale di psicologia. Dell'attenzione*, del 1906, di Giulio Cesare Ferrari).

Concludo, ricollegandomi a una suggestione esposta preliminarmente. Non c'è dubbio che tutti i titoli di volta in volta elencati, per di più presenti nella Biblioteca del Vittoriale, aiutano a percorrere precisi sentieri critici e testuali, ma è naturale che questo non può bastare. D'Annunzio ha vissuto, viaggiato e letto (non so se anche amato) con medesime intensità. E ogni periodo della sua biografia può essere descritto proprio tramite scoperte poetiche (e artistiche) e letture. Il nostro catalogo, qua e là, è andato oltre i volumi riposti nelle librerie della biblioteca a Gardone, ma ancora andrebbe ampliato, e non di poco. A questo punto torna essenziale la nota di origine raimondiana da cui siamo partiti. Per quanto ci si possa trovare dinanzi ad archivi o biblioteche molto ricche, non è mai abbastanza un semplice regesto (a volte già molto difficile da costruire – difatti per d'Annunzio ancora siamo lontani). Si deve allargare la visuale verso quegli orizzonti culturali, che non sono semplici scappatoie per connettere un singolo al tutto, ma che tracciano una cartografia del pensabile e del culturale fitta di intersezioni, complessità e, perché no, enigmi. Una pluridiscorsività *selvaggia* (lo dico nel senso specifico dannunziano – ma non per questo

insondabile) e il problema dell'intertestualità (che, sempre nel paradigma dannunziano, da Thovez e Scarfoglio in avanti, plagio o citazione che sia, è il cuore palpitante del magma testuale) possono partire da una biblioteca (esistente o virtuale che sia), ma devono dare credito ad una pragmatica che condensa l'evento verbale (in tal caso letterario, ma non è l'unico) di un mondo – i cui confini non sono mai definitivi – innanzitutto con se stesso, ma poi con altri mondi; in una diversificazione tra forme e distanze dove subentra la necessità di evidenziare ogni proiezione del possibile.

UN IMMENSO LIBRO PER LEGGERE IL MONDO
LA BIBLIOTECA «PARTICULAR» DI PESSOA

Luca Serando

Tu chiedi se così tutto vanisce / in questa poca nebbia di
memorie; / se nell'ora che torpe o nel sospiro / del fran-
gente si compie ogni destino. / Vorrei dirti che no, che ti
s'appressa / l'ora che passerai di là dal tempo; / forse solo
chi vuole s'infinita, / e questo tu potrai, chissà, non io. /
Penso che per i più non sia salvezza, / ma taluno sovverta
ogni disegno, / passi il varco, qual volle si ritrovi. / Vorrei
prima di cedere segnarti / codesta via di fuga / labile come
nei sommosi campi / del mare spuma o ruga.

Eugenio Montale, *Casa sul mare*

1. «*Tudo tem influência sobre mim*»: le letture di Pessoa

È possibile leggere l'intera opera poetica di Fernando Pessoa in funzione di un unico nucleo interpretativo: il contrasto tra la percezione della limitatezza della realtà e la tensione verso un aldilà portatore di verità e pienezza di senso. Tale conflitto origina una profonda ansia di conoscenza e stimola l'analisi dell'esistente in ogni sua minima caratteristica e specificità: solo attraverso un'indagine minuziosa del mondo è possibile, forse, scoprire quel «varco» nel reale, quella «via di fuga» che permetta di raggiungere la pienezza dell'essere e la verità¹. La

¹ Le cose del mondo rinviano a un abisso, a un segreto impenetrabile, e nascondono il perché della loro presenza, celano la verità dietro un'apparenza disarmonica e priva di valore: «Gira intorno il vento, gira il vento, / il vento gira intorno al mio essere / e rende il mio pensiero / una foresta che trema. // È la voce del caos che viene / a ricordare alle anime giovani / l'abisso che le cose hanno / sotto il cielo, la terra e il mare» (Fernando Pessoa, *Poemas de Fernando Pessoa. 1921-1930, Edição crítica de Fernando Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001, 1, tomo III, p. 186). Resta, al poeta che guarda il reale, solo la sensazione che esso sia simbolo di qualcos'altro: la vita appare come illusione, trasparenza, visione, mentre l'intelligenza si smarrisce in un mondo del quale non riesce a cogliere le ragioni, facendo precipitare il soggetto nell'inquietudine e nell'angoscia universale («Ah, tutto è simbolo e analogia! / Il vento che passa, la notte

poesia pessoana è generata da questa tensione e si configura, come ha scritto Antonio Tabucchi, come ricerca attiva: «il *Logos* di Pessoa, nella sua trascendenza, nell'essere un *metatesto*, è uno scarto, evade dal piano esistenziale-testuale e si attua nell'ontologico-metafisico»².

Se l'eteronimia è espressione estrema di un sentire altamente differenziato e prolungamento di un'esperienza continuamente altra³, anche l'esercizio della lettura assume in Pessoa il medesimo significato: confrontandosi con i testi altrui sembra infatti ricercare il segno e la testimonianza di una consapevolezza sempre nuova. La letteratura, dunque, assume la funzione di moltiplicare l'esperienza, troppo limitata e circoscritta nel singolo individuo, per diventare fonte di conoscenza e di investigazione della realtà: «Leggo e mi sento liberato. Acquisisco oggettività. Non sono più io e mi dissipo. E ciò che leggo, invece di essere un mio abito che vedo appena e a volte mi pesa, è la grande chiarezza del mondo esterno»⁴.

A testimoniare il fondamentale valore che la lettura assume per Pessoa, contribuisce lo studio della collezione personale dei libri del poeta: la biblioteca di Fernando Pessoa, composta da 1312 titoli (per un totale di 1419 volumi) in otto lingue⁵, è dislocata a Lisbona presso il *Fondo Pessoa* nella Biblioteca Nazionale⁶, dove sono custoditi 99 titoli, e nella *Casa Fernando Pessoa*, ultima residenza del poeta, dove è conservata la biblioteca *particular* composta da 1060 titoli⁷. La caratteristica principale che emerge dall'esplorazione di questa raccolta è la straordinaria eterogeneità dei titoli⁸, che rispecchia la complessità del poeta uno e

che rinfresca / sono tutt'altro che la notte e il vento: / ombre di vita e di pensiero. // Tutto ciò che vediamo è qualcos'altro. / L'ampia marea, la marea ansiosa, / è l'eco di un'altra marea che sta / laddove è reale il mondo che esiste. // Tutto ciò che abbiamo è dimenticanza. / La notte fredda, il passare del vento / sono ombre di mani i cui gesti sono / l'illusione madre di questa illusione». F. Pessoa, *Faust*, ed. italiana a cura di Maria José de Lancastre, Torino, Einaudi, 1991, p. 9).

² Antonio Tabucchi, *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 8.

³ L'eteronimia è a tutti gli effetti una modalità attiva di conoscenza: nel progetto estetico di Pessoa (che è sempre anche gnoseologico), il farsi poeticamente altro da sé si configura come strategia per incrementare ed amplificare le sensazioni, unico mezzo attraverso cui intuire, *sentire*, conoscere il senso trascendente e la verità occultati dalla realtà immanente della vita quotidiana.

⁴ F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine (di Bernardo Soares)*, a cura di Piero Ceccucci, Roma, Newton Compton, 2006, p. 46.

⁵ Spagnolo, francese, galiziano, inglese, italiano, latino e portoghese.

⁶ In essa è organizzato il primo e principale spoglio contenente tutti gli autografi pessoani ritrovati nel celebre baule. Per conoscere l'intera vicenda relativa allo spoglio si veda Ivo Castro, *Editar Pessoa, Edição crítica de Fernando Pessoa*, Lisboa, 1, Imprensa Nacional Casa de Moeda, 1990.

⁷ I restanti 153 libri sono ancora di proprietà degli eredi di Pessoa.

⁸ Dall'aprile 2008 un'équipe internazionale e multidisciplinare coordinata dal filologo lombiano Jeronimo Pizarro ha lavorato alla digitalizzazione della biblioteca privata di Pessoa: dopo aver fotografato ogni libro dell'ingente collezione, sono state inserite le riproduzioni in una piattaforma digitale: è oggi possibile accedere tramite il sito internet della Casa Pessoa (<http://>

molteplice, eclettico e frammentario. Oltre alla letteratura *tout court*, infatti, è presente un'ampia scelta di volumi di astronomia, storia, esoterismo, matematica, sociologia, linguistica, diritto, arte, sport, religione, geografia, architettura ecc. (la stupefacente differenziazione dei libri di Pessoa trova riscontro nella varietà di interessi che emerge dalla sua opera poetica e saggistica: dalla filosofia alla medicina, dalla teologia alla sociologia, dalle scienze occulte alla psicologia, dalla politica all'astrologia⁹). La biblioteca, con la varietà di argomenti e materie, rende manifesta l'aspirazione di Pessoa ad analizzare la realtà per acquisire quella conoscenza universale e assoluta che domina tutta la sua ricerca intellettuale e artistica¹⁰.

In una lettera a João Gaspar Simões¹¹, Pessoa confessa di essere un lettore fortemente influenzabile («Tudo tem influência sobre mim»), dimostrando come la frequentazione e l'assimilazione degli autori non avvenga mai in modo imparziale. L'esercizio del leggere assume i connotati di un lavoro critico su se stesso e, soprattutto, sul testo: proprio in quanto studio attivo e totalizzante, appare il terreno atto per confrontarsi con un'idea, con un pensiero, con un «insegnamento», con un io che ha guardato il mondo con occhi nuovi, che ha affrontato la realtà con un percorso unico e che ne ha dato rappresentazione e testimonianza originali. Ricostruendo la sua esperienza artistica, la sua memoria letteraria e intertestuale, si può rilevare l'intensità emotiva che ha caratterizzato il processo di lettura di Pessoa, pensatore e commentatore di ogni libro. Ciò emerge in particolar modo dall'analisi dei *marginalia*¹², prezioso ausilio per la ricostruzione dei percorsi

casafernandopessoa.cm-lisboa.pt) al catalogo della collezione, di cui è possibile scaricare le riproduzioni dei singoli testi. Per approfondire il lavoro compiuto dall'Équipe Pessoa nello spoglio e per l'analisi della biblioteca, si veda *A biblioteca particular de Fernando Pessoa*, a cura di Jeronimo Pizarro, Patricio Ferrari, Antonio Cardiello, Lisboa, Casa Fernando Pessoa e Publicações Dom Quixote, 2010, 1.

⁹ Lo spoglio della biblioteca, per la varietà di materie che abbracciano pressoché tutti i campi del sapere, è stata suddivisa secondo il sistema di Classificazione Decimale Universale (CDU) in diverse classi: 0 – Volumi di argomento generale, periodici, organizzazioni segrete ed esoteriche; 1 – Filosofia, psicologia e astrologia; 2 – Religione e teologia; 3 – Scienze sociali, diritto e amministrazione; 4 – Argomenti misti; 5 – Matematica e scienze naturali; 6 – Scienze applicate, medicina e tecnologia; 7 – Arte, architettura, tempo libero, sport; 8 – Linguistica, filologia, letteratura; 9 – Geografia, storia, biografie.

¹⁰ «Sono, in primo luogo, un ragionatore e, peggio, un ragionatore minuzioso e analitico. [...] Sono, in secondo luogo, un analizzatore che cerca, per quanto può, di scoprire la verità» (F. Pessoa, *Una sola moltitudine*, a cura di A. Tabucchi con la collaborazione di M. José de Lancastre, Milano, Adelphi, 1979, 1, p. 83). «Ogni anima nobile desidera percorrere la vita interamente, sperimentare ogni cosa, fare esperienza di ogni luogo e di ogni sentimento vissuto» (F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine* (di Bernardo Soares) cit., p. 166).

¹¹ F. Pessoa, *Carta a João Gaspar Simões* (11 de Dezembro de 1931), in *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa, Ática, 1980, p. 175.

¹² Con il termine *marginalia* intendo l'insieme delle annotazioni, dei commenti, degli appunti scritti a margine o negli spazi bianchi accanto al testo stampato, nei fogli bianchi o nelle pagine di guardia del libro. Oltre a queste, rientrano nella categoria le note scritte in fogli sciolti lasciati tra le pagine dei libri o all'interno di quaderni di lettura. Pessoa aveva l'abitudine di scrivere note

di lettura del poeta: di fatto, del numero totale degli esemplari che compongono la biblioteca, circa il 60% risulta annotato o almeno include una qualche forma di marcatura specifica. I *marginalia* di Pessoa ci mostrano un lettore che è simultaneamente anche interlocutore di ogni opera: tanto le annotazioni sui libri quanto le note incluse in quaderni o in fogli sparsi mostrano molto chiaramente come la lettura sia, per Pessoa, un esercizio attivo e dinamico, a volte persino estenuante; tutto ciò che legge, si trasforma in riflessione sul proprio essere uomo e artista. Come afferma Richard Zenith, infatti: «Se foi em papéis escritos que Pessoa depositou quase toda a sua inteligência e riqueza íntima, foi também no papel – nas suas leituras – que buscou a maior parte do seu alimento espiritual»¹³.

a margine per studio, per stabilire comparazioni o per criticare alcuni passaggi, per isolare pensieri interessanti ai quali poteva ricorrere in caso di necessità, per esprimere idee o impressioni (spesso riprese nella propria produzione poetica e saggistica). Oltre ai margini laterali, superiori e inferiori, Pessoa utilizza gli spazi interlineari per commenti, correzioni del testo o anche per tradurre brani. Alcune annotazioni, sviluppate ed esaurienti, occupano fino a una o due pagine (generalmente quelle di guardia, iniziali e finali, o altri fogli bianchi come quelli posti in chiusura dei capitoli); altre invece, notevolmente più brevi, sono costituite da un solo periodo o appena da una o due parole, da forme abbreviate («Ok», «Cf.», «N.B.», «n.», «Ex.») o da soli segni grafici (?, !, →, X, ✓). A queste tipologie di notazioni vanno aggiunte le semplici sottolineature o le tracce verticali (singole o doppie) disegnate lungo i margini del testo, usate per evidenziare passaggi considerati rilevanti. Particolarmente interessante risulta l'analisi della realizzazione grafica e dei riferimenti paratestuali, in quanto il maggior problema cui si va incontro nello studio dei *marginalia* riguarda sostanzialmente la difficoltà di determinare la data in cui i libri giungono tra le mani di Pessoa (la maggior parte dei volumi infatti non presenta alcun riferimento esplicito che permetta di fissare l'anno esatto della lettura). Per ipotizzare l'altezza in cui approssimativamente Pessoa legge questi libri, si può ricorrere all'analisi di precisi elementi distintivi. È possibile osservare la presenza di sigle o firme di Pessoa e di alcuni degli autori fittizi da lui creati nella prima giovinezza (il numero dei libri con l'iscrizione di una firma raggiunge le tre centinaia): in molti casi, da questa forma primaria di annotazione, risulta ammissibile collocare i testi in un preciso periodo. Le firme di alcuni eteronimi apposte generalmente nei frontespizi dei volumi possono ricondurre la lettura agli anni giovanili, mentre la presenza di dediche dirette a Pessoa da parte autori contemporanei posticipa la datazione agli anni della maturità, quando ormai il poeta è divenuto maestro e mentore di un'intera generazione di artisti portoghesi. Sempre relativamente alle firme, è da tenere in considerazione il fatto che nel settembre del 1916 Pessoa decide di eliminare l'accento circonflesso dal proprio cognome (la lettura di tutti i libri firmati da «Pessôa», dunque, è riconducibile al periodo precedente al 1916). Un ulteriore strumento per facilitare la ricostruzione temporale delle letture di Pessoa prevede l'osservazione degli strumenti di scrittura, oltre che dai diversi elementi grafici e calligrafici: non è raro osservare in un'unica opera l'esecuzione di due o persino di tre letture proprio dall'uso di determinati strumenti di scrittura, indicatori di una certa epoca (la matita lilla, ad esempio, sembra ricondurre esclusivamente a un'epoca anteriore, adolescenziale o giovanile, in quanto nei libri con datazione più tarda non è praticamente mai utilizzata). Questa constatazione può essere anche comprovata dalla grafia usata in ogni occasione: a penna, una calligrafia più accurata e leggibile; a matita, una calligrafia meno precisa, più rapida e affrettata. La scrittura a mano ha subito un'evoluzione, evidente anche nella firma: risulta più leggibile nel giovane Pessoa, sempre meno leggibile nel corso degli anni. È infine necessario osservare che, come regola generale, Pessoa annota i suoi libri nella lingua in cui questi sono scritti: la maggior parte dei *marginalia* appaiono in inglese o in portoghese, la prima lingua associabile a una lettura e a un'annotazione anteriore, la seconda ad appunti più recenti.

¹³ F. Pessoa, *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, edizione critica di Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p. 30.

2. Una babele di lingue e letterature

Se si osservano i volumi della biblioteca appartenenti all'area letteraria, la più rappresentata nella collezione con 592 testi, è possibile applicare una suddivisione interna in almeno quattro macro-categorie: un primo nucleo di opere di letteratura classica (greca e latina), un gruppo consistente di libri di letteratura anglofona (inglese e americana), un terzo insieme di testi della letteratura francese e infine un'ampia scelta di opere portoghesi.

Il primo avvicinamento di Pessoa ai testi classici risale agli anni della formazione a Durban: tra i 45 volumi appartenenti a questo gruppo, oltre alle opere principali di Archiloco, Aristotele, Eschilo, Euripide, Giovenale, Marco Aurelio, Omero, Orazio, Pindaro, Platone, Sallustio, Seneca, Sofocle, Tacito e Virgilio, compaiono anche antologie, dizionari, grammatiche e libri di esercizi riconducibili proprio agli anni dell'istruzione in Sudafrica, in cui Pessoa si applica con interesse allo studio della lingua e della letteratura latina. La speciale attenzione di Pessoa alla cultura classica si manifesta, oltre che in sporadiche citazioni e precisi riferimenti a testi latini nell'orionimo, soprattutto nell'opera e nel pensiero degli eteronimi, in particolare in Ricardo Reis e in António Mora¹⁴.

Tra le varie culture con cui Pessoa entra in contatto, quella inglese è sicuramente la più importante per il contributo fornito all'originale creazione artistica: il costante utilizzo delle opere lette e studiate durante la giovinezza come fonte d'ispirazione è testimoniato in particolare dalla presenza di un considerevole numero di libri in inglese all'interno della biblioteca (più di 200), dall'esistenza di molteplici riferimenti alla letteratura di area anglofona in diari e quaderni e dall'esistenza di vari eteronimi inglesi. È proprio grazie all'educazione ricevuta a Durban che Pessoa legge alcuni dei maggiori autori della letteratura inglese (in particolare Ben Jonson, Byron, Carlyle, Dickens, Keats, Milton, Poe, Pope, Shakespeare, Shelley, Tennyson e Wordsworth), mentre dopo il ritorno a Lisbona si dedica alla rilettura di alcuni testi (soprattutto del romanticismo) e scopre nuovi autori, fondamentali per la risonanza nella propria opera: è il caso di Browning, Coleridge, Emerson, Joyce, Marlowe, Whitman, Wilde e Yeats¹⁵.

¹⁴ Nel *drama em gente* creato da Pessoa, Reis è l'erede dello spirito antico tanto per i valori e per gli atteggiamenti che lo contraddistinguono, quanto per le forme poetiche utilizzate (è esplicito il rapporto che lo lega a Orazio sia a livello metrico con l'uso praticamente costante dell'ode, sia a livello tematico con riflessioni riguardanti la morte, l'immortalità poetica e per l'assunzione di concetti derivati dallo stoicismo e dall'epicureismo). Per quanto concerne il filosofo António Mora, invece, appare evidente il forte influsso del pensiero classico nell'elaborazione della dottrina del neopaganesimo. Si veda in proposito Luigi Orloff, *Il teatro degli eteronimi. Il neopaganesimo estetico di Fernando Pessoa*, Milano, Mimesis, 2006.

¹⁵ Nonostante abbia nutrito per tutto il corso della vita una profonda affezione verso l'opera di Dickens e un forte legame con quella di Poe, sono soprattutto Shakespeare e Whitman gli autori più importanti all'interno della poetica pessoana: il primo in particolare rimane un punto di riferimento tanto nelle riflessioni estetiche, teoriche e letterarie sul genio, la follia, la poesia drammatica, la finzione e sul rapporto tra autore e creazione letteraria (a riprova di ciò, il numero

Se abbiamo a disposizione numerosi studi critici sul rapporto tra Pessoa e la lingua-letteratura inglese, lo stesso non avviene per la letteratura francese, quasi del tutto ignorata (anche a fronte di un numero assolutamente ridotto di liriche composte in questa lingua). Ciò nonostante sono piuttosto numerosi i volumi presenti nella biblioteca (tra tutti Amiel, Balzac, Baudelaire, Chateaubriand, Flaubert, Hugo, Molière, Montaigne, Montesquieu, Musset, Nerval, Proust, Rousseau, Vigny e Voltaire), mentre non compaiono autori come Rimbaud e Verlaine ai quali però Pessoa fa riferimento in più occasioni, dimostrando una conoscenza approfondita delle loro opere¹⁶.

L'incontro di Pessoa con la letteratura portoghese avviene essenzialmente a cominciare dal suo ritorno definitivo a Lisbona nel 1905: attraverso alcune significative testimonianze presenti in diari, lettere e quaderni, siamo a conoscenza del fascino esercitato su Pessoa da autori quali Camões, Eça de Queirós, Antero de Quental, Camilo Pessanha, Cesário Verde e Padre António Vieira. Tuttavia, nonostante le indicazioni che si trovano negli scritti, nella biblioteca non compare alcun libro di questi autori; è invece presente un considerevole numero di opere di altri portoghesi, soprattutto contemporanei, che con lui tennero relazioni basate sull'amicizia diretta o sulla semplice ammirazione (molti di questi testi infatti presentano delle dediche): si segnalano i nomi di Mário Beirão, António Botto, Mário de Sá-Carneiro, Eugenio De Castro, António Feijó, Almeida Garrett, Guerra Junqueiro, Gomes Leal, António Alves Martins, Adolfo Casais Monteiro, António Nobre, Teixeira de Pascoaes e João Gaspar Simões¹⁷.

dei libri di e su Shakespeare è tra i più elevati della biblioteca). Per quanto riguarda l'autore di *Foglie d'erba*, invece, è stata già più volte esplicitata l'importanza sull'ortonomo, oltre che sugli eteronimi Alberto Caeiro e Álvaro de Campos (autore, tra l'altro, della poesia sensazionista *Saluto a Walt Withman*, in cui il poeta americano è chiamato «mio fratello in Universo», «mio grande eroe», «mio grande Compagno», «grande Libratore»).

¹⁶ Sebbene la maggioranza di questi libri in francese non contenga alcuna forma di annotazione o, quando presente, sia talmente ridotta e poco rilevante da non permettere un'analisi esaustiva, esistono alcune antologie poetiche che risultano maggiormente sottolineate e appuntate: si vedano *Dix-neuvième siècle: études littéraires*; *La littérature française au XIX ème siècle*; *Le romantisme français: essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX ème siècle*.

¹⁷ Seguendo le indicazioni di Bréchon, «os dois poetas portuguesas que, por razões opostas, tiveram mais influencia no jovem Pessoa foram Teixeira de Pascoaes e Cesário Verde» (Robert Bréchon, *Estranho Estrangeiro*, Lisboa, Quetzal Editores, 1996, p. 139). Se per Cesário Verde non disponiamo di alcuna referenza di lettura, lo stesso non si può affermare per Teixeira de Pascoaes, fondatore del Saudosismo e della rivista «A Águia» in cui il giovane Pessoa debutta come critico e teorico della letteratura: nella biblioteca, infatti, sono presenti 19 volumi. La formazione letteraria di Pessoa è inizialmente dominata da altri due grandi autori del post-romanticismo portoghese, Antero de Quental e António Nobre: per quanto riguarda il primo, Pessoa segnala all'interno di un diario (datato 1907) la lettura delle *Odes Modernas*, mentre in molti appunti e in alcune lettere fa riferimento ai sonetti anteriori. Se nello spoglio della biblioteca non si trova alcun testo di Antero de Quental, è tuttavia presente un saggio critico intitolato *Notas sobre os sonetos e as tendências gerais da philosophia de Antero de Quental* (appuntato, sottolineato e firmato «F. Nogueira Pessôa»); di António Nobre è invece presente un solo testo, privo di annotazioni, contenente l'epistolario inedito, mentre è nuovamente testimoniata dal solo diario la lettura di

Questa esemplificativa incursione nella biblioteca di Pessoa pone alcune questioni degne di nota. Innanzitutto si deve considerare che l'analisi dei libri catalogati dal Centro Studi non è sufficiente a fornire un prospetto dettagliato e completo delle letture di Pessoa: molte opere sono state studiate durante le frequentazioni della Biblioteca Nazionale di Lisbona e quindi non compaiono nello spoglio; alcuni volumi furono venduti dall'autore per fronteggiare le frequenti carenze finanziarie; altri vennero scambiati o regalati ad amici; altri sono andati distrutti a causa del tempo e dell'usura; alcuni, come spesso avviene, si persero durante i molteplici cambi di residenza (infine è da considerare che un gruppo di circa 150 titoli è ancora in possesso della famiglia del poeta). Il quadro delle letture di Pessoa, dunque, appare tutt'altro che completo. Non esistendo poi una relazione univoca e proporzionale tra la quantità delle annotazioni e l'importanza dell'autore letto, accade che l'esiguità (o addirittura la totale assenza) di qualsiasi tipo di marcatura sia associata in alcuni casi ad autori e a opere invece fondamentali per le suggestioni e le riflessioni di Pessoa (si pensi ai volumi di Baudelaire, di Dickens, di Joyce e di Omero).

Nella biblioteca sono altresì presenti molti altri autori europei e internazionali: è il caso, ad esempio, di Goethe¹⁸, la cui opera risulta fondamentale soprattutto per il modello esercitato nella composizione del *Faust*; di Gogol (in traduzione spagnola); di Maeterlinck, le cui opere teatrali costituiscono un punto di riferimento per il dramma *Il Marinaio*; del poeta persiano Khayyam (citato in diverse occorrenze all'interno del *Libro dell'inquietudine*) e infine di alcuni consistenti studi critici o antologie (sempre in traduzione francese o inglese) della letteratura spagnola, ungherese, tedesca, scandinava, russa e dell'estremo oriente (Cina, India, Arabia e Persia).

Particolare attrattiva e sorpresa suscitano i testi relativi alla letteratura italiana, che dimostrano il vivo interesse nei confronti del nostro Paese e della nostra cultura. Il gruppo dei libri di (o su) autori italiani non è certo paragonabile per mole ai quattro gruppi appena osservati; tuttavia, se confrontata con le altre letterature europee, quella italiana è rappresentata nella biblioteca in maniera significativa con nove libri¹⁹ (riportati qui secondo il numero di catalogazione):

(8-46) GIOVANNI BOCCACCIO, *Le Décaméron*, Paris, Flammarion, s/d, 2 voll.

(8-137) DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, Milano, Ulrico Hoepli, 1914.

(8-138) DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie*, Paris, Flammarion, s/d.

(8-139) DANTE ALIGHIERI, *The vision of Dante Alighieri or Hell, Purgatory and*

Despedidas e di *Só*, avvenuta nel maggio del 1907.

¹⁸ Del *Faust* di Goethe sono presenti nella biblioteca tre edizioni (delle quali due in traduzione inglese e una in lingua francese).

¹⁹ A questi ne va aggiunto un decimo (Giuseppe Giusti, *Poesie*, Capolago, Tip. Elvetica, 1853) proveniente dai titoli ancora in possesso degli eredi di Pessoa: il volume non presenta né sottolineature né note, ma solo la firma «F. Nogueira Pessoa».

- Paradise*, London, J.M. Dent and Sons, 1915.
 (8-212) G. M. GATTI, *Littérature italienne*, Paris, Bibliothèque Larousse, s/d.
 (8-306) LE TASSE, *Jérusalem délivrée*, Paris, Flammarion, s/d.
 (8-315) GIACOMO LEOPARDI, *Canti Scelti*, Firenze, G. Barbera, 1924.
 (8-316) GIACOMO LEOPARDI, *Poesies Complètes*, Paris, Louis-Michaud, s/d.
 (8-483) DANTE GABRIEL ROSSETTI, *Poems and translations by Dante Gabriel Rossetti including Dante's Vita Nuova and the early italian poets*, London, J.M. Dent & Sons, 1870.

Tra i volumi solo Dante e Leopardi compaiono in lingua originale, mentre il resto si presenta in traduzione francese, come avviene per la quasi totalità degli autori in lingue ignorate o non padroneggiate da Pessoa; più della metà non include alcuna data o riferimento che possa fornire indicazioni sul periodo in cui Pessoa potrebbe essersi avvicinato a queste letture (talvolta risulta persino difficile individuare l'anno di pubblicazione di alcuni testi, sforniti di riferimenti cronologici precisi nel copyright delle pagine di guardia)²⁰. Il gruppo di ricerca guidato da Pizarro ha tentato di definire per i libri privi di qualsiasi rimando cronologico una datazione (o perlomeno di fissare un termine *post quem*), per cui Dante e Leopardi in traduzione francese sarebbero collocabili rispettivamente intorno al 1905 il primo, al 1909 il secondo; la *Gerusalemme liberata* sarebbe da situare dopo il 1900, l'antologia curata da Gatti dopo il 1905, il testo di Rossetti dopo il 1912 (per Boccaccio, privo di qualsiasi riferimento, non è possibile supporre alcunché). Accettando queste congetture e osservando nel loro insieme il gruppo di testi in questione, si può tentare un'ipotesi relativa al percorso di lettura pessoano: dopo un primo interesse verso la letteratura italiana con l'antologia di Gatti²¹, è seguito un approfondimento dei classici con i testi di Dante, Tasso e Leopardi (si può supporre anche di Boccaccio, in traduzione francese come tutti i precedenti). Questo avvicinamento potrebbe essere avvenuto proprio a partire dal periodo vissuto a Lisbona tra il 1905 e il 1909, in cui il Pessoa mira ad accrescere le proprie frequentazioni in campo letterario e filosofico. In un secondo momento, intorno al 1914, sarebbe stata approfondita la conoscenza dell'opera di Dante con la lettura del testo in italiano e di due studi critici. Resta escluso, a questo punto, solo il libro di Leopardi in italiano datato 1924, che testimonierebbe un nuovo e più tardo interesse di Pessoa (risoltosi, come nel caso di Dante, con l'acquisizione e la lettura del testo in lingua originale).

Per quanto riguarda invece i *marginalia*, è da notare la quasi totale assenza di segni che testimonino l'esercizio di lettura. Ben cinque volumi su nove

²⁰ Nella catalogazione dell'elenco sopra riportato, si noti come cinque volumi su nove siano privi di data.

²¹ La giustificazione di tale ipotesi trova conferma nella quantità di antologie presenti nella biblioteca: sembrerebbe che la prima modalità di approccio ad una letteratura straniera passasse, in Pessoa, attraverso lo studio di raccolte antologiche (in lingua inglese o, soprattutto, francese, come nel caso del testo curato da Gatti).

(Boccaccio, Dante in francese, Tasso, Leopardi in italiano e l'antologia tradotta e curata da Dante Gabriel Rossetti) risultano privi di qualsiasi traccia scritta, appunto o sottolineatura; *La Divina Commedia* non presenta alcuna segnatura²²; nella storia della letteratura italiana è presente un solo appunto che occupa metà pagina dell'ultimo foglio di guardia con date relative probabilmente alle diverse periodizzazioni delle letterature nazionali (con segnalazione delle fasi di massima grandezza); l'indagine critica sulla filosofia di Dante del 1915 in lingua inglese presenta solo alcune sottolineature di note, esclusivamente dell'*Inferno*.

3. *Il Leopardi di Pessoa: tracce di un dialogo ininterrotto*²³

Si osservino ora più da vicino i tre libri nella biblioteca che presentano l'opera di Leopardi. Il manuale *Littérature italienne* è interessante solo marginalmente: in esso, infatti, il curatore G. M. Gatti delinea un'ampia panoramica della letteratura italiana dalle origini al Risorgimento; di ogni autore si fornisce un inquadramento storico, una breve bio-bibliografia e un sintetico profilo critico che tratteggia la poetica; per gli autori più importanti e rappresentativi vengono antologizzati alcuni passi, riportati in originale italiano con traduzione a fronte in lingua francese (di Leopardi viene presentato esclusivamente *Il passero solitario*²⁴). Il secondo volume è costituito dall'edizione scolastica in italiano dei *Canti* pubblicata a Firenze dall'editore Barbera nel 1924²⁵ con prefazione, note e commenti di Raffaello Fornaciari. In questo libro, piuttosto consistente nelle sue 240 pagine, è raccolta un'ampia selezione²⁶ dei *Canti*: ogni lirica è preceduta da un sommario, una nota metrica, una breve presentazione e un'analisi del testo; il tutto è corredato da un vasto apparato di note. Seguono i tre canti della *Guerra dei topi e delle rane* (dai *Versi* del 1826) e un estratto dei *Paralipomeni della Batracomiomachia*, integrato con note e brevi riassunti in prosa che sostituiscono le parti mancanti. Il terzo e ultimo libro è l'antologia leopardiana in lingua francese, tradotta da Victor Orban con notizia

²² Fatta eccezione per la traduzione in portoghese del quindicesimo verso del *Canto 1* dell'*Inferno*: in nota a margine «Che m'avea di paura il cor compunto» diventa «Que de pavor me achara o coração».

²³ Per approfondire il rapporto Pessoa-Leopardi, si rinvia al prezioso studio di A. Tabucchi, *Pessoa, les symbolistes et Leopardi*, in *La nostalgie, l'automobile et l'infini. Lectures de Pessoa*, Paris, Seuil, 1998, pp. 85-110.

²⁴ Questo libro risulta invece interessante per la breve descrizione di Leopardi fatta dal curatore, il quale insiste particolarmente sul carattere triste e malinconico del poeta e quindi della sua opera, additando l'imperfezione fisica quale causa prima del dolore e del pessimismo di Leopardi.

²⁵ Basata sull'edizione del 1886 a cura di Giovanni Mestica per la stessa casa editrice, di cui viene seguito anche l'ordine cronologico dei componimenti.

²⁶ Sono esclusi dalla raccolta antologica *Bruto minore, Consalvo, Amore e Morte, A se stesso, Aspasia, Palinodia al marchese Gino Capponi*.

biografica e bibliografica a cura di Alphonse Séché, pubblicata a Parigi dall'editore Louis-Michaud per la collana della «Bibliothèque des poètes français et étrangers»²⁷: il volume comprende tutte le liriche dei *Canti*, cinque *Operette Morali*²⁸ e una selezione dei *Pensieri*²⁹; i testi sono tratti dall'edizione fiorentina Barbera del 1905 curata da Mestica³⁰.

Guardando ai *marginalia*, quest'ultima antologia risulta particolarmente interessante in quanto sottolineata e, seppur minimamente, appuntata. Gli studiosi sono concordi nel sostenere l'impossibilità di attribuire con certezza queste note alla mano di Pessoa: il libro non presenta alcuna firma; non vi sono riferimenti precisi a questo testo in nessun appunto dei quaderni pessoani; la scarsità di annotazioni non permette un'analisi calligrafica soddisfacente. Ciò nonostante è possibile riconoscere alcune caratteristiche peculiari dello stile di Fernando Pessoa: le sottolineature, a carboncino, sono presenti sia nell'interlinea, sia a margine lungo il testo (con un tratto singolo e doppio, rettilineo o curvo, simile ad una parentesi); gli unici appunti riportano il giudizio «Bello» per quattro volte³¹; sono utilizzate delle frecce per segnalare alcuni punti particolarmente interessanti, simbolo spesso utilizzato da Pessoa.

Oltre alle caratteristiche formali, ciò che più sembra testimoniare l'autenticità della mano pessoana è l'analisi dei contenuti evidenziati: nei testi sottolineati o commentati³², infatti, sembrano risaltare alcune tematiche ricorrenti con-

²⁷ Di questa collana fanno parte numerosi altri libri presenti all'interno della biblioteca: Brizeux, Byron, Chénier, D'Orleans, Delavigne, Goethe, Heine, Millevoeye, Nerval, Poe, Ronsard, Scarron. Di questi testi, quando esplicitata, colpisce la datazione comune: tutti i libri sono cronologicamente collocabili tra il 1907 e il 1909. Anche a fronte di ciò, per il volume di Leopardi in esame l'Equipe Pessoa ha ipotizzato come datazione il 1909.

²⁸ *Dialogo di Malabrano e Farfarello, Dialogo della Natura e di un'anima, Dialogo della Natura e di un Islandese, Elogio degli uccelli e Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggero.*

²⁹ Nell'ordine: III, V, VI, X, XI, VII, IX, XVII, XXII, XXVII, XXIX, XXX, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXIV, XXV, XV, XLIII, XLV, XLVII, XLVIII, LVI, LX, LXXVI, LXXVIII, LXXX, LXXXIII, CII, CV, CX, CXI, II, IV, VIII, XII, XIV, XXI, XL, XXXII.

³⁰ A tal proposito si veda Casara, secondo cui: «è presumibile pensare che Pessoa, desideroso di confrontarsi con il testo originale, abbia cercato l'edizione a cui faceva riferimento il testo francese non avendola trovata, si sia accontentato di un'edizione più tarda, ma edita dalla medesima casa editrice» (Giorgia Casara, *L'anima delle cose. Leopardi nella poetica di Fernando Pessoa*, in «Lettere italiane», 2012, 64, pp. 99-126). Naturalmente non esiste alcun indizio che confermi tale congettura.

³¹ L'unico reiterato commento è scritto nella lingua originale dell'autore letto, secondo un uso peculiare di Pessoa.

³² Nello specifico, i brani evidenziati sono relativi a: *Il risorgimento, Le ricordanze, Canto notturno di un pastore errante dell'Asia, La quiete dopo la tempesta, Il pensiero dominante, Amore e Morte, A se stesso, Aspasia, Sopra un basso rilievo antico sepolcrale, Palinodia al marchese Gino Capponi, Il tramonto della luna, La ginestra, Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggero, Dialogo della Natura e di un Islandese, Elogio degli uccelli* e i *Pensieri* V, VI, X, XI, VII, IX, XVII, XXVII, XXIX, XXX, XXXIV, XXXVI, XXXVII, XXIV, XXV, XV, XLIII, XLV, XLVII, XLVIII, LVI, LX, LXXVI, LXXVIII, LXXX, LXXXIII, CV, CX, CXI, II, IV, VIII, XII, XIV, XXI, XL, XXXII (in particolare quasi interamente segnati sono il *Canto notturno, A se stesso, Aspasia, Il tramonto della luna, La*

ciliabili con la poetica di Pessoa: le riflessioni sul ruolo della natura matrigna³³, sull'infelicità e l'insensatezza della condizione umana³⁴ e sulla potenza delle illusioni³⁵, varie meditazioni circa il percorso umano dalla giovinezza, alla vecchiaia fino alla morte³⁶, considerazioni sul canto, sulla gloria, sull'antimodernismo³⁷,

ginestra e il *Dialogo della Natura e di un Islandese*). L'interesse di Pessoa verso la forma breve, quasi aforistica, dei *Pensieri* leopardiani trova conferma anche nella presenza, all'interno della biblioteca personale, di un volume ampiamente sottolineato delle *Massime* di La Rochefoucauld, autore non a caso spesso citato dagli esegeti dei *Pensieri*.

³³ Nel *Risorgimento* Pessoa evidenzia i versi che ritraggono la natura «sorda che miserar non sa» (vv. 117-124), così come nel *Pensiero dominante* isola l'invettiva contro il fato e la natura malefica che crea senza altro fine che il perenne soffrire (vv. 80-84). Il tema della natura matrigna è sottolineato da Pessoa sia nella *Palinodia* (in particolare nella sesta strofa, quasi totalmente evidenziata) sia nell'aspra invettiva della *Ginestra*, nella descrizione della «dura nutrice» (vv. 39-51, 105-157) e della fragilità umana (dalla quinta strofa la lirica è totalmente evidenziata fino alla conclusione con lunghi tratti verticali); il tema è infine evocato nelle sottolineature all'interno del *Dialogo della Natura e di un Islandese*.

³⁴ La questione è collegabile al motivo della natura matrigna, ma Pessoa sembra più interessato alle conseguenze che l'azione della natura ha sulla vita dell'uomo. Delle *Ricordanze* Pessoa sottolinea proprio il giudizio sull'esistenza avvertita come solitudine e oscurità (vv. 81-87), mentre quasi del tutto sottolineata risulta *A se stesso*, con maggiore enfasi nei versi che celebrano l'«infinita vanità del tutto». L'interesse di Pessoa al tema della limitatezza e della fragilità umana (considerata all'interno di una prospettiva universale e cosmica) emerge dalle sottolineature contenute nella *Palinodia* e nella *Ginestra*: si osservi infatti come una delle poche annotazioni di Pessoa presenti all'interno del volume sia proprio il commento «Bello» posto in corrispondenza dei vv. 170-174 della *Ginestra* («questo / globo ove l'uomo è nulla»). Tale visione cosmica viene accentuata nel *Canto notturno*, in particolare nelle drammatiche domande esistenziali che il protagonista rivolge alla luna (vv. 52-54, 88-89) e nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*, di cui viene evidenziata proprio la domanda sul significato ultimo del dolore universale («dimmi quello che nessun filosofo mi sa dire: a chi piace o a chi giova cotesta vita infelicitissima dell'universo, conservata con danno e con morte di tutte le cose che lo compongono?»).

³⁵ Per quanto riguarda il tema dell'illusione (e disillusione), Pessoa sembra attratto in particolare dalla meditazione sull'amore: prima come forza suprema, potenza vitale, illusione in grado di conferire significato all'esistenza (*Il pensiero dominante*, sottolineature ai vv. 80-84), poi come inganno disprezzato e rifiutato, come disvalore (*A se stesso*, evidenziato nella sua totalità); in *Aspasia*, Pessoa sottolinea sia il tema del fraintendimento tra l'amore per la donna reale e la donna sublimata e ideale (vv. 44-60) sia i versi che, nell'ultima strofa, rimarcano l'importanza degli «affetti» e dei «gentili errori» (vv. 106-112): è qui presente un altro commento «Bello».

³⁶ Il tema della giovinezza come età della speranza e della felicità è sottolineato da Pessoa ne *Le ricordanze*, mentre la sofferenza dell'età adulta e della vecchiaia viene evidenziata ne *Il tramonto della luna* (lirica segnata totalmente con tratti verticali, fatta eccezione per la prima strofa) e nella *Palinodia* (sesta strofa, in particolare vv. 173-189). Per quanto riguarda la morte, Pessoa ne evidenzia in *Amore e Morte* l'invocazione come sollievo e liberazione dagli affanni (vv. 123-124), mentre diventa causa di terrore e di sofferenza in *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale* (vv. 46-54, 73-74, 98-109) e nei *Pensieri* VI, VII.

³⁷ Un altro argomento importante rilevato da Pessoa è la polemica contro la contemporaneità, in particolare l'accusa di corruzione sociale, politica e civile alla società moderna: i principali centri di attrazione del lettore-Pessoa sono senza dubbio i versi della *Palinodia* (evidenziata all'incirca per l'80%, con tratti verticali singoli e doppi, sottolineature orizzontali e frecce) e della *Ginestra*, in cui prosegue l'ironia nei confronti del «secol superbo e sciocco» (Pessoa annota in margine il commento «Bello» ai vv. 190-194).

sulla potenza del riso³⁸ e sul tema del viaggio³⁹. Tali riflessioni, lungi dall'essere il semplice risultato di una lettura asettica e impersonale, sembrerebbero frutto di una lettura partecipe e interessata – caratteristica, questa, del lettore-Pessoa. Leggendo, sottolineando ed appuntando il testo, Pessoa sembra instaurare un dialogo produttivo con l'opera di Leopardi, della quale evidenzia i tratti più congeniali e conformi al proprio pensiero e alla propria poetica. L'indagine sulla realtà considerata nel suo mistero, l'interrogazione degli astri, la consapevolezza come causa dell'infelicità, la meditazione sulla morte e l'eterno conflitto tra ragione e illusione sono tematiche centrali dell'opera affidata agli eteronimi di Pessoa⁴⁰. Il conflitto tra il soggetto che ambisce all'inconsapevolezza felice e la ragione che con estrema lucidità svela la nullità di tutte le cose, l'inconsistenza della realtà e l'illusorietà di ogni slancio metafisico costituiscono invece i temi centrali della poetica dell'ortonimo⁴¹ e rappre-

³⁸ Disperato in *Aspasia* (ultimo verso, in prossimità del quale compare il quarto commento «Bello», v. 112); relativo alla gente comune in *Amore e Morte* (vv. 85-86); amaro e delirante nell'*Elogio degli uccelli*.

³⁹ Si segnala la presenza di due sottolineature relative al tema del viaggio: la prima si trova in corrispondenza del *Dialogo della Natura e di un Islandese*, la seconda nel pensiero xxx che tratta del viaggio come ricerca di un altro felice che, da ultimo, si rivela inesistente.

⁴⁰ Una delle più interessanti meditazioni di Pessoa sul mistero della natura e dell'esistenza è individuabile nell'opera poetica di Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos*, in cui è possibile ritrovare alcune suggestioni che rimandano alla poesia di Leopardi, in particolare alla figura del pastore tratteggiata nel *Canto Notturmo*, con le domande esistenziali rivolte alla luna. Caeiro in qualche modo sembra personificare – seppur solo letterariamente – il protagonista della lirica leopardiana, dal momento che si presenta come un *Guardiano di greggi* che s'interroga sul significato della realtà e ricerca quell'armonia, quell'adesione, quella conciliazione con la natura che manca al pastore leopardiano, prigioniero delle sue inquietudini e delle sue ansie esistenziali: «La mia anima è come un pastore, / conosce il vento e il sole / e va per mano alle Stagioni / a seguire e a guardare. [...] E se mi capita di desiderare, / per pura immaginazione, di essere un agnello / (o il gregge intero / per sparpagliarmi su tutto il colle / e sentirmi contemporaneamente più cose felici), / è solo perché sento ciò che scrivo al tramonto» (Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos*, I, vv. 3-6, vv. 31-36, in F. Pessoa, *Una sola moltitudine* cit., II). Se si guarda invece alle riflessioni sull'infelicità e sull'insensatezza della condizione umana, in nessun altro scritto come nel *Libro dell'inquietudine* tali tematiche vengono affrontate in maniera insistente, tanto da costituire il nucleo centrale dell'opera. L'inquietudine, il *desassossego* che permea l'intera esistenza, la nausea, ma anche la potenza del sogno e dell'immaginazione: con Bernardo Soares si assiste al riconoscimento della vacuità della realtà, considerata pura illusione e mistificazione, mentre l'immaginazione e la visione onirica restano le uniche modalità di accesso ad una verità nascosta e misteriosa. Il tema leopardiano dell'incoscienza felice perduta e dell'invidia verso l'ignoranza animale trova un preciso riscontro nella poesia di Campos che si declina nella più generale invidia verso tutto ciò che vive nell'inconsapevolezza. A questa tematica se ne affianca una seconda, più sottile, incentrata sul tema della nostalgia dell'infanzia perduta, di un tempo inconsapevole e felice dimenticato con l'età adulta. Il pensiero si configura come il peggiore dei mali toccati in sorte a Campos (e a Pessoa), che non può mai prendere parte alla vita perché sempre arrovellato nel suo io, nelle sue riflessioni, nella lucidità della propria mente, dominato dall'intelligenza e dalla consapevolezza che, se da un lato lo elevano al di sopra della normalità degli uomini mediocri, dall'altro lo limitano drammaticamente e lo rendono infelice.

⁴¹ L'interrogazione sul destino dell'uomo è sempre presente nelle poesie di Pessoa, pervase di

sentano il fulcro del dialogo che il poeta portoghese instaura con Leopardi, a pochi mesi dalla propria morte, attraverso i versi della lirica a lui dedicata, «Canto a Leopardi».

La poesia⁴², composta probabilmente nel luglio del 1934, si configura come una sorta di controcanto, di risposta ai versi enunciativi e imperativi che Leopardi rivolge al proprio cuore nella lirica *A se stesso*: quasi in un proseguimento dialogico, il poeta dà la parola al cuore leopardiano, concedendogli una possibilità di replica. Il lungo discorso diretto in cui il cuore s'interroga sul perché dell'amara condizione umana conferiscono al componimento un marcato accento solipsista, spezzato solo nell'ultima strofa dalla voce esterna del poeta che commenta il dramma del cuore⁴³. Oltre al semplice riferimento stilistico e ai parallelismi testuali che si riscontrano tra il *Canto a Leopardi* e *A se stesso*⁴⁴, è a livello tematico

una nostalgia persistente, riflesso immutabile del riconoscimento dei limiti che caratterizzano la libertà umana e della fatalità che colpisce l'uomo in quanto essere transitorio. L'ortonimo vive la dicotomia tra la necessità di percepire il mondo in forma razionale e intellegibile e la certezza che questa forma di captazione del reale non gli permetta di svelare il segreto, la ragione dell'esistenza della realtà che si presenta all'essere umano, in accordo con la sua capacità di percezione: ciò provoca in lui sofferenza e angoscia metafisica. Benché riconosca che solo l'assenza dell'interrogazione condurrà alla felicità, Pessoa non rinuncia mai alla propria lucidità anche se ha coscienza del fatto che la capacità analitica non lo condurrà alla verità («Il mio peggior male è che non riesco mai a dimenticare la mia presenza metafisica nella vita»: F. Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, a cura di Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Edições Ática, 1966, p. 27).

⁴² «Ah, ma della voce esanime piange / il cuore afflitto rispondendo: / «Se è falsa l'idea, chi mi dette l'idea? / Se non c'è bontà né giustizia / perché si angustia il cuore nella tenzone / difendendo i suoi inutili miti? // Se è falso credere in un dio o in un destino / che sappia quello che è il cuore umano, / perché c'è il cuore umano e il senso / che ha del bene, e il male? Ah, se è insano / volere giustizia, perché nella giustizia / volere il bene, a che scopo volere il bene? // Se l'equivoco e incerto mondo, / se la vita transitoria / hanno in un'altra parte l'intimo e profondo / senso, e il quadro ultimo della storia, / perché c'è il mondo transitorio e incerto / nel quale vado per incertezza e transizione / oggi un male, un dolore, e [...] aperto / un solo tormentato cuore? // Il paesaggio di gelo interiore / della vita, miscuglio vano di piacere e dolore, / ma, perché miscuglio, male, e perché male / [...] / E [...] la mente / contempla in estasi senza fede né calma / l'abisso che è il mondo per l'anima – / il tutto – sta [...] // Così, nella notte astratta della Ragione, / inutilmente, maestosamente, / dialoga con se stesso il cuore, / parla alto a se stesso la mente; / e non c'è pace né conclusione, / tutto è come se fosse inesistente» (*Canto a Leopardi*, in F. Pessoa, *Poemas de Fernando Pessoa. 1934-1935. Edição crítica de Fernando Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000, pp. 96 e sgg., apparato genetico pp. 326-327. Traduzione di Antonio Tabucchi, in «Il Gallo Silvestre», 1991, 3, p. 78. Il segno grafico [...] indica l'illeggibilità o l'incompletezza del testo originale). Per l'analisi della poesia si rimanda all'esauriente saggio di G. Casara, *L'anima delle cose* cit.

⁴³ La struttura leopardiana è senza dubbio più enunciativa, dichiarativa, quasi inappellabile (il faticoso processo si riflette nel gioco tra l'includibilità delle forme verbali, tutte all'indicativo, e la struttura metrica, con ricorsività di *enjambement* particolarmente rilevante nell'ulteriore spezzatura data dai settenari interpolati). Su questo va a poggiarsi l'attacco avversativo del testo di Pessoa che procede poi, nel discorso del cuore, per interrogazioni ipotetiche.

⁴⁴ Tra tutti: «stanco mio cor» (v. 2) – «coração aflito» (v. 2); «cari inganni» (v. 4) – «inúteis mitos» (v. 6); «non val cosa nessuna i moti tuoi» (vv. 7-8) – «por que è que anseia o coração na liça» (v. 5); «amaro e noia la vita, altro mai nulla» (vv. 9-10) – «gelo interior da vida, mixto vão de

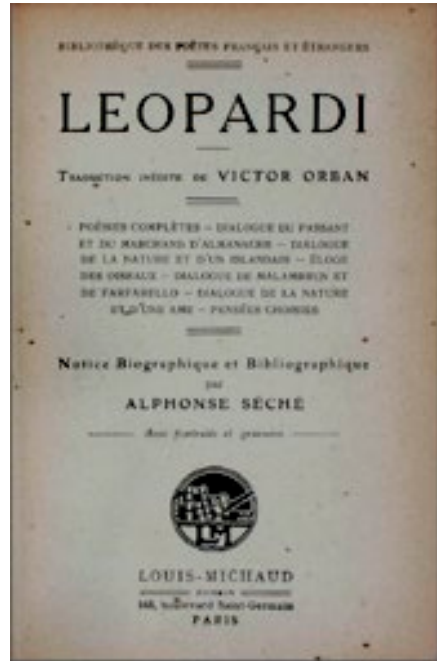
che il testo di Pessoa si pone come prosecuzione originale e rielaborazione della riflessione leopardiana: Pessoa sembra interessato alla contraddizione esistenziale tra la potenza delle illusioni e la consapevolezza dell'assenza di significato della realtà, all'opposizione drammatica tra l'intelletto (che comprende la natura misteriosa e inaccessibile del cosmo) e il cuore (che si strugge per l'incapacità di non poter cogliere quell'inezienza che anela e di cui si sente parte). La necessità di conoscenza cantata dall'ortonimo in questo componimento, dunque, si inserisce nella tematica che caratterizza tutta la poesia di Pessoa: la ricerca del senso, della verità, della logica che governa il mistero dell'essere. Nel *Canto a Leopardi* questa indagine è ancora destinata al fallimento: se l'esistenza è avvertita come opposizione (piacere-dolore, illusione-raziocinio), il cuore del poeta non può far altro che arrendersi tragicamente di fronte all'impossibilità di sciogliere tale conflitto. La totalità cui il cuore sente di appartenere si presenta alla mente come un abisso inconoscibile, dove la coscienza si perde nella contemplazione dell'immobile vuoto di senso della realtà (si ripropone, così, il dualismo tra sentire e pensare, cuore e mente, sensazione e raziocinio, poli dialettici e destinati a non trovare una sintesi pacificatrice): negli ultimi versi la voce esterna del poeta si inserisce e commenta il dramma del cuore che «inutilmente» continua a consumarsi nel dolore e nel dialogo interiore; la mente, invece, chiusa nelle proprie convinzioni, «parla alta a se stessa», come a significare che la conoscenza delle cose può sussistere solo grazie alla rinuncia del raziocinio, nella «notte astratta della Ragione», utile solo per comprendere la sua stessa inutilità.

Se in Leopardi cuore-io e mondo sembrano entità conoscibili, drammaticamente scisse ma capaci di essere colte intellettivamente nel loro reciproco rapporto, in Pessoa la conoscibilità o la legittimità di tale rapporto viene meno ed è sottoposta a critica. L'unica realtà certa sembra essere solo il dolore (e la capacità di percepirlo), ma viene a mancare la possibilità di individuare nella realtà la radice e la fenomenologia di questo male. L'inganno e le illusioni leopardiane sembrano, a Pessoa, dei miti che il cuore difende anche abbandonando il desiderio: ingannevole e illusoria appare tutta la realtà nel proprio complesso, dalla storia del mondo alle categorie che il cuore-mente-io utilizza per conoscere e discriminare il reale, transitorio e illusorio. In fondo, per Pessoa la soluzione resta comunque altrove: il mondo e la vita «hanno in un'altra parte l'intimo e profondo senso», confinato «noutro mundo», in quell'*alem* rincorso continuamente.

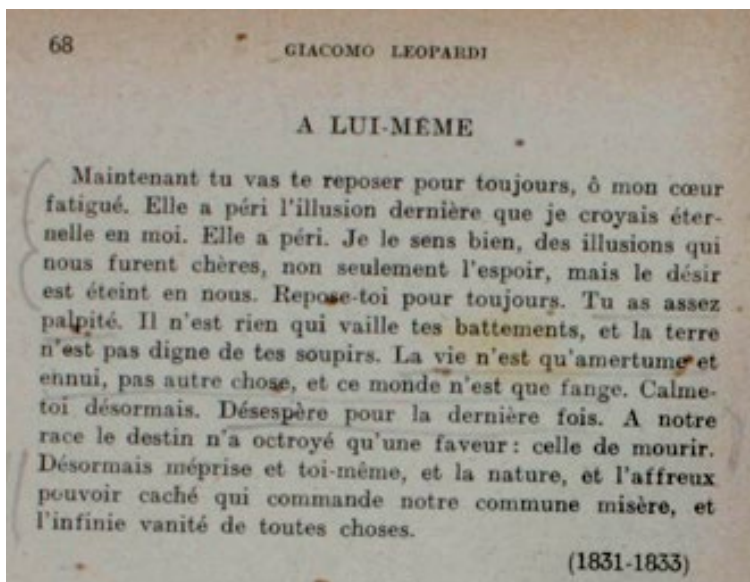
Nonostante questa divergenza sostanziale di presupposti ideologici e filosofici, Pessoa non si esime dal sostenere la lucidità del materialismo leopardiano che non prevede consolazioni né eccezioni; segue il suo esempio tanto nell'apostrofare – maledicendola – quell'entità maligna posta a capo della esistenza che tiene l'uomo lontano dalla conoscenza del senso ultimo delle cose, quanto nel

gosto e dor» (vv. 23-24); «l'infinita vanità del tutto» (v. 16) – «tudo é como se fôra inesistente» (v. 35). Vedi Elisabeth Ravoux-Rallo, *Pessoa chante Leopardi*, in *Le spleen du poète. Autour de l'œuvre de Fernando Pessoa*, Paris, Ellipses, 1997, pp. 31-40.

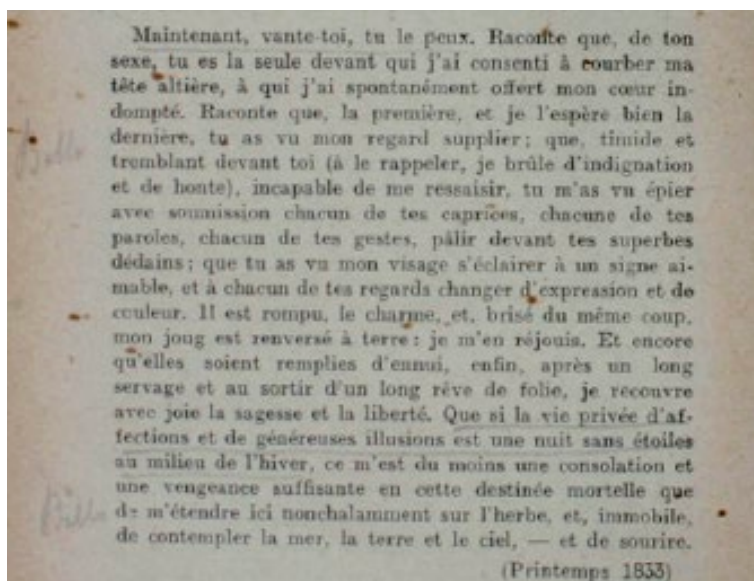
glorificare quel cuore che, nonostante la potenza nullificatrice della mente che svela «l'infinita vanità del tutto», continua «maestosamente» e con fiera dignità ad interrogarsi e a ricercare il senso.



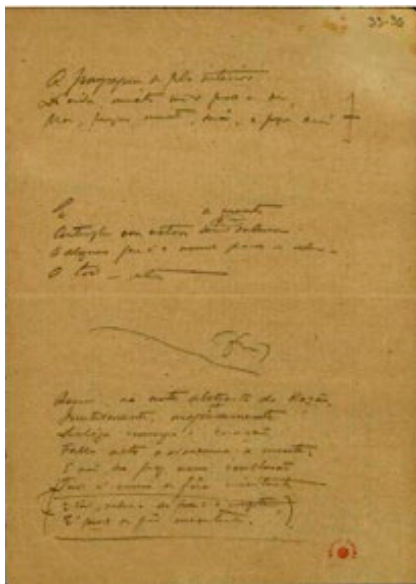
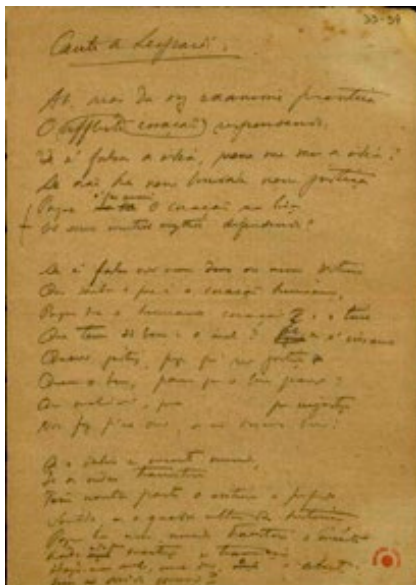
CFP 8-316. G. Leopardi, *Poésies complètes*, trad. de V. Orban, notice biographique et bibliographique par A. Séché, Paris, Louis-Michaud, s/d. [Copertina e frontespizio, tratte da: <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/index/aut/L/leopardigiaco-mo.htm>].



Esempio di sottolineature in *A se stesso*.



Esempio di sottolineature in *Aspasia*, con commenti a margine.



CANTO A LEOPARDI

Ah, mas da voz exanime pranteia
 O coração afflicto respondendo:
 «Se é falsa a idéa, quem me deu a idéa?
 Se não ha nem bondade nem justiça
 Porque é que anseia o coração na liça
 Os seus inuteis mythos defendendo?

Se é falso crer num deus ou num destino
 Que saiba o que é o coração humano,
 Porque ha o humano coração e o tino
 Que tem do bem e o mal? Ah, se è insano
 Querer justiça, porque qu'erer justiça
 Querer o bem, para que o bem querer?
 Que maldade, que □, que injustiça
 Nos fez p'ra crer, se não devemos crer?

Se o dúbio e incerto mundo,
 Se a vida transitória
 Têm noutra parte o íntimo e profundo
 Sentido, e o quadro último da história,
 Porque há um mundo transitorio e incerto
 Onde ando por incerteza e transição,
 Hoje um mal, uma dor, e □, aberto
 Um só dorido coração?

A paisagem de gelo interior
 Da vida, mixto vão de gosto e dor,
 Mas, porque mixto, má, e porque má
 □

E □ a mente
 Contempla em êxtase sem fé nem calma
 O abysmo que é o mundo para a alma –
 O todo – sta □

Assim, na noite abstracta da Razão,
 Inutilmente, majestosamente,
 Dialoga comsigo o coração,
 Falla alto a si mesma a mente;
 E não ha paz nem conclusão,
 Tudo é como se fôra inexistente.

F. Pessoa, *Canto a Leopardi*, manoscritto autografo. Fondo Fernando Pessoa, Biblioteca Nacional de Lisboa (BNP/ E3, 33-34r, 35r). [F. Pessoa, *Poemas de Fernando Pessoa. 1934-1935, Edição Crítica de Fernando Pessoa*, 1, tomo v, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000, pp. 96-97. Il simbolo □ indica l'incompletezza del testo originale].

PRIMO LEVI, UN «LETTORE STRAMPALATO»

Federico Pianzola

Chi scrive attinge alla materia che conosce.
Le mie miniere sono più d'una, e diverse¹.

«Dalla memoria liceale mi affiorava, sbiadita come da una incarnazione anteriore, l'immagine spavalda di Capaneo, che dal fondo dell'inferno sfida Giove e ne irride le folgori»². Il prigioniero Primo Levi osserva il suo compagno di lager Rapoport e la sua mente costruisce quest'immagine. O probabilmente è il Levi scrittore che segue liberamente la sua immaginazione ricordando il passato. Comunque sia, l'esperienza letteraria emerge come un elemento che orienta la comprensione del mondo e degli altri, e non è questo un fenomeno isolato nelle opere di Levi; come se le letture che lo hanno colpito nel corso della vita convergessero in una variegata biblioteca immaginaria, a cui l'*inventio* dello scrittore si rivolge, più o meno consapevolmente, trovandovi luoghi adatti a dare un senso a ciò che vive. Talvolta questo processo creativo viene valorizzato esplicitamente, come nel racconto *Capaneo*, altre volte il ruolo della memoria letteraria è dissimulato, come nel fantascientifico *Il versificatore*. Qui il protagonista sceglie un tema mitologico per testare la «cultura generale» della macchina-poeta, *I sette a Tebe*, ammettendo di non conoscere i loro nomi³, ma noi sappiamo che per lo meno uno Levi lo ricorda molto bene, grazie anche alla mediazione dantesca, tanto da avervi intitolato un racconto: Capaneo, appunto.

Da Eschilo alla fantascienza, passando per Dante e Auschwitz, questo è ciò di cui il pensiero creativo di Levi è capace. Non solo: dopo la prova su *I sette a Tebe*, la macchina chiude la propria esibizione invocando un soccorritore che sappia

¹ Primo Levi, *Esperienze di uno scrittore*, in *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, a cura di Gabriella Poli e Giorgio Calcagno, Milano, Mursia, 1992, pp. 54-55.

² Primo Levi, *Capaneo* [1959], in *Lilit e altri racconti*, in *Opere*, II (d'ora in poi indicato come OII), a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, p. 10. Cfr. Dante, *Inferno*, XIV, vv. 43-72.

³ P. Levi, *Il versificatore* [1960], in *Storie naturali* (OI, p. 427).

salvarla da un cortocircuito imminente – «Signor Sinsone affrettati combatti»⁴ – e il tecnico Simpson riconosce che il proprio nome «si ricollega etimologicamente a Sansone, nella sua forma ebraica “Shimshòn”»; «Un legame... poetico!» conviene «con profonda ammirazione» il protagonista⁵. Ovviamente non sorprende trovare tracce di letture legate alla cultura ebraica, ma è notevole la libertà creativa con cui l'autore si muove in questa biblioteca immaginaria, fra radici culturali e religiose, memorie liceali, esperienze in fabbrica e letture fantascientifiche.

Molte delle opere di questa biblioteca sono citate da Levi stesso, nei romanzi e racconti, negli articoli di giornale e nelle interviste, ma nel presente lavoro mi permetto di accostare alla voce dello scrittore il lavoro del critico. Non ho pretese di esaustività nel trattare il tema delle letture di Primo Levi⁶ ma cedo sia interessante indicare alcune delle opere a cui l'immaginazione dell'autore si è rivolta, o anche tracce di libri di cui non abbiamo prove certe che siano stati letti, o influenze a cui la critica ha finora dedicato poca attenzione. Ciò nell'attesa che si possa presto condurre uno studio approfondito sulla biblioteca reale di corso Re Umberto I.

Il testo di partenza per una simile riflessione non può che essere *La ricerca delle radici*, una vera e propria antologia di letture che, come dichiara Levi stesso, ci mostra il lato viscerale di un autore che è spesso ritenuto paladino della razionalità⁷. È stato suggerito che tale raccolta sia «un repertorio nato da *curiositas* (una delle qualità principali dello scienziato, come dimostrava Galileo nel *Saggiatore* (1623), che la associava alla meraviglia di fronte alla scoperta)»⁸, e i ricordi di Norberto Bobbio e Mario Rigoni Stern ci confermano questa passione di Levi per le letture che destavano in lui meraviglia⁹. Tale curiosità è manifesta non solo nella varietà delle opere scelte per l'antologia, bensì anche nell'esplorazione delle relazioni che il pensiero creativo può istituire fra di esse. Infatti, l'ordine scelto per sistemare il materiale raccolto è quello in cui a Levi è accaduto di conoscerli e leggerli, ma quest'ordine viene trasgredito «per inscenare dialoghi trans-secolari»¹⁰ e sono proposti anche altri itinerari di lettura, raffigurati nel famoso grafo che precede i brani selezionati¹¹. Al di là di tali indicazioni d'autore, se proviamo ad immaginare un criterio di catalogazione per le opere

⁴ Ivi, p. 431.

⁵ Ivi, p. 432.

⁶ Al tema «Primo Levi lettore» è stato dedicato un recente convegno, *Ricerca le radici. Primo Levi lettore-Lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi*, a cura di Raniero Speelman, Elisabetta Tonello e Silvia Gaiga, Utrecht, Igitur Publishing, 2014, <http://www.italianisticaultraiectiona.org/publish/issues/8/index.html>.

⁷ Cfr. P. Levi, *La ricerca delle radici* (OII, p. 1363).

⁸ Eleonora Conti, *Fino alle radici e ritorno: l'«Encyclopédie» portatile di Primo Levi*, in *Ricerca le radici. Primo Levi lettore-Lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi* cit., p. 47.

⁹ Cfr. Sophie Nezri-Dufour, *Le letture ebraiche di Primo Levi*, ivi, p. 26.

¹⁰ P. Levi, *La ricerca delle radici* cit., p. 1365.

¹¹ Ivi, p. 1367.

raccolte in questa biblioteca, credo che ogni sistema sembrerà inadeguato, poiché non è possibile rendere giustizia alla libertà con cui esse vengono «consultate» e fatte convergere in nuove creazioni letterarie, come si è visto per i casi di *Capaneo* e *Il versificatore*.

Tuttavia, sono individuabili tre aree d'influenza la cui presenza è particolarmente forte nelle opere di Levi: quella greco-latina, quella ebraica e quella scientifica (anche nella forma della fantascienza, luogo d'incontro fra letteratura e scienza). È attorno a queste tre aree che ho raccolto alcune riflessioni.

1. Letteratura greca e latina

Gli eroi e gli dei greci e romani citati da Levi non sono pochi: Minerva, Giunone, Ulisse, Proteo, Circe, la Chimera, ma i più importanti sono senza dubbio il centauro e Prometeo¹². A tal proposito, vorrei qui suggerire che queste due figure mitiche non sono solamente due riferimenti suggestivi invocati dall'autore o dai suoi personaggi; vi sono anche delle corrispondenze narrative e retoriche più dirette con i racconti mitici tramandati nella letteratura greca e latina. Uno dei brani più significativi su Prometeo si trova nel racconto *Cerio*, in cui Alberto, un compagno di lager di Levi, sostiene che «Prometeo era stato sciocco a donare il fuoco agli uomini invece di venderlo: avrebbe fatto quattrini, placato Giove ed evitato il guaio dell'avvoltoio»¹³. Alberto si permette di correggere il comportamento del titano perché è egli stesso un Prometeo a tutti gli effetti, che agisce sfidando i nazisti in un gioco di abilità con cui vuole mostrare di possedere ancora la propria libertà a dispetto del loro potere. Nel contesto del lager e della narrazione leviana Alberto compie la titanica impresa di mantenersi umano e resistere al regime nazista, così come Prometeo resiste al nuovo ordine imposto da Zeus. Nel lager diventa importante affermare la possibilità di sfuggire all'ordine vigente, c'è bisogno di un Prometeo che usi il proprio ingegno – e non la forza e la violenza (*kratos* e *bia*), strumenti dei nazisti e di Zeus – per scovare delle «sacche d'eccezione»¹⁴ nel sistema lager. Ma mentre nel *Prometeo incatenato* di Eschilo «sono la sottomissione a[ll] potere del destino e il suo riconoscimento che fanno del Titano un eroe da tragedia»¹⁵, nell'opera di Levi, invece, parlando di quella «stagione diversa»¹⁶ che è stata Auschwitz,

¹² Sul centauro cfr. Marco Belpoliti, *Io sono un centauro*, in P. Levi, *Conversazioni e interviste*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997; su Prometeo, cfr. Robert Gordon, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, Roma, Carocci, 2003, pp. 99-173.

¹³ P. Levi, *Cerio* [1974], in *Il sistema periodico* (OI, p. 863).

¹⁴ P. Levi, *Il rito e il riso* [1974], in *L'altrui mestiere* (OII, p. 798).

¹⁵ Claude Calame, *Prométhée généticien. Profits techniques et usages de métaphores*, Parigi, Les Belles Lettres, 2010, p. 62.

¹⁶ P. Levi, *Cerio* cit., p. 862.

l'esigenza del narratore non è di rappresentare l'accettazione della condizione di prigionia, quanto piuttosto di evidenziare come, per sopravvivere, sia necessario non dimenticare ciò che è tipicamente umano, la speranza e l'ingegno donati da Prometeo-Alberto, e la dignità che deriva dal loro esercizio¹⁷.

Una delle caratteristiche costitutive dell'uomo è infatti quella di essere «fabbro»: secondo una delle «specificazioni» della natura umana date da Levi, «l'uomo è costruttore di recipienti; una specie che non ne costruisce, per definizione non è umana», e tale competenza tecnica è «indizio di due qualità che, nel bene e nel male, sono squisitamente umane. La prima è la capacità del pensare al domani. [...] La seconda [...] è la capacità di antivedere il comportamento della materia»¹⁸. Due talenti prometeici senza dubbio: il primo reso possibile solamente dal dono delle «cieche speranze»¹⁹ che rendono la vita desiderabile agli occhi degli uomini, perché capaci di dimenticare la propria condizione mortale e quindi di progettare un futuro, di «gettare avanti» il proprio pensiero. Il secondo dono è una variante limitata della virtù onomastica del titano, il preveggenza: antivedere il comportamento della materia è una capacità di previsione solamente in termini statistici, con una certezza approssimativa, che non deriva da un qualche potere soprannaturale, bensì dall'esperienza e dal confronto con la materia e, quindi, anche dall'errore²⁰. Abdicare all'esercizio di queste due facoltà ci allontana dalla condizione di esseri umani, perciò dobbiamo resistere alle forze che ci ostacolano in questo, come ha fatto Alberto.

Nei racconti di Levi, spesso sono altri individui o un impersonale ordine della società a porre dei vincoli all'ingegno e alla creatività, limitando dunque negativamente la libertà dei rapporti con gli altri e con il mondo naturale; l'enunciazione più esplicita di tali subdoli vincoli è riscontrabile in una poesia:

Colui che m'ha avvinto alla terra
Non scatenava terremoti né folgori,
Era di voce dimessa e piana,
Aveva la faccia di ognuno.
L'avvoltoio che mi rode ogni sera
Ha la faccia di ognuno²¹.

È Galileo che parla e il riferimento prometeico è palese. Con un'interpretazione della vicenda che può ricordare quella che Brecht propone in *Vita di*

¹⁷ Si vedano anche la forma di resistenza e la dignità del prigioniero Steinlauf, basate sulla «facoltà di negare il nostro consenso» (P. Levi, *Se questo è un uomo* [1946], OI, p. 35); cfr. R. Gordon, *Primo Levi* cit., p. 168.

¹⁸ P. Levi, *Una bottiglia di sole* [1985], in *Racconti e saggi* (OII, p. 958).

¹⁹ Eschilo, *Prometeo incatenato*, in *Le tragedie*, Milano, Mondadori, 2003, v. 250.

²⁰ Cfr. P. Levi, *Nichel* [1974], in *Il sistema periodico* cit., p. 801.

²¹ P. Levi, *Sidereus nunciatus* [1984], in *Ad ora incerta* (OII, p. 578).

*Galileo*²² – e che echeggia ciò che Levi sostiene ne *I sommersi e i salvati*²³ – l'accento non è posto sulla colpevolezza della Chiesa, persecutore effettivo di Galileo, ma sulla colpa che riguarda ogni individuo che rinunci ad usare i propri sensi e la propria ragione per paura di un potere più grande²⁴. Considerando il mito di Prometeo e l'etica di Levi nel loro complesso, si può affermare che questa colpa ricada su chi rinuncia a ciò che rende umani e tradisce «la nostra natura e la nostra nobiltà di fucelli pensanti»²⁵.

Ma Prometeo non è solamente una figura positiva per Levi. È interessante che ciò emerga in relazione a quella che è la sua creatura-simbolo per eccellenza, il centauro: in una versione molto nota del mito, infatti, Prometeo viene liberato grazie al sacrificio del centauro Chirone²⁶. Questi, essendo una creatura immortale, è costretto a soffrire per l'eternità a causa di una ferita infertagli da Eracle, il quale però chiede a Zeus di accettare che il centauro prenda il posto di Prometeo. Il titano aveva perso la propria immortalità come conseguenza delle pene inflitagli da Zeus ma la riconquista grazie allo scambio con Chirone, il quale può così morire e porre fine alla propria sofferenza. Prometeo è un eroe tracotante e ciò lo porta ad un isolamento ai confini del mondo: la sua impotenza nella condizione di prigionia esemplifica il limite di un'esistenza solipsista e ci ricorda il dovere morale di agire responsabilmente come ha fatto Chirone, alleviando la sofferenza altrui quando possibile. Su questo punto la morale del *Prometeo incatenato* di Eschilo e quella di numerosi racconti di Levi concordano: una libertà senza controllo non è bene e la sorte di Prometeo lo dimostra, in quanto «infine fallisce trovandosi nel bisogno, nel dolore e nell'insignificanza»²⁷, moralmente libero ma schiavo della solitudine a cui lo ha condotto il proprio orgoglio e, dunque, «sempre “trattenuto da grandi catene”»²⁸. Gli esseri umani devono accettare che la sofferenza è fondamento della loro condizione esistenziale e in tal senso Chirone è il miglior simbolo che l'*inventio* di Levi potesse trovare: maestro delle arti, saggio e giusto, generoso e disposto a convivere con il dolore.

²² Cfr. Bertolt Brecht, *Note a Vita di Galileo*, in *Teatro*, a cura di Emilio Castellani, Torino, Einaudi, 1963, II, pp. 652-654.

²³ Cfr. P. Levi, *I sommersi e i salvati* (OII, pp. 1020-1028).

²⁴ *Sidereus nuncius* è stata scritta l'11 aprile 1984, anno in cui era in corso la stesura de *I sommersi e i salvati*, e quindi la riflessione sulla «zona grigia» (cfr. Marco Belpoliti, *Note ai testi*: OII, pp. 1563-1566), ma anche periodo in cui Levi scrive racconti in cui i temi della passiva omologazione e dell'alienazione della vita quotidiana hanno un ruolo importante (cfr. *Anagrafe* [1981]: OII, pp. 1162-1165; *La grande mutazione* [1983], in *Racconti e saggi* cit., pp. 868-872; *Il fabbricante di specchi* [1985], ivi, pp. 894-897). La sostituzione dell'aquila del mito greco con la figura dell'avvoltoio è ricorrente in Levi (cfr. *Angelica Farfalla* [1962], in *Storie naturali*: OI, p. 440; *Pieno impiego* [1966], ivi, p. 527).

²⁵ P. Levi, *Covare il cobra* [1986], in *Racconti e saggi* cit., p. 993.

²⁶ Cfr. Apollodoro, *Biblioteca*, I, vv. 119-20; II, vv. 83-87.

²⁷ Cesare Cassanmagnago, *Note alla «Teogonia»*, in Esiodo, *Tutte le opere e i frammenti*, Milano, Bompiani, 2009, p. 938.

²⁸ Ivi, p. 939; cfr. Esiodo, *Teogonia*, in *Tutte le opere e i frammenti* cit., v. 616.

Oltre ai testi classici che riportano narrazioni mitiche, nella biblioteca di Levi possiamo trovare anche opere latine e greche di tipo filosofico e scientifico, da tenere su scaffali accessibili perché risultano pertinenti per spiegare fenomeni del mondo contemporaneo. Ad esempio, la vicenda di Falaride e Perillo narrata nella *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio compare in una riflessione sull'etica dei fisici nucleari²⁹; mentre il *De rerum naturae* di Lucrezio e la filosofia di Epicuro sono usati per spiegare un'esperienza di realtà virtuale³⁰. Ma gli accostamenti più interessanti, a mio avviso, sono quelli fra la tradizione greco-latina e quella ebraica, come avviene nel racconto *Il servo*, in cui raccontando come il rabbino di Praga dà vita al Golem, Levi sceglie di non attingere alla tradizione ebraica ma si rivolge invece ad una teoria dell'anima ben più nota, quella di Platone³¹; e non è da escludere nemmeno un ammiccamento alle affermazioni aristoteliche sugli schiavi³². In tale scelta è ravvisabile non solo la curiosità del Levi lettore, ma anche due delle motivazioni consuete che orientano le strategie retoriche dell'autore: perseguire il massimo di comunicabilità ricorrendo a *topoi* conosciuti, e la predilezione per gli ibridi, anche nell'incontro di tradizioni e culture diverse. E una di quelle con cui Levi ama giocare maggiormente è quella ebraica.

2. La cultura ebraica

Sulle letture ebraiche di Primo Levi hanno recentemente scritto dei contributi interessanti Sophie Nezri-Dufour e Anna Baldini, soprattutto sottolineando l'importanza di *Qohèlet*, libro che nelle valutazioni della critica è stato spesso messo in ombra dal più frequentemente citato *Giobbe*³³. A mio avviso, i riferimenti al libro di *Qohèlet* sono particolarmente importanti perché ritengo che esso sia più affine all'etica di Levi:

Qohèlet è un pensatore scettico e dubbioso, non tanto nell'ambito della crisi di fede, quanto in quello della crisi della sapienza. Egli cerca di capire tutte le esperienze della vita, ma comprende che lo sforzo è vano e sempre limitato e

²⁹ Cfr. Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, XXXVII, 89; P. Levi, *Covare il cobra* cit., pp. 990-991.

³⁰ Cfr. P. Levi, *Trattamento di quiescenza* [1966], in *Storie naturali* cit., p. 562.

³¹ Cfr. Platone, *Repubblica*, vv. 439a-441e. Cfr. anche Platone, *Fedone*, 94d, in cui si cita Omero, *Odissea*, XX, vv. 13-30.

³² Cfr. Aristotele, *Politica*, libro I.

³³ Sophie Nezri-Dufour, *Le letture ebraiche di Primo Levi* cit.; Anna Baldini, *Primo Levi e il modello sapienziale*, in *Mi metto la mano sulla bocca: echi sapienziali nella letteratura italiana contemporanea*, a cura di Massimo Naro, Roma, Città Nuova, 2014, pp. 177-192. Cfr. anche Mirna Cicioni, *Moral snares and parables: between science fiction and Midrash*, in *Memory and Mastery. Primo Levi as Writer and Witness*, a cura di Roberta S. Kremer, Albany, State University of New York Press, 2001, pp. 75-87.

parziale, perfino doloroso. Non urla il suo dolore come Giobbe, ma lo osserva con disincanto, senza lamento: non c'è tragedia o disperazione, ma amaro sorriso e nera malinconia. Il relativismo e l'enigma sembrano essere gli unici assoluti, e l'incomprensibilità la sorte dell'esistenza umana³⁴.

La sapienza dell'autore biblico non è quella tradizionale dei rabbini, poiché anche questa è cosa vana; la virtù del saggio non consiste nell'accumulo di conoscenza, ma nel godere delle proprie opere, del frutto del proprio lavoro, perché la saggezza è «acquistata con dolore, in una vita piena d'opere e di colpe»³⁵. Quelle di *Qohèlet* sono virtù che è facile riconoscere come proprie di Levi: l'amaro sorriso dell'umorista-moralista, la nera malinconia del sopravvissuto che a volte non ha speranza, il disincanto del laico e dell'uomo di scienza, la capacità di accettare la diversità dei punti di vista e i misteri della condizione umana. E d'altronde il messaggio centrale di *Qohèlet* è anche quello dell'etica di Levi: «Non negai ai miei occhi tutto ciò che bramavano, né privai d'alcuna gioia il mio cuore. Godetti anzi d'ogni mia fatica; e fu questa la ricompensa di tutte le opere mie»³⁶; «Vedo che non c'è altra felicità per l'uomo che godere delle opere sue, perché questa è la sua sorte»³⁷; «Nel giorno della prosperità sta' allegro, e nel giorno della sventura rifletti»³⁸.

Nel racconto *Trattamento di quiescenza* la disfatta del signor Simpson, ingegnoso inventore e rappresentante d'azienda, viene descritta con due paragoni biblici che mostrano situazioni in cui l'uomo fallisce nel tentativo di dare un senso a ciò che vive: il primo è la lotta tra Giacobbe e l'angelo – vana perché «perduta in partenza»³⁹ – il secondo riguarda la sapienza di Salomone nel riconoscere la vanità di tutto⁴⁰. Nel racconto, il riferimento alla tradizione biblica è in parte ridimensionato da una piccola ma importante alterazione del testo di *Qohèlet*, così che nemmeno l'autorità irriverente di questo antico sapiente – simile al Rabelais tanto amato – viene accolta senza riserve. Accanto all'affermazione della necessità dell'operare, infatti, Levi aggiunge la necessità della respon-

³⁴ Agnese Cini Tassinaro, *Qohèlet e la Bibbia*, in *Qohèlet o Ecclesiaste*, trad. it. di Fulvio Nardoni, Torino, Einaudi, 2000, p. 29.

³⁵ P. Levi, *Trattamento di quiescenza* cit., p. 567. L'acqua è simbolo di sapienza (*Isaia* 11:9), ma *Qohèlet* afferma che nonostante la continua ricerca di comprensione non si giunge mai ad essa, «il mare non s'empie» (*Qohèlet o Ecclesiaste* cit., 1,7; cfr. P. Levi, *Trattamento di quiescenza* cit., p. 567).

³⁶ *Qohèlet o Ecclesiaste* cit., 2,10.

³⁷ Ivi, 3,22; cfr. la traduzione: «Vedo il bene che ha l'uomo / L'unico che gli tocchi / Fabbriarsi piacere / Adesso» (*Qohèlet. Colui che prende la parola*, a cura di Guido Ceronetti, Milano, Adelphi, 2001);

³⁸ *Qohèlet o Ecclesiaste* cit., 7,14.

³⁹ P. Levi, *Trattamento di quiescenza* cit., p. 566; cfr. *Genesi* 32:24-34.

⁴⁰ Cfr. *Qohèlet* 1:7-9 e 1:18; a proposito del valore dell'uomo di fronte a Dio si dice: «egli non può competere con chi è più forte di lui» (*Qohèlet* 6:10). In *Trattamento di quiescenza*, i cenni alla vita e alle virtù di Salomone sono tratti anche dai *Libri dei re* e dai *Libri delle cronache*.

sabilità, del riconoscere senza vergogna i propri errori. Un tratto che riecheggia i versi in cui Prometeo ammette la propria colpa di fronte alle Oceanine⁴¹, suscitando l'effetto di una vaga convergenza tra mito prometeico e tradizione ebraica.

Qohèlet è il meno ortodosso di tutti i testi del *Tanakh*⁴² ma la curiosità di Levi per i pensatori apocrifi non si limita a questo esempio, i casi più suggestivi riguardano infatti il mito di Lilít. A lei è dedicata una poesia e alcune delle caratteristiche attribuitele nei versi compaiono quasi identiche nel racconto omonimo di quattordici anni più tardi, in cui Levi afferma di essere venuto a conoscenza del mito da un compagno di prigionia⁴³. La fonte documentaria della poesia, dunque, sembra essere principalmente il racconto del prigioniero Tischler, portavoce del folclore degli ebrei ashkenaziti tramandato oralmente e giunto fino al narratore Primo Levi. Gli ultimi tre versi della poesia, però, alludono ad una storia diversa da quelle narrate da Tischler, o forse omessa nel racconto ma salvaguardata nella poesia: «Sta scritto nel gran libro / Che è donna bella fino alla cintura; / Il resto è fiamma fatua e luce pallida»⁴⁴. Non è chiaro quale sia il «gran libro» a cui si accenna ma sono riuscito ad individuare un solo caso in cui si descrive l'aspetto di Lilít nei termini citati nella poesia, il *Trattato sull'Emanazione Sinistra*, un testo cabalistico risalente alla prima metà del XIII secolo:

A great jealousy sprang up between Samael the greater prince of all and Ashmodai king of the demons over Lilith who is called Lilith the Maiden, and who has the form of a beautiful woman from the head to the navel, and from the navel down [she is] flaming fire⁴⁵.

Nello stesso testo, inoltre, si menziona anche un altro episodio incluso nella poesia: Lilít ha origine da un involucro di luce ed è proprio grazie a tale luce⁴⁶

⁴¹ Cfr. Eschilo, *Prometeo incatenato* cit., v. 265.

⁴² Qohèlet è «un pensatore coraggioso convinto che le antiche affermazioni teologiche e sapienziali della tradizione fossero vecchie e non resistessero più alla critica, un conservatore e un innovatore allo stesso tempo. [...] Certo, la sua figura è contraddittoria [...]. “Per tutto ciò possiamo definirlo un lucido pensatore realista, che con la sua sottile ironia mette in ridicolo tutte le dottrine, le ideologie, le pratiche, gli usi e le credenze con cui gli uomini si illudono di ‘conoscere’ la realtà in maniera definitiva ed esaustiva”» (A. Cini Tassinari, *Qohèlet e la Bibbia* cit., pp. 26-27; cfr. José Vilchez Líndez, *Qoèlet*, Roma, Borla, 1997, p. 35).

⁴³ Cfr. P. Levi, *Lilít* [1965], in *Ad ora incerta* cit., p. 543; Primo Levi, *Lilít* [1979], in *Lilít e altri racconti* (OII, pp. 18-23).

⁴⁴ P. Levi, *Lilít* cit., p. 543.

⁴⁵ Gershom Scholem, *Kabbaloth R. Ya'aqob wer. Yitzhaq*, in «Madda'ei haYahadut», 2 (1927), pp. 244-264 (citato in Raphael Patai, *Gates to the Old City*, Detroit, Wayne State University Press, 1981, p. 464).

⁴⁶ Tale aspetto «luminoso» di Lilít è spiegato dalla dottrina mistica per cui il male ha un'origine trascendente; in questo caso, Lilít è una manifestazione del male, il quale ha origine come emanazione divina, ossia «l'elemento demoniaco scaturisce da una qualche parte della Divinità stessa» (Gershom Scholem, *La dottrina teosofica dello Zòhar*, in *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Torino, Einaudi, 1993, p. 244).

che riesce a sedurre prima Eva e poi Adamo, costringendolo ad avere rapporti sessuali contro la propria volontà⁴⁷. Escludendo la possibilità che Levi avesse una conoscenza diretta di questo testo piuttosto ignoto, l'unica altra fonte bibliografica che precede cronologicamente la poesia è un articolo di Gershom Scholem del 1927, in ebraico⁴⁸. La conoscenza che Levi aveva dell'ebraico era però molto limitata, dunque l'ipotesi più plausibile è che il «gran libro» sia lo *Zohar*, testo in cui Lilít ricorre più di una volta ma in cui vi è un solo riferimento alla sua genesi: come emanazione della luce primigenia e della spada fiammeggiante dei cherubini, cioè della luce e del fuoco divini. A parte la vaga corrispondenza di questi riferimenti con il verso della poesia, l'ipotesi che Levi avesse letto lo *Zohar* è sostenuta dal fatto che nel racconto del 1979 vi sono altri elementi del mito che sono presenti in modo puntuale nel testo cabalistico: l'originaria unione androgina con il lato maschile; il rapporto sessuale tra Adamo e Lilít; e l'episodio in cui Lilít diventa l'amante di Dio dopo l'esilio della Shekhinah⁴⁹.

Non è solo nel passato ebraico che Levi può trovare versi in sintonia col proprio pensiero, credo infatti che non sorprenderebbe di incontrare nella biblioteca che sto immaginando le opere di Dan Pagis, poeta e sopravvissuto che dopo la prigionia ha dedicato moltissime energie alla ricerca delle proprie radici ebraiche. Pagis merita un posto in questa biblioteca immaginaria perché Levi vi avrebbe trovato un interlocutore molto affine a lui: un autore che è in grado di far parlare Abele e le vittime sommerse⁵⁰, così come Levi ha fatto con le divinità zoroastriane e con un'anima non nata⁵¹. Anche Pagis ama giocare con il sacro e con la tradizione, creare straniamento nel lettore presentando punti di vista insoliti, come, ad esempio, «the metamorphosis of armchairs and balloons into strange and wonderful animals in the delightful group of poems, "Bestiary". The oddest animal of the bestiary is, of course, that predatory biped who "alone / cooks animals, peppers them"»⁵². Pagis distorce e accelera il tempo, presenta immagini della terra da distanze cosmiche: strategie retoriche che incontriamo anche in

⁴⁷ «Si è congiunta con Adamo, dopo il peccato» (P. Levi, *Lilít* cit., p. 543); cfr. R. Isaac ben Jacob ha-Kohen, *Lilith in Jewish Mysticism: Treatise on the Left Emanation* (citato in Raphael Patai, *Gates to the Old City* cit., pp. 455-456); cfr. anche Raphael Patai, *The Hebrew Goddess*, 3rd enlarged edition, New York, Discus Books, 1978, p. 231.

⁴⁸ Gershom Scholem, *Kabbalah R. Ya'aqob wer. Yitzhaq* cit.

⁴⁹ Cfr. *Zohar. The Book of Enlightenment*, New York, Paulist Press, 1983 (1,19b; 1,148a, *Sitrei Torah*; 3,76b; 3,69a).

⁵⁰ Cfr. Dan Pagis, *Autobiography e Testimony*, in *The selected poetry of Dan Pagis*, trad. ing. di Stephen Mitchell, Berkeley, University of California Press, 1996.

⁵¹ Cfr. P. Levi, *Il sesto giorno* [1957], in *Storie naturali* cit., pp. 529-547; P. Levi, *Procacciatori d'affari* [1970], in *Vizio di forma* (OI, pp. 609-625).

⁵² Robert Alter, *Dan Pagis and the Poetry of Displacement*, in «Judaism: A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought», vol. 45, autunno 1996, 4, p. 401.

racconti come *Le fans di spot di delta Cep*.⁵³, *Visto di lontano*⁵⁴, *Scacco al tempo*⁵⁵, *La bella addormentata nel frigo*⁵⁶ e *Il fabbro di se stesso*⁵⁷, racconto, quest'ultimo, che presenta anche una sorprendente somiglianza con la forma narrativa di *The Readiness*, in cui l'io lirico è una scimmia evoluta in uomo⁵⁸.

Letture comparative fra poeti e narratori della Shoah ne sono state fatte, ma raramente dando il giusto peso alle poesie e ai racconti di finzione di Levi. Negli ultimi dieci anni sono state tradotte molte delle opere non ancora pubblicate all'estero e nell'autunno del 2015 l'editore americano Norton Liveright pubblicherà per la prima volta l'opera omnia in una nuova traduzione. Spero che ciò porti ad uno sforzo di comprensione più globale che tenga conto anche dell'aspetto lirico e fantastico della scrittura leviana, sebbene sia da considerare che in ebraico i racconti non hanno ancora avuto un'edizione completa e la prima traduzione della raccolta di poesie *Ad ora incerta* è comparsa solo nel 2012⁵⁹. Un attento confronto con Dan Pagis sarebbe senz'altro interessante, anche perché nelle sue poesie trovano spazio altri temi che appassionano Levi: la teoria dell'evoluzione, la metamorfosi e, soprattutto, la fantascienza⁶⁰.

3. Scienza e fantascienza

Levi era un chimico di professione, abbonato alla rivista di divulgazione «Scientific American», e grande lettore di fantascienza, tanto da accorgersi della iper-specializzazione raggiunta da questo genere letterario: «[o]rmai la letteratura di fantascienza è caccia riservata, scritta da fisici e per fisici»⁶¹.

Il rapporto fra i racconti di Levi e la fantascienza a lui coeva è un territorio ancora inesplorato e in questa sede non si può che accennare ad alcuni dei testi che sarebbe possibile incontrare nella biblioteca immaginaria in cui ci stiamo addentrando. Ad esempio, solamente prendendo in considerazione la raccolta *Le meraviglie del possibile*, pubblicata da Einaudi nel 1959⁶², è difficile non notare affinità fra *L'esame* di Richard Matheson e *Le nostre belle specificazioni*, fra *La settima vittima* di Robert Sheckley e *Knall*. Inoltre, il TOREC di *Trattamento di quie-*

⁵³ P. Levi, *Le fans di spot di delta Cep*. [1986]: OII, pp. 1297-1300.

⁵⁴ P. Levi, *Visto di lontano* [1971], in *Vizio di forma* cit., pp. 600-608.

⁵⁵ P. Levi, *Scacco al tempo* [1986], in *Racconti e saggi* cit., pp. 913-916.

⁵⁶ P. Levi, *La bella addormentata nel frigo* [1952], in *Storie naturali* cit., pp. 477-494.

⁵⁷ P. Levi, *Il fabbro di se stesso* [1968], in *Vizio di forma* cit., pp. 702-709.

⁵⁸ D. Pagis, *The readiness*, in *The selected poetry of Dan Pagis* cit., p. 21.

⁵⁹ P. Levi, *Atem ha-bayim be-vitah*, Gerusalemme, Karmel, 2012.

⁶⁰ Cfr. Naomi Sokoloff, *Transformations: Holocaust Poems In Dan Pagis' Gilgul*, in «Hebrew Annual Review», 1984, 8, pp. 234-236.

⁶¹ Tullio Regge e Primo Levi, *Discorso*, Torino, Einaudi, 1984, p. 51.

⁶² *Le meraviglie del possibile*, a cura di Sergio Solmi e Carlo Fruttero, Torino, Einaudi, 1959.

scienza ha molto in comune con *Il veldt* di Ray Bradbury, una forma di tecnologia con cui la madre Lydia si sente a disagio e triste, come Marta in *Protezione*, mentre i suoi figli ne sono dipendenti proprio come Simpson. Accanto a questi grandi autori anglofoni trovano però spazio anche le voci italiane di Dino Buzzati e Tommaso Landolfi, che talvolta riecheggiano nei racconti leviani, come indicato da Raniero Speelman⁶³.

Ma fra i possibili incontri fantascientifici e scientifici ve ne sono due sui quali vorrei soffermarmi: il romanzo *Erewhon* di Samuel Butler, e un gruppo di testi appartenenti alle cosiddette scienze della complessità, un paradigma scientifico sviluppatosi nella seconda metà del ventesimo secolo⁶⁴. Sono i racconti di Levi in cui compaiono creature artificiali a rimandare a queste opere: tali creature evolvono e interagiscono con l'uomo sfruttando le proprie capacità, ma il Golem, la rete telefonica, la poesia e le automobili⁶⁵ non vogliono essere sottomessi, e la volontà di controllo dell'uomo li spinge verso l'autodistruzione. È certa l'influenza di Samuel Butler su questi temi poiché è nominato esplicitamente nel racconto «*Cladonia rapida*» come autore di «una precoce e indimenticabile pagina» sull'argomento di una possibile coscienza delle macchine⁶⁶, ma la affinità fra il testo dell'autore inglese e i racconti di Levi sono molto più capillari. Riguardano la subordinazione delle macchine nei confronti degli uomini, la loro volubilità, la possibilità che hanno di autodistruggersi, e la loro reazione di fronte ai dilemmi⁶⁷:

⁶³ Raniero Speelman, *Primo Levi in the Seventies: "letterato" or "impegnato"?*, in *The Value of Literature in and after the Seventies: The Case of Italy and Portugal*, a cura di Monica Jansen e Paula Jordão, Utrecht, Igitur Publishing, 2006, pp. 719-720.

⁶⁴ Cfr. Gianluca Bocchi e Mauro Ceruti, *La sfida della complessità*, Milano, Feltrinelli, 1985.

⁶⁵ P. Levi, *Il servo* [1971], in *Vizio di forma* cit., pp. 710-717; *A fin di bene* [1971], in *Vizio di forma* cit., pp. 636-646; *La fuggitiva* [1978], in *Lilit e altri racconti* cit., pp. 121-125; «*Cladonia rapida*» [1966], in *Storie naturali* cit., p. 442-446.

⁶⁶ P. Levi, «*Cladonia rapida*» cit., p. 445.

⁶⁷ Cfr. «già adesso le macchine servono l'uomo solo a patto di essere servite, e pongono loro stesse le condizioni di questo mutuo accordo. Non appena l'uomo viene meno ai patti esse insorgono e si autodistruggono, distruggendo contemporaneamente tutto quello che possono, oppure si imbizzarriscono e si rifiutano di lavorare» (Samuel Butler, *Erewhon* [1872], Milano, Adelphi, 1965, p. 182; cfr. P. Levi, *A fin di bene* cit.; *Il servo* cit.; «*Cladonia rapida*» cit.). «La macchina è meno flessibile; il suo campo d'azione è limitato. Nel suo proprio ambito possiede una forza e un'accuratezza sovrumane, ma difficilmente sa cavarsela in una situazione critica. Talvolta, quando lo svolgimento normale della sua azione viene turbato, perde la testa, e va di male in peggio, come un pazzo in preda a un attacco di follia furiosa. Ma anche qui ci troviamo di fronte alla considerazione già fatta, cioè che le macchine si trovano ancora nel loro stadio infantile. Sono soltanto scheletri, senza muscoli né carne» (S. Butler, *Erewhon* cit., pp. 194-195; cfr. P. Levi, *Il servo* cit.). *Erewhon* è stato d'ispirazione anche per il racconto *Procacciatori d'affari* cit., in cui le anime «non-nate» vivono in una specie di oltremondo simile a quello descritto da Butler: «gli Erewhoniani credono in un'esistenza anteriore [...]; non solo, ma sostengono che si nasce in questo mondo per un atto libero e consapevole compiuto nell'esistenza precedente»; «Le condizioni loro imposte sono così incerte che solo i più folli tra i non nati possono accettarle; e proprio quei folli, e solo quelli, vengono ad arricchire le schiere di noi umani. [...] Chi siano costoro, se ricchi o poveri,

Chi può dire che la macchina a vapore non possieda una qualche sorta di coscienza? Dove comincia e dove finisce la coscienza? Chi può fissare il limite? Chi può fissare un qualsiasi limite? Non sono forse le cose intessute tutte l'una nell'altra? E le macchine non sono legate in mille modi alla vita animale?⁶⁸

Queste domande non sono estranee al modo di pensare di Levi, anzi, vengono suggerite più o meno indirettamente in alcuni dei suoi racconti. Ma gli scenari da lui dipinti sono diversi dalle atmosfere utopico-fantastiche di Butler; Levi attinge anche alla propria competenza scientifica e sembra quasi trasporre nella *fiction* alcune delle questioni affrontate dalle scienze della complessità. Un esempio eclatante di ciò sono i racconti *A fin di bene* e *Il servo*.

La rete telefonica di *A fin di bene* si sviluppa manifestando segni di vita autonoma e il tecnico Rostagno non sembra avere alcuna difficoltà a spiegare il fenomeno ammettendo la possibilità che un artefatto inorganico abbia un'evoluzione biologica⁶⁹. Non solo, l'ipotesi si rivela ancora più azzardata perché Rostagno enuncia una teoria molto simile a quella dei neurobiologi Humberto Maturana e Francisco Varela⁷⁰:

nel brusco salto in cui la quantità si fa qualità, o (in questo caso) in cui l'intrico bruto di cavetti e selettori diventa organismo e coscienza, la Rete avesse conservato tutti e soli gli scopi per cui era stata creata; allo stesso modo in cui un animale superiore, pur acquistando nuove facoltà, conserva tutti i fini dei suoi precursori più semplici (mantenersi in vita, fuggire il dolore, riprodursi) così la Rete, nel varcare la soglia della coscienza, o forse solo quella dell'autonomia, non aveva rinnegato le sue finalità originarie: permettere, agevolare ed accelerare le comunicazioni fra gli abbonati. Questa esigenza doveva essere per lei un imperativo morale, uno «scopo di esistenza», o forse addirittura un'ossessione⁷¹.

La capacità operativa è ciò che mantiene in vita una macchina vivente: «[l]e macchine autopoietiche sono unità, a causa della loro specifica organizzazione autopoietica, e solo a causa di essa: il loro operare specifica i loro propri confini nei processi di auto-produzione»⁷². Inoltre, i due studiosi accettano «l'esistenza di sistemi viventi come una prova esistenziale della fattibilità della generazione

buoni o cattivi, sani o malati, non gli è dato sapere» (S. Butler, *Erewhon* cit., pp. 134 e 142-143).

⁶⁸ Ivi, p. 173.

⁶⁹ P. Levi, *A fin di bene* cit., pp. 642-644.

⁷⁰ Humberto R. Maturana, Gabriela Uribe & Samy Frenk, *A theory of relativistic color coding in the primate retina*, in «Arch. Biologica y Med. Exp.», 1968, 1, pp. 1-30; ma i lavori più famosi sono completati nel 1969 (*Biology of Cognition*) e 1973 (*Autopoiesis: the organisation of the living*), e pubblicati in Humberto R. Maturana e Francisco Varela, *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente* [1980], Venezia, Marsilio, 1985.

⁷¹ P. Levi, *A fin di bene* cit., p. 642.

⁷² H. Maturana e F. Varela, *Autopoiesi e cognizione* cit., p. 133.

spontanea di sistemi autopoietici»⁷³; cioè, in linea di principio, in un sistema sufficientemente complesso possono emergere qualità nuove che non appartengono a nessuna delle parti del sistema prese singolarmente: anche una macchina può quindi prendere vita. In un certo senso l'ipotesi di Levi e quella dei biologi cileni sono elaborazioni della teoria evoluzionistica di Darwin, ma la somiglianza tra l'ipotesi di finzione e quella formulata dai neurobiologi è sorprendente perché sviluppata negli stessi anni.

Un altro caso riconducibile al paradigma della complessità è il comportamento autodistruttivo del Golem costruito dal rabbino Ariè nel racconto *Il servo*. La spiegazione data dal rabbino ha il tono sapienziale di «una terribile verità: nulla porta più presso alla follia che due ordini fra loro contrastanti»⁷⁴, ma la situazione può anche essere descritta con la terminologia proposta da Gregory Bateson, ossia «schismogenesi complementare»: l'interazione tra i comportamenti complementari di autorità e sottomissione genera la divisione di ruoli tra i due soggetti della relazione – in questo caso, servo e padrone – una divisione che porta però ad una tensione che prima o poi diventa intollerabile⁷⁵. Nel racconto, il Golem riceve dal rabbino l'ordine di spaccare della legna ma nel momento in cui il sole tramonta insorge un conflitto perché entra in vigore un nuovo ordine (il divieto di lavorare il sabato) generando così una contraddizione con la richiesta precedente. In tale situazione la tensione della schismogenesi è insopportabile perché il Golem si trova ad essere doppiamente servo, dell'uomo e di Dio, e ciò porta alla «fuga» o al collasso del sistema. In tale *loop* informatico il Golem sembra comportarsi proprio secondo le intenzioni del rabbino, come un servomeccanismo soggetto a regole a cui non può disobbedire («Norbert Wiener era solito osservare che se si presenta il paradosso di Epimenide a un calcolatore esso risponde sì... no... sì... no... finché non finisce l'inchiostro o l'energia, oppure non trova qualche altro limite insormontabile»⁷⁶).

⁷³ Ivi, p. 151.

⁷⁴ P. Levi, *Il servo* cit., p. 716.

⁷⁵ «Schismogenesi» è un termine coniato dal greco proprio per indicare tale processo di generazione (*genesis*) di divisione (*schisma*).

⁷⁶ Gregory Bateson, *Mente e natura*, Milano, Adelphi, 1984, p. 158 (Epimenide era un cretese, il quale affermava che i cretesi mentono sempre). Il comportamento del Golem può essere spiegato anche tramite la cibernetica di Norbert Wiener, teoria maggiormente diffusa rispetto a quella di Bateson all'epoca della stesura del racconto. Sull'interesse di Levi per la cibernetica cfr. il saggio *Il brutto potere*, in cui è proposto l'esempio dello scaldabagno, usato anche da Wiener per spiegare il funzionamento delle macchine autoregolantesi (P. Levi, *Il brutto potere* [1983]: OII, pp. 1203-1207). Ma vi è anche un accenno antecedente alla stesura de *Il servo*: «si sta cucinando il cervello umano in tutte le salse. Freud, Pavlov, Turing, i cibernetici, i sociologi, tutti a manipolarlo, a denaturarlo, e le nostre macchine cercano di copiarlo» (Primo Levi, *Pieno impiego* [1966], in *Storie Naturali* cit., pp. 518-519); il commento è pronunciato da Simpson, ma è percepibile l'ironia del narratore nei confronti del personaggio mosso dall'interesse economico di brevettare una propria idea alternativa alle macchine «intelligenti». Per un discorso più approfondito sulle letture legate a

Dalle leggende ebraiche alla cibernetica, ispirato dalla fantascienza di Butler e forse anche dalla neurobiologia: i percorsi della biblioteca immaginaria di Levi non sembrano avere limiti. Dopotutto lo ammetteva egli stesso: «Io sono un lettore strampalato. [...] Proprio per scrivere *La chiave a stella* ho letto un bellissimo libro sui ponti che mi è sembrato fondamentale quasi quanto la *Divina Commedia*»⁷⁷.

questi temi, cfr. le indicazioni fornite in Enrico Mattioda, *Teorie scientifiche e sapere poetico in Primo Levi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXVI, 2009, 1, pp. 17-50.

⁷⁷ Giuseppe Grassano, *Conversazione con Primo Levi*, in P. Levi, *Conversazioni e interviste. 1963-1987*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, p. 175.

LA BIBLIOTECA DEL MONDO NARRATO DA ITALO CALVINO

Alberto Cadioli

1. L'attenzione alla lettura è una costante dei romanzi italiani del Novecento (per limitarsi a un secolo e a un'area linguistica), e tra gli scrittori che hanno presentato, più di altri, i loro personaggi mentre leggono c'è senz'altro Italo Calvino. A partire dal *Sentiero dei nidi di ragno* (del 1947) e fino al libro-emblema del «Lettore», *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (del 1979), lo scrittore ha più volte messo in risalto non solo il momento in cui i suoi personaggi stavano leggendo, ma ha anche riflettuto, nel corso stesso della narrazione, sull'esperienza della lettura.

Recensendo un libro di Isotta Piazza che approfondisce da più punti di vista le tante tipologie di rappresentazione della lettura nelle pagine di Calvino¹, Giuliano Cenati ha scritto che

[...] concentrare l'attenzione esegetica sui personaggi lettori equivale ad allargare il campo di ricerca a problematiche fondamentali della letteratura, come la relazione tra scrittori e pubblico, l'influenza della cultura letteraria sugli sviluppi della convivenza associata, il valore extraletterario del modello conoscitivo sotteso all'appropriazione dei testi².

Le stesse pagine che portano in primo piano la figura del lettore e l'esperienza della lettura possono essere rilette, tuttavia, da un punto di vista diverso, che permette di ricostruire – tra il gioco letterario e una sollecitazione verso un nuovo, per quanto circoscritto, campo di conoscenza della narrativa di Calvino – la biblioteca del mondo di finzione delineato dallo scrittore in romanzi e racconti. Nessuna pretesa di individuare un canone, in questa biblioteca virtuale, quanto, piuttosto, di allineare libri su uno scaffale che, nella sua virtualità, può dar cor-

¹ Isotta Piazza, *I personaggi lettori nell'opera di Italo Calvino*, Milano, Unicopli, 2009. Si dovrà ricordare anche il breve volume di Gian Carlo Ferretti, *Le avventure del lettore: Calvino, Ludmilla e gli altri*, Lecce, Manni, 1997.

² Giuliano Cenati, recensione a Isotta Piazza, *I personaggi lettori nell'opera di Italo Calvino*, in «Oblio», I, 2-3.

po a uno scaffale reale: quello dei libri, fisicamente esistenti, letti da personaggi di romanzo o racconto. E da qui tentare alcune osservazioni.

Il punto di partenza prevede che si assuma come reale il mondo della finzione, secondo quanto più volte è stato indicato da numerosi studi sulla narrativa, per i quali ci si può qui limitare (in virtù della loro emblematicità e per non entrare in discussioni teoriche che non riguardano questo scritto), alle passeggiate sui sentieri dei «boschi narrativi» condotte da Umberto Eco nelle *Norton Lectures* degli anni 1992-1993³; e proprio Calvino – che per quelle letture, mai tenute per l'improvvisa morte, aveva avviato la scrittura di *Six memos for the next millennium*⁴ – è ricordato da Eco, nell'incipit della prima *Lecture*, in riferimento alla «situazione del lettore nei testi narrativi»⁵.

Tra i numerosi punti di rilievo, nelle tante osservazioni teoriche introdotte da Eco nelle sue lezioni e, precedentemente, in *Lector in fabula*, uno riguarda il rapporto tra mondo della realtà e mondo della finzione: quest'ultimo, parassita del mondo reale, ha il mondo reale sullo sfondo, ma è un mondo dentro il quale il lettore deve entrare accettando «tacitamente, un *patto finzionale* con l'autore, quello che Coleridge chiamava "la sospensione dell'incredulità"»⁶. Il mondo della finzione è «un mondo finito e chiuso, molto simile al nostro», per quanto, sottolinea Eco (con argomentazioni che qui non interessano), «più povero»⁷. Al rapporto con il mondo reale rimanda la necessità che «ogni finzione narrativa [sia] necessariamente, fatalmente rapida, perché – mentre costruisce un mondo, coi suoi eventi e i suoi personaggi – di questo mondo non può dire tutto»⁸. E ciò che non è detto viene completato da quello che il lettore sa del mondo della realtà.

Premesso questo, ci si potrebbe domandare la ragione della sottolineatura, da parte di uno scrittore, di alcuni aspetti a scapito di altri: per ciò che riguarda quanto si sta qui dicendo, perché sono stati ricordati *certi titoli* di libri e non altri? Ogni titolo della biblioteca del mondo narrativo di Calvino, dunque, porta con sé un'utile informazione: per esempio sul personaggio che sta leggendo, sul contesto nel quale si trova, sulla cultura che in questo contesto è diffusa, sulla finzione che un particolare testo può assumere.

C'è tuttavia un'altra osservazione preliminare: le riflessioni teoriche sul rapporto mondo della finzione-lettura riguardano i testi singoli, romanzi o raccon-

³ Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University, Norton Lectures 1992-1993*, Milano, Bompiani, 1994. Naturalmente alle spalle c'è l'ampio trattato sulla lettura dei testi di finzione: cfr. U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

⁴ Pleonastico il richiamo bibliografico a Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988. Nelle sei «lezioni» i titoli citati sono numerosi, ma quelle pagine calviniane non rientrano nel discorso qui condotto.

⁵ U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi* cit., p. 1.

⁶ Ivi, p. 91.

⁷ Ivi, p. 104.

⁸ Ivi, p. 3.

ti che siano. Qui si prende invece in considerazione un mondo di finzione costruito titolo dopo titolo dalle tante narrazioni di Calvino: ciò che interessa, infatti, non è come il lettore entra dentro il testo attraverso il patto finzionale, ma come lo scrittore ha delineato nel tempo – naturalmente non perseguendo questo obiettivo – un più esteso mondo dilatato nel tempo e nello spazio, che il lettore di tutta la sua opera si trova davanti. E così il critico. Un mondo che non è, naturalmente, omogeneo né nel tempo né nello spazio, ma dentro il quale si può seguire la diacronia dei libri raccolti via via nelle diverse «biblioteche» di chi lo ha abitato. Quando i titoli della biblioteca non sono di fantasia (come i dieci romanzi dei quali riporta titoli e *incipit* *Se una notte d'inverno un viaggiatore*), il mondo della realtà torna, dallo sfondo, in primo piano, con i suoi libri reali, che vivono nella materialità delle loro edizioni: quelle che forse hanno incontrato i personaggi-lettori, quelle che sicuramente hanno incontrato (e possono incontrare) i lettori reali. Nelle pagine dei racconti e dei romanzi di Calvino si trovano solo titoli, senza riferimenti storici a una o a un'altra edizione: e tuttavia può essere utile aggiungere – per congettura, come si direbbe ricostruendo un antico testo perduto – questi elementi, entrando nel mondo della finzione con un'altra finzione che attinge da una possibile realtà: se è vero che l'incontro con un testo può avvenire per qualsiasi ragione e in una qualsiasi edizione esistente (basta aprire un vecchio baule da tempo abbandonato, o acquistare un volume su una bancarella di libri usati, o prendere in prestito un libro in una biblioteca poco aggiornata, come potevano essere quelle dei circoli aziendali, culturali, politici, parrocchiali fino almeno alla metà del Novecento, e, in alcune realtà periferiche, anche in decenni successivi) è anche vero che, per chi frequentava le biblioteche maggiori o per chi si recava in libreria, alcune edizioni erano più diffuse di altre.

2. Prima di alcune possibili riflessioni sulla costituzione della biblioteca particolare della quale qui si sta dicendo, occorre naturalmente individuare i titoli in essa presenti, collocandoli nel tempo e nel luogo delle diverse storie. La prima di queste storie è quella del *Sentiero dei nidi di ragno*, ambientata sui monti dell'Appennino ligure negli anni della guerra partigiana. Paradossalmente il primo titolo che vi si incontra non è quello di un libro in lettura, ma quello di un testo che, anche se non letto, era ben noto, in certi ambienti, per il suo carattere politico: *L'estremismo, malattia infantile del comunismo*, di Vladimir Il'ič Lenin, citato contro il trotskista Mancino⁹. La più recente traduzione italiana di questo scritto del 1920 era uscita a Parigi per le Edizioni italiane di coltura sociale,

⁹ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1947; qui (e poi sempre), si cita dall'edizione dei «Meridiani» Mondadori: I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini; a cura di Mario Barengli e Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, 1997, I (la citazione a p. 67).

nel 1930, e a questa facevano riferimento i militanti comunisti impegnati nella Resistenza (nell'immediato dopoguerra, al tempo in cui Calvino scrive, erano però uscite nuove traduzioni, per lo più rivolte a combattere le frange estremiste dentro lo stesso Partito comunista italiano¹⁰).

Nessuno legge Lenin, tuttavia, nel distaccamento partigiano del Dritto, che forse anche in questo dimostra la sua diversità, essendo costituito, come dice il commissario politico Kim, da «ladruncoli, carabinieri, militi, borsaneristi, girovaghi»¹¹. Due sono i titoli che vengono ricordati. Il primo di un libro letto e riletto in ogni situazione, anche nel corso delle azioni, da Zena il lungo detto Berretta-di-Legno: un *Supergiallo*¹², del quale non viene data alcuna informazione: dal 1933 al 1941 ne uscirono nove, il primo con solo romanzi di Edgar Wallace, e i successivi con pagine di autori vari. Il nono, del 1941 – probabilmente quello che Zena aveva portato con sé – raccoglieva testi di Ezio D'Errico, Erle Stanley Gardner, Hans Dietert, J. Farjeon, Giorgio Scerbanenco¹³. Il secondo titolo è nel ricordo del capobanda, che amava sentirlo leggere¹⁴: si tratta di *Il conte di Montecristo* di Alexandre Dumas, uno dei romanzi di grande diffusione popolare, che circolava da decenni in edizioni a basso costo: negli anni Trenta erano molto distribuite, anche perché destinate alle «bancherelle», quella dell'editore Barion (che pubblicava libri per il mercato svolto in strada, davanti ai luoghi di lavoro o alle stazioni di autobus e di treni)¹⁵ e della casa editrice Salani¹⁶.

Nel *Sentiero* c'è un altro riferimento a un titolo, anche se, di nuovo, non ad un libro in lettura: è *Kim* di Rudyard Kipling, dal quale («tante volte riletto da ragazzo»¹⁷) il commissario politico prende il soprannome. Negli anni Venti, in particolare, era stato pubblicato da vari editori per ampie fasce di lettori: il già ricordato Barion, Corticelli, Bietti.

Non ci si poteva aspettare molto di più, da un distaccamento di partigiani dal profilo poco regolare. Non ci sono altri titoli nemmeno nei racconti «partigiani»,

¹⁰ Per esempio l'edizione pubblicata da L'Unità, a Roma, nel 1945.

¹¹ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* cit., p. 105.

¹² Ivi, p. 75.

¹³ Ezio D'Errico-Erle Stanley Gardner-Hans Dietert, J. Farjeon-Giorgio Scerbanenco, *Il 9° Supergiallo*, Milano, Mondadori, 1941.

¹⁴ Si veda I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* cit., p. 76.

¹⁵ L'editore Barion aveva sede a Sesto San Giovanni, dove, fin dalla fine dell'Ottocento, erano concentrate alcune delle grandi fabbriche siderurgiche italiane e dunque esisteva un ampio mercato di bancarelle destinate agli operai, spesso pendolari dai paesi della Brianza e dalle valli del Bergamasco. Su Barion si veda Cristina Brambilla, *Attilio Barion: l'impegno della divulgazione delle edizioni popolari*, in *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, a cura di Ada Gigli Marchetti e Luisa Finocchi, Milano, Franco Angeli, 1997.

¹⁶ Alexandre Dumas, *Il conte di Montecristo*, Firenze, Salani, 1927.

¹⁷ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* cit., p. 108.

mentre il racconto sul ragazzo-giardiniere Liberese (*Un pomeriggio, Adamo*¹⁸, del 1947, ambientato al tempo delle tessere alimentari e della borsa nera¹⁹) introduce esplicitamente non i titoli ma i «libri di Eliseo Reclus». Isotta Piazza sottolinea i «principi anarchico-kroptotkiani» di queste letture: in effetti sono numerosi i libri (e, spesso, gli opuscoli) di Élisée Reclus pubblicati da varie piccole sigle anarchiche, alla fine dell'Ottocento e nei primi due decenni del Novecento, con titoli quali *Teoria della rivoluzione* (Torino, Solidaria, 1904, poi più volte pubblicato da altre case), *L'anarchia* (Mantova, E. Baraldi e Fleishmann, 1906), *Un Anarchico sull'anarchia* (Bologna, Il Pensiero, 1911), *Evoluzione e rivoluzione: l'evoluzione, la rivoluzione e l'ideale anarchico* (Milano, Libreria Editrice sociale, senza data). Sono probabilmente tratte da questi volumi le pagine lette dal padre al giovane Liberese²⁰, ma non si può dimenticare che Élisée Reclus era molto noto anche come geografo, e che alla fine del l'Ottocento, e poi nei primi anni del Novecento, erano uscite, a dispense, le traduzioni della sua *Nuova geografia universale, la terra e gli uomini*, dedicata ai continenti e a singole aree geografiche. Molto diffusi, soprattutto negli anni Venti, con nuove edizioni, anche di editori noti, come l'Istituto Editoriale Italiano, erano stati *La montagna* e *Storia di un ruscello*.

Non si sa quali siano i titoli presenti nello scaffale di Nino, il protagonista del racconto *I figli poltroni*, che riordina di continuo i libri che possiede: «italiani, francesi, inglesi», «storia, filosofia, romanzi», in «belle edizioni» o in volumi «malandati»²¹; è un personaggio colto, e questo suo tratto incide sulla sua identità di personaggio calato nella realtà contemporanea e poco incline a frequentare i suoi coetanei. Non sembra essere così il fratello, anche se recita sempre l'esordio della *Leggenda di Teodorico* di Carducci²², ricordo scolastico, più che lettura appassionata delle *Rime nuove*.

Nel *Visconte dimezzato*, il libro che il Buono (la metà sinistra del visconte) sta leggendo a voce alta (per ingentilire i costumi di una «rustica ragazza»²³) è ben precisato: si tratta della *Gerusalemme Liberata* (e non importa, per quanto si va qui dicendo, che l'esemplare in lettura sia stato tagliato in due con un

¹⁸ I. Calvino, *Un pomeriggio, Adamo*, in I. Calvino, *Ultimo venne il corvo*, Torino, Einaudi, 1949.

¹⁹ I. Calvino, *Un pomeriggio, Adamo* cit. Il racconto è qui citato da I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., p. 158.

²⁰ Non si fa qui riferimento alla figura reale che ha ispirato il racconto: il giovane che lavorava con Mario Calvino alla Stazione Sperimentale per la floricultura di Sanremo e curava il giardino di Villa Meridiana, la villa dei Calvino. Su di lui sono uscite varie testimonianze, a partire dal libro intervista Liberese Guglielmi-Ippolito Pizzetti, *Liberese. Il giardiniere di Calvino*, Padova, Muzzio, 1993.

²¹ I. Calvino, *I figli poltroni*, in *Romanzi e racconti* cit., p. 201.

²² Si veda *ibidem*.

²³ I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, Torino, Einaudi, 1952 (qui si cita da I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., p. 425).

colpo netto di falce, e che «Le pagine del Tasso con i margini bianchi e i versi dimezzati» volassero «sul vento», e si posassero «sui rami dei pini, sulle erbe e sull'acqua dei torrenti»²⁴). Storie di cavalieri, dunque, sullo sfondo di una guerra contro i Turchi. Storie avventurose per un'epoca che non conosceva ancora i romanzi se non in versi.

Più ricco e complesso – segno anche di un diverso atteggiamento nella costruzione del protagonista della narrazione – il ripiano dei libri acquisiti attraverso il mondo del *Barone rampante*²⁵; più che il luogo, Ombrosa, nel romanzo conta il tempo: è il Settecento illuminista e razionale, ben presto emblemizzata da Cosimo Piovasco e dalle sue letture.

Da studente Cosimo deve compulsare gli esametri di Virgilio (tutta l'opera presumibilmente, ripetuta «in coro» insieme al precettore, l'abate Fauchelafleur²⁶, in una delle tante edizioni correnti nella prima metà del Settecento, un esemplare delle quali era senza dubbio presente nella biblioteca del Barone Arminio Piovasco di Rondò), ma presto si diletta con le avventure picaresche di *Gil Blas*²⁷. Non c'era bisogno, data la padronanza del francese da parte del giovane nobile, che le pagine di Lesage venissero lette nella traduzione uscita a Venezia a partire da 1742²⁸, pochi anni dopo la conclusione della stampa originale (1735): è lo stesso Cosimo, infatti, a dire al brigante Gian dei Brughì, desideroso di leggere il libro, che «è in francese». *L'Histoire de Gil Blas de Santillane* di Alain-René Lesage era stato edito a Parigi, a partire dal 1715 e fino al 1735, presso Pierre Ribou (e poi Veuve Ribou), in 4 volumi in 12°, e poi più volte riproposto da altri stampatori, con edizioni circolanti in tutta Europa.

Non si precisano, naturalmente, nel romanzo di Calvino né i formati dei libri né gli stampatori: erano tuttavia i libri di lettura, non di studio, della biblioteca paterna, in particolare romanzi, che il fratello portava a Cosimo che a sua volta dava in prestito (come in una biblioteca pubblica!) al brigante. Libri, dunque, con una bella rilegatura, ma di lettura coinvolgente, in più tomi (così che il brigante deve correre «da Cosimo a farsi dare il cambio del volume, specie se era un romanzo in più tomi ed era rimasto a mezzo della storia»²⁹).

La letteratura francese entra nelle letture di Cosimo – che, a un certo punto, cominciò «a prendere piacere alle letture più sostanziose»³⁰ – con *Le avven-*

²⁴ Ivi, p. 426.

²⁵ I. Calvino, *Il barone rampante*, Torino, Einaudi, 1957 (si citerà sempre da I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit.).

²⁶ Ivi, p. 613.

²⁷ Ivi, p. 640.

²⁸ *Gil Blas di Santillano. Storia galante tratta dall'idioma francese nell'italiano dal dottor Giulio Monti canonico bolognese*, Venezia, Antonio Bortoli, 1742-1746.

²⁹ I. Calvino, *Il barone rampante* cit., p. 644.

³⁰ Ivi, p. 643.

ture di Telemaco, citate in italiano, e probabilmente possedute in traduzione, visto che l'opera di François Fénelon era stata tradotta già nel 1705 a Venezia e poi riprodotta in varie altre edizioni.

Oltre a prendere i volumi presenti nella biblioteca paterna, Cosimo incominciò a comprare lui stesso nuovi libri, prima da un «mercante di libri ebreo»³¹ e più tardi ordinandoli direttamente ai librai di Amsterdam o Parigi. Voleva soddisfare i propri interessi, ma anche assecondare i gusti di Gian dei Brughi, lettore «forte», secondo le categorie sociologiche novecentesche, ma solo di romanzi. Tra i nuovi libri, probabilmente, tutti i romanzi di Samuel Richardson: viene citato il solo titolo *Clarissa*, ma, poiché si legge che Gian dei Brughi «Finalmente, scoperse i romanzi di Richardson»³², è chiaro il riferimento ad altri, almeno alla commentata *Pamela*. E poiché il brigante aveva sostenuto di poter leggere «Francese, toscano, provenzale, castigliano», e «un po' il catalano»³³, e del resto la conoscenza dell'inglese non era così diffusa, nemmeno nelle classi alte, le storie dello scrittore inglese erano lette in traduzione: forse in quella francese, o nei quattro volumi dell'*Istoria di miss Clarissa Harlove. Lettere inglesi di Richardson per la prima volta recate in italiano* (usciti a Venezia tra il 1783 e il 1786 da Pietro Valvasense) e nei quattro di *Pamela, ovvero La virtù premiata*, pubblicati a Venezia da Giuseppe Bettinelli, nel 1749. Dopo Richardson la lettura continua con la storia di Jonathan Wild raccontata da Henry Fielding, senz'altro nella traduzione francese del 1763: *Histoire de Jonathan Wild le grand*, uscita a Londra e in vendita a Parigi, chez Duchesne. Su questo libro, così come su altri citati e che si citeranno, ci sarebbe da verificare le date della storia del *Barone rampante*: sarebbe tuttavia inutile trovare e sottolineare discrepanze, potendo avere, il mondo di finzione, una cronologia diversa da quello reale, anche se già dai titoli finora ricordati emerge bene il contesto della narrativa settecentesca, cui si affiancheranno nuove letture non solo romanzesche.

La collocazione della narrazione di Fielding in un punto preciso del racconto, prima dell'esecuzione del brigante, è una scelta raffinata, in funzione della vicenda, e rivela una sofisticata *mise en abîme*: Gian Dei Brughi, morendo impiccato, porta compimento la storia delle pagine del romanzo che non ha potuto leggere perché portato alla forza: quelle dell'impiccagione di Jonathan Wild.

Da parte sua Cosimo legge nel frattempo le *Vite* di Plutarco (delle quali non mancavano certo nuove edizioni settecentesche), ma divora anche «libri d'ogni specie»³⁴, di filosofia in particolare. Nelle nuove letture è coinvolto anche il vecchio abate precettore, che tra i breviali conserverà «le opere del Bayle» (che, per quanto intonse, ne determinano l'arresto³⁵): probabilmente *Le grand dictionnai-*

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, p. 644.

³³ Ivi, p. 642.

³⁴ Ivi, p. 650.

³⁵ Ivi, p. 653.

re historique, ou Le melange curieux de l'histoire sacrée et profane di Pierre Bayle, pubblicato nel 1740, ma con un'edizione, in francese, a Venezia, nel 1745, stampata da François Pitteri.

Il clima culturale europeo è ormai quello dell'illuminismo e «sul più massiccio» degli «scaffali pensili», «aerei», della biblioteca personale di Cosimo è collocata l'«Enciclopedia di Diderot e D'Alambert», i cui tomi arrivavano, via via, «da un libraio di Livorno»³⁶: era naturalmente l'*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettre*, uscita a Livorno, tra il 1770 e il 1778 dall'Imprimerie des editeurs. È grazie alla lettura dell'*Encyclopédie* che Cosimo scopre i manuali d'arti e mestieri, che aprono nuove conoscenze e nuove attività.

Non viene tuttavia dimenticata la letteratura, con i nuovi arrivi di *Paolo e Virginia* e di *La Nuova Eloisa*³⁷: il primo probabilmente appena uscito (Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre pubblicò *Paul et Virginia* nel 1788 e già nel 1791 era stato tradotto in italiano a Venezia), il secondo ampiamente diffuso in Italia da numerose edizioni in francese. C'è anche un richiamo esplicito a *Robinson Crusoe* («— Sembri Robinson! / — L'hai letto?»³⁸): il romanzo di Defoe correva ampiamente in francese, ed era stato pubblicato in italiano nel 1730, a Venezia, da Domenico Occhi (ma tradotto dal francese: *La vita e le avventure di Robinson Crusoe. Storia galante, che contiene, tra gli altri avvenimenti, il soggiorno ch'egli fece per ventott'anni in un'isola deserta situata sopra la costa dell'America vicino all'imboccatura della gran Riviera Oroonoca. Il tutto scritto da lui medesimo. Traduzione dal francese*), e più volte riproposto dalla stessa stamperia, anche negli anni Settanta e Ottanta.

Non mancano i libri di filosofia e di politica, con i nomi di Rousseau e Montesquieu³⁹: per quanto non si diano titoli, non è difficile immaginare la lettura di *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* e *De l'esprit des lois* (che era uscito in prima edizione nel 1754), *Émile ou sur l'éducation* (1762) e soprattutto *Contrat social* (1762). È ricordato anche il nome del «Barone de la Hontane», senza ulteriori specificazioni, ma vale la pena dare lo stesso l'ipotesi del titolo letto da Cosimo: Louis Armand de Lom d'Arce aveva infatti, già nei primi del Settecento, proposto un ideale stato di natura, descrivendo la condizione degli abitanti dell'America settentrionale e, nel seguito di *Voyages du baron de La Hontan dans l'Amérique septentrionale* (per la prima volta pubblicato ad Amsterdam nel 1705, presso F. L'Honoré, e poi varie volte riproposto⁴⁰), le conversazioni con un «selvaggio». L'attenzione nei confronti della

³⁶ Ivi, p. 654.

³⁷ Ivi, p. 685.

³⁸ Ivi, p. 710.

³⁹ Ivi, p. 686.

⁴⁰ Una delle edizioni più diffuse è stata la seguente: Louis Armand de Lom d'Arce Barone de La Hontan, *Suite du Voyage, de l'Amérique, ou Dialogues de monsieur le baron de Lahontan et d'un*

cultura scientifica si introduce con il nome di Benjamin Franklin: non si danno titoli di opere, ma il richiamo stesso del nome apre su nuovi territori: si può ricordare che già nel 1752 era stato tradotto in francese *Expériences et observations sur l'électricité faites à Philadelphie en Amérique par m. Benjamin Franklin; & communiquées dans plusieurs lettres a m. P. Collinson, de la Société royale de Londres*⁴¹ e che dal 1773 circolava la raccolta di tutte le sue opere tradotte in francese⁴².

La componente filosofico libertina (cui si può ricondurre il Barone La Hontan) è riscontrabile anche nell'esplicita citazione del proibitissimo poema satirico di Voltaire, la *Pucelle d'Orléans* (e qualcuno chiedeva «di nascosto da Padre Sulpicio [...] la *Pulzella* per andarsi a leggere le pagine spinte»⁴³), che, uscita in versione definitiva e ufficiale nel 1762, correva in numerose edizioni, per lo più clandestine, per i provvedimenti di censura subito applicati (per cui sembra non esserci alcuna edizione in italiano registrata nel Settecento); molto diffusa era comunque l'edizione uscita nel 1777 a Ginevra.

E infine si trovano «gli opuscoli con le Costituzioni massoniche»⁴⁴: il riferimento è generico e tale deve qui restare, date le numerose pubblicazioni che potrebbero essere ricondotte sotto questa voce.

Al fianco di tutte queste letture, per Cosimo contemporanee, continuano a vivere gli autori classici: portate cinque «madame genovesi», tutte insieme, sui rami di una quercia, mentre queste «si godevano il tepore tutte nude, cogli ombrellini aperti per non farsi scottar dal sole»⁴⁵, il Barone «leggeva versi latini», d'Ovidio o di Lucrezio, anche in questo caso in una delle possibili edizioni correnti e senz'altro già presenti anche in casa del padre.

Il *Barone rampante* dà alla biblioteca virtuale di Calvino il maggior numero di titoli. Con *Il cavaliere inesistente* torna lo sfondo della *Gerusalemme*, ma i personaggi sono troppo impegnati nelle loro imprese per dedicarsi a un libro. Negli altri racconti e romanzi di Calvino, sia in quelli ambientati in un'età che coincide con la contemporaneità di scrittore e lettori, sia nelle narrazioni proiettate in una dimensione atemporale, i libri non hanno un consistente ripiano.

C'è tuttavia, tra i racconti, *L'avventura di un lettore*, del 1958, che richiama numerosi testi, e, pur senza darne i titoli, li richiama facendo riferimento ai diversi personaggi. Grande racconto sulla lettura e sul lettore, e per certi aspetti (l'attenzione alle modalità della lettura, alla posizione comoda per leg-

savage, ecc., Amsterdam, chez la Veuve de Boeteman, 1728.

⁴¹ *Expériences et observations sur l'électricité faites à Philadelphie en Amérique par m. Benjamin Franklin; & communiquées dans plusieurs lettres a M. P. Collinson, de la Société royale de Londres*, traduites de l'anglais, Paris, chez Durand, 1752.

⁴² *Ceuvres de m. Franklin, docteur ès lois, membre de l'Académie Royale des Sciences de Paris*, etc., Paris, chez Quillau l'aîné (et alii), 1773.

⁴³ I. Calvino, *Il barone rampante* cit., p. 685.

⁴⁴ Ivi, p. 746.

⁴⁵ Ivi, p. 693.

gere, al rapporto fisico tra lettore e pagina) incunabolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *L'avventura di un lettore* arricchisce lo scaffale della biblioteca dei personaggi di Calvino con la grande tradizione del romanzo ottocentesco: passione di Amedeo sono infatti «le narrazioni di fatti, le storie, l'intreccio delle vicende umane»⁴⁶. Uno dopo l'altro sono richiamati *La Certosa di Parma* di Stendhal, *Delitto e castigo* di Dostoevskij, *Splendore e miserie delle cortigiane* di Balzac, *Guerra e pace* di Tolstoj, *L'educazione sentimentale* di Flaubert, *Albertine scomparsa* della *Ricerca del tempo perduto* di Proust, e il rimando è sottinteso a tanti altri, dei quali viene citato solo il genere, ma i titoli dei quali il lettore può ipotizzare, ricorrendo a quelli che lui stesso conosce: «Romanzi dell'Ottocento, prima di tutto, ma anche memorie e biografie; e via via fino ad arrivare ai gialli e alla fantascienza»⁴⁷. Non sarebbe stato difficile, nell'anno in cui il racconto è stato scritto, trovare questi titoli nelle collane economiche della Biblioteca Moderna Mondadori o della Biblioteca universale Rizzoli: *La Certosa di Parma* era uscita nella BMM nel 1951 e nella BUR nel 1953, e nello stesso 1953 era stata pubblicata da Einaudi nella traduzione di Camillo Sbarbaro; *Delitto e castigo* era uscito nel 1951 per la BUR ma anche da Einaudi, che lo ristampa nel 1954 e nel 1957 (ma negli stessi anni escono edizioni «popolari» dalla tipografia Editoriale Lucchi di Milano, nel 1954, da Sonzogno, nel 1955, da Bietti, nel 1957); *L'educazione sentimentale* esce nella BMM nel 1954 e nella BUR 1957; *Albertine scomparsa* era uscito da Einaudi nel 1952 e poi più volte riproposto, mentre *Guerra e pace* era recuperabile in edizione Mondadori (1951), Utet (1954), Lucchi (1955), Bietti (1955), APE-Mursia (1955), SEI (1956) e infine Einaudi (1956). Singole edizioni popolari di *Splendore e miserie delle cortigiane* erano state pubblicate negli anni Trenta, dopo l'edizione del 1928 di Treves: ma naturalmente Calvino pensava al titolo, non a una possibile edizione tra le mani di Amedeo.

Appartiene alla società contemporanea anche il protagonista di *La giornata di uno scrutatore*, la cui vicenda si svolge in occasione delle elezioni del 1953⁴⁸. Amerigo Ormea, il protagonista, militante comunista, ormai è concentrato su pochi libri: classici, filosofi moderni (si richiama Hegel), qualche poeta. I titoli citati però sono solo due, emblematici, ai quali ricorre (senza successo) per verificare la possibilità di entrare, attraverso loro, «in una lettura che accompagnasse e incanalasse le sue riflessioni»⁴⁹: la *Bibbia*, i *Manoscritti economico-filosofici di Marx* (uscito nel 1949 da Einaudi e nel 1950 dagli Editori Riuniti di Roma).

⁴⁶ I. Calvino, *L'avventura di un lettore*, in I. Calvino, *Racconti*, Torino, Einaudi, 1958 (qui si cita da I. Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini; a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto Milano, Milano, Mondadori, 1995, II, p. 1128).

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ I. Calvino, *La giornata di uno scrutatore*, Torino, Einaudi, 1963 (qui si cita da I. Calvino, *Romanzi e racconti*, II cit.).

⁴⁹ Ivi, p. 49.

Nulla di più apportano i successivi i testi narrativi, anche se un ampio scritto di *Ti con zero* ha come io narrante Edmond Dantès e il titolo *Il conte di Montecristo*⁵⁰: non si tratta tuttavia del libro di Dumas, ma di come dalla valutazione di tutte le linee narrative ipotizzabili si possa generare un libro di Dumas che si sarebbe intitolato *Il conte di Montecristo*. Lo stesso Marco Polo, protagonista delle *Città invisibili*, pur rimandando, almeno per i suoi protagonisti, al *Milione*, è al centro di una vicenda che si distacca dal libro che lo ha reso famoso.

Tornano titoli di libri in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, del 1979, ma, paradossalmente, l'unico libro reale è citato nelle prime due righe del romanzo: «Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino»⁵¹. E tuttavia si riferisce sia al libro del lettore reale sia a quello del lettore fittizio: il testo di quest'ultimo non si sa come prosegue dopo la pagina 32, poiché l'esemplare che il protagonista sta leggendo è fallato, al posto della pagina 33 torna il sedicesimo che inizia con pagina 17. Alcuni titoli veri andranno cercati dentro le prime pagine dell'incipit di *In una rete di linee che s'intersecano*, e si riferiscono a trattati scientifico-filosofici: il *Treatise on New Philosophical instruments for various purposes in the arts and sciences. With experiments on light and colours*, di David Brewster (uscito nel 1813 a Edinburgo per John Murray)⁵², l'*Ars magna lucis et umbrae in mundo* di Athanasius Kircher (uscito a Roma nel 1645 per Lodovico Grignani)⁵³, il *De Magia Naturale* di Giovan Battista della Porta, del quale si precisa l'edizione: «cito dalla traduzione italiana di Pompeo Sarnelli, 1577»⁵⁴. Calvino è ormai un raffinato lettore e conoscitore di libri, alcuni titoli dei quali entrano (come in molte pagine dei romanzi di Eco) con una funzione più di divertita erudizione per il lettore colto, che con una funzione narrativa.

Calvino costruisce un doppio mondo di finzione: se la contemporaneità della vicenda del Lettore e delle Lettrici genera un'ampia metanarrazione sulla lettura e sulla scrittura, una delle possibili storie avviate e non finite introduce il protagonista Lettore dentro il mondo della finzione di un ennesimo testo.

Con i titoli degli *incipit* proposti in *Se una notte d'inverno un viaggiatore – Fuori dell'abitato di Malbork, Sporgendosi dalla costa scoscesa, Senza temere il vento e la vertigine, Guarda in basso dove l'ombra s'addensa, In una rete di linee che s'allacciano, In una rete di linee che s'intersecano, Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna, Intorno a una fossa vuota, Quale storia laggiù attende la fine?* – si potrebbe avviare un ulteriore discorso sui libri di finzione nella finzione calviniana, ai quali aveva già dato un contributo il barone Cosimo Rondò con il suo

⁵⁰ I. Calvino, *Il conte di Montecristo*, in I. Calvino, *Ti con zero*, Torino, Einaudi, 1968.

⁵¹ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1970 (qui si cita da I. Calvino, *Romanzi e racconti*, II cit.).

⁵² Ivi, p. 769.

⁵³ Ivi, p. 770.

⁵⁴ Ivi, p. 773.

*Progetto di Costituzione d'uno stato ideale fondato sopra gli alberi*⁵⁵ e soprattutto con *Progetto di Costituzione per Città Repubblicana con Dichiarazione dei Diritti degli uomini, delle Donne, dei Bambini, degli Animali Domestici e Selvatici, compresi Uccelli Pesci e Insetti, e delle Piante sia d'alto Fusto sia Ortaggi ed Erbe*: «un bellissimo lavoro, che poteva servire d'orientamento a tutti i governanti; invece nessuno lo prese in considerazione e restò lettera morta»⁵⁶. Ma non è necessario parlarne in queste pagine, che si occupano di libri reali.

E proprio passando a una biblioteca della realtà, quella dello stesso Calvino, con i libri suoi e della sua famiglia, quali rapporti si possono individuare tra i titoli degli scaffali di finzione e quelli degli scaffali reali? La biblioteca di Calvino (con i libri «sistemati nell'ordine che lui stesso aveva dato ai volumi, mantenuti così come li aveva lasciati»⁵⁷) è stata oggetto di uno studio di grande interesse di Laura Di Nicola, ed è possibile cercare nel «catalogo» le tracce che possano apparentare il Calvino-scrittore e il Calvino-lettore⁵⁸: pur partendo dalla considerazione che molti libri sono andati dispersi nei vari passaggi di casa e di città, resta il fatto che solo pochissimi titoli, tra quelli citati nei romanzi e nei racconti, trovano la loro collocazione nella biblioteca calviniana in edizioni precedenti la scrittura dei testi nei quali sono citati. Si possono infatti ricordare pressoché solo le edizioni di due dei romanzi presenti nel racconto *Le avventure di un lettore* (Stendhal, *La Certosa di Parma*, e Tolstoj, *Guerra e pace*), entrambi pubblicati nella Biblioteca Romantica Mondadori, la grande collezione di romanzi inaugurata nel 1933 con la direzione di Borgese, alla quale Calvino ha dedicato parole affettuose, considerandola una delle collane che hanno diffuso in Italia «il fascino del grande romanzo»⁵⁹.

Non erano però queste, con tutta probabilità, le edizioni che Amedeo si portava sugli scogli, data la loro particolarità: rilegatura in tela verde, pagine in carta di riso. Gli altri romanzi letti da Amedeo presenti nelle biblioteche di Calvino appartengono a edizioni successive alla scrittura del racconto.

Andrà segnalata anche la presenza, sugli scaffali reali, di *La Nouvelle Héloïse*, in una collana della Librairie de la Bibliothèque nationale, pubblicata nel 1892-1894, forse già presente nella biblioteca di famiglia. A conferma che lo scrittore – e non poteva essere, del resto, diversamente – era interessato al titolo in quanto marca identificativa di un personaggio lettore, più che a un'edizione o

⁵⁵ I. Calvino, *Il barone rampante* cit., p. 695.

⁵⁶ Ivi, p. 764.

⁵⁷ Laura Di Nicola, *I libri di Italo Calvino*, in «Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», 2013, 1, pp. 275-294.

⁵⁸ Le informazioni che seguono sono da ricondurre alla gentilezza di Laura Di Nicola, che ha controllato la presenza o meno dei titoli della biblioteca virtuale nella biblioteca reale di Calvino.

⁵⁹ I. Calvino, *La «Biblioteca Romantica» Mondadori*, in «Nuova Antologia», CLXVI (2138), 195-202, poi in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983, e ora in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 1734.

a un'altra, si può aggiungere, a puro titolo informativo, che nella biblioteca di casa Calvino ci sono due edizioni di *Splendeurs et misères des courtisanes. Scènes de la vie parisienne* (Paris, Michel Lévy frères, 1865 e Paris, Albin Michel, 1954) e una di *À la recherche du temps perdu* (Paris, Gallimard, 1954; della *Recherche* c'è anche l'edizione uscita nei Meridiani, pubblicata tuttavia negli anni Ottanta del Novecento).

3. Alla fine di questo «saggio bibliografico» sulla biblioteca virtuale di Calvino, ci si può chiedere se, oltre ad essere un *divertissement*, l'elenco dei titoli sopra riportati possa essere uno strumento utile per aggiungere qualche informazione anche nell'ambito della critica letteraria.

Il mondo della finzione costruita da Calvino ha una biblioteca di libri limitata, per quanto tanti possano essere i lettori presenti nei testi dello scrittore e numerose le riflessioni sulla lettura. Inutile dunque, e lo si era detto all'inizio di questo scritto, tentare di cogliere qualche ragione complessiva delle scelte: non si delinea alcun canone e sono così evidenti le assenze più ancora che le presenze – nemmeno un Ariosto, nemmeno un Manzoni – che il punto di vista con il quale accostarsi a questi titoli deve essere diverso.

Ricollocando ciascun titolo dentro la parte del mondo di finzione dal quale è stato tratto, ma tenendo presente lo sguardo più ampio introdotto dalla compilazione dell'elenco dei titoli richiamati, si può individuare una funzione in rapporto alla riflessione sul rapporto finzione-realtà (ed è quanto qui interessa in modo particolare). Dentro il mondo costituito (e costruito) dallo sviluppo del racconto, i titoli dei libri, visti in rapporto ai personaggi e alla loro epoca, al loro carattere e alle loro inclinazioni – e da qui le assenze, si potrebbe dire, più ancora che le presenze, per ripetere, rovesciando l'espressione appena detta sopra – contribuiscono a definire un grado di realtà che a questi personaggi dà spessore, così come dà risalto al loro comportamento, al loro ambiente, al loro contesto culturale, politico, ideologico, letterario e via dicendo.

I titoli citati, cioè, acquistano, alla luce di quanto detto, una funzione narrativa precisa: quella di dare, nella sospensione dell'incredulità, un importante elemento narrativo grazie al quale il mondo reale è presente nella finzione.

A Calvino, del resto, sembra interessare proprio questo aspetto: i titoli citati rimandano il lettore a testi che conosce, anche se spesso solo superficialmente, pur senza averli letti: per capire pienamente il personaggio, deve avere quella cultura media cui i titoli rimandano.

È nel *Barone rampante* – non a caso in uno dei testi riconducibili a una dimensione definita (non sempre propriamente) fiabesca – che questa funzione dei titoli dei libri (e comunque del richiamo a quei testi specifici) appare in tutta la sua evidenza. Il colto e «illuminista» Cosimo, si potrebbe dire, legge i «libri giusti», almeno secondo il punto di vista di chi guarda dalla cultura degli anni Cinquanta del Novecento, ed emerge così in tutta la sua pienezza di protagoni-

sta emblematico di un'epoca, prima ancora che personaggio simbolico nell'approfondimento del rapporto tra intellettuali e società, in discussione negli anni del secondo dopoguerra.

Anche i titoli richiamati nel *Sentiero* contribuiscono a dare una fisionomia al personaggio cui si associano: non sono trasmissibili da un personaggio all'altro, perché rappresentano sociologicamente figure diverse.

E non c'è dubbio che la personalità di Amedeo esca altrettanto ben delineata dalla precisazione delle sue letture, e dia ancora più credibilità alla contraddizione tra letteratura e realtà, tra mondo della realtà e mondo della finzione, che corre lungo tutto il racconto e che torna come filo sotterraneo a collegare tante pagine narrative di Calvino, fino ai suoi ultimi titoli.

«Oltre la superficie della pagina s'entrava in un mondo in cui la vita era più vita che di qua, da questa parte»⁶⁰, pensa Amedeo. La finzione romanzesca introdotta nel mondo della narrativa calviniana attraverso la citazione di titoli di libri assume, paradossalmente, un segno uguale e contrario: ricorda, a chi sta leggendo, che quel titolo, per quanto di finzione, e a maggior ragione il suo autore, appartengono, indubbiamente, al «mondo di qua», al mondo della sua realtà.

⁶⁰ I. Calvino, *L'avventura di un lettore* cit., p. 1128.

NELLE BIBLIOTECHE DI UMBERTO ECO
«IL NOME DELLA ROSA», E OLTRE

Ulla Musarra-Schrøder

Nella narrativa di Umberto Eco la biblioteca è un luogo preferito. A volte è un luogo che esiste – o che è esistito – nel mondo storico-reale e che è stato trasferito nel mondo possibile della finzione, ma spesso è un luogo immaginario, con connotati fantastici o visionari, che può appartenere sia al mondo «reale» della finzione, sia al mondo dei sogni o delle fantasie dei personaggi. Come d'altronde nel «nostro» mondo reale, le biblioteche descritte da Eco, in cui si muovono i suoi personaggi, possono essere grandi biblioteche pubbliche (come in Joyce la National Library di Dublino o in Rilke la Bibliothèque Nationale di Parigi) o piccole e più ristrette biblioteche private, proprietà dei personaggi e perciò appartenenti al mondo della finzione (paragonabili, ad esempio, a quelle di Des Esseintes in *A rebours* di Huysmans o del professore Kien in *Die Blendung* di Canetti). Possono essere organizzate in maniera caotica o incoerente: la biblioteca può essere un luogo, in cui, come in un labirinto, ci si confonde o ci si perde. In un saggio del 1982, *De biblioteca*, lo scrittore ci dà una descrizione fantasiosa e scherzosa di biblioteche immaginarie nelle quali regnano delle regole e usanze assurde. Nello stesso saggio Eco racconta alcune delle proprie esperienze, a volte avventurose, nei corridoi della Sterling Library di Yale e nella biblioteca dell'Università di Toronto¹.

Aggiungo che, nei romanzi di Eco, le biblioteche o in alcuni casi i luoghi affini alla biblioteca (librerie, case editrici, archivi), come spazi all'interno del mondo della finzione, concretizzano parte di una, a volte immensa, rete intertestuale che si estende al di là del singolo testo raggiungendo altri testi: testi dello stesso autore (di narrativa ma anche teorici) o altrui, una rete intertestuale sostenuta dall'enciclopedia o dalle enciclopedie in questione.

¹ Umberto Eco, *De biblioteca*, conferenza nell'occasione dei 25 anni della Biblioteca Comunale di Milano, nell'attuale sede di Palazzo Sormani, marzo 1981, pubblicato in *Quaderni di Palazzo Sormani*, Milano, gennaio 1982 (www.liberliber.it/mediateca/libri/e/eco/de-biblioteca/html/index.htm).

1. *Alla ricerca di un manoscritto*

In *Il nome della rosa* la biblioteca costituisce la cornice principale delle vicende raccontate, ma acquista anche, oltre il riferimento al mondo «reale» della finzione, delle valenze simboliche. È il luogo in cui si svolge la ricerca dei protagonisti, una ricerca che ha come scopo la soluzione del mistero di cosa abbia causato una serie di crimini, e l'individuazione e il recupero di un libro, un manoscritto che secondo l'opinione corrente era andato perduto ma che, secondo alcuni personaggi del romanzo, potrebbe ancora essere salvato, sottratto all'oblio o alla distruzione. Già nella prefazione, *Naturalmente, un manoscritto*, il lettore si vede confrontato con la ricerca di un manoscritto tra biblioteche, abbazie e bancarelle di libri. Il presunto editore, autore della prefazione², racconta come gli «fu messo tra le mani» un libro di un «tale abate Vallet»³, libro che si presenta come una traduzione francese di un manoscritto del XIV secolo in cui si racconta la storia di un certo «Dom Adson de Melk», secondo un'edizione curata dal benedettino Dom J. Mabillon. L'editore, dopo aver lasciato Praga invasa dalle truppe sovietiche, recandosi a Vienna, incomincia a leggere il libro di Vallet. Affascinato dalla «terribile storia di Adso da Melk», visita la famosa biblioteca del monastero di Melk, ma invano. «Come il lettore avrà immaginato», nella biblioteca non trova «traccia del manoscritto di Adso»⁴. Per di più, di notte in un albergo vicino a Salisburgo, gli sarà sottratto il libro di Vallet, di cui non restano altro che alcuni frammenti in traduzione italiana. Trovandosi alcuni mesi dopo a Parigi, decide di riprendere la ricerca del manoscritto. Nella speranza di rintracciare la fonte di Vallet nei *Vetera analecta* curati da Jean Mabillon, si reca alla biblioteca Sainte Geneviève, ma anche qui rimane deluso. Risulta infatti che l'edizione dei *Vetera analecta* conservata nella biblioteca parigina non è stata curata da Mabillon, ma da un certo Montalant, e che non contiene alcun manoscritto di «Adson da Melk». Dopo aver consultato l'illustre medievista Etienne Gilson, gli è chiaro che gli unici *Vetera analecta* sono quelli visti nella biblioteca di Sainte Geneviève. Fa una visita all'Abbaye de la Source, dove l'amico Dom Arne Lahnstedt lo convince

² Personaggio che coincide in parte con l'autore empirico Umberto Eco che era presente nella città alla fine della Primavera di Praga e che ha raccontato le sue esperienze in un articolo sull'«Espresso» dal titolo *Li ho visto danzare attorno ai carri armati* (cfr. Marco Trainito, *Umberto Eco: Odissea nella biblioteca di Babele*, Padova, Il Prato, 2011, p. 106).

³ La figura dell'Abate Vallet oscilla tra invenzione e realtà storica. La sua traduzione del manoscritto di Adso sarebbe del 1842. Potrebbe perciò difficilmente coincidere con quell'Abate Vallet, a cui fa riferimento Eco in *Come scrivere una tesi di laurea*, autore di *L'idée du Beau dans la philosophie de Saint Thomas d'Aquin*, Louvain 1887, un libro secondo Eco di scarsa importanza e che non figura in nessuna bibliografia (si veda U. Eco, *Come si fa una tesi di laurea*, Milano, Fabbri-Bompiani, 1977, p. 173), ma che lo stesso Eco cita sotto il nome Pierre Vallet nella bibliografia di *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*.

⁴ Le citazioni da *Il nome della rosa*, rimandano alla terza edizione, Milano, Bompiani, 1984, p. 11.

che «nessun abate Vallet aveva pubblicato libri coi torchi (per altro inesistenti) dell'abbazia» (p. 12)⁵. Sospettando che il libro di Vallet sia stato un «falso» o addirittura effetto di una visione o di un sogno⁶, interrompe la ricerca fino a quando, un paio di anni dopo, da un antiquario a Buenos Aires, gli capita tra le mani una versione castigliana di un ormai introvabile libretto in lingua georgiana di un certo Milo Temesvar⁷, che contiene «copiose citazioni» dal manoscritto di Adso, ma che menziona come fonte Athanasius Kircher, il quale, secondo l'editore, non ha parlato mai di Adso da Melk. A questo punto, all'editore non rimane altro che un palinsesto di trascrizioni e citazioni di un testo tramandato per secoli in lingue diverse. È perciò pieno di dubbi se «dare alle stampe la [sua] versione italiana di una oscura versione neogotica francese di un'edizione latina secentesca di un'opera scritta in latino da un monaco tedesco sul finire del trecento» (pp. 13-14). Decide comunque di presentare il manoscritto di Adso «come se fosse autentico» (p. 15), dando così il colpo di grazia alla convenzione dell'autenticità di cui, nelle pagine precedenti, aveva già avuto inizio la decostruzione.

⁵ L'Abbaye de la Source è inesistente. Esiste a Parigi solo una via con questo nome (cfr. Ursula Schick, *Semiotica raccontata o rebus intertestuale?* in *Saggi su «Il nome della rosa»*, a cura di Renato Giovannoli, Milano, Bompiani, 1985, p. 225). In tutta la Prefazione si assiste alla cancellazione delle frontiere tra vero e falso, tra riferimenti storici reali e riferimenti a fatti inesistenti. Così anche il personaggio Lahnstedt appartiene al mondo della finzione.

⁶ La citazione fatta dall'editore: «en me retraçant ces détails, j'en suis à me demander s'ils sont réels, ou bien si je les ai rêvés» è tratta da *Sylvie* di Gérard de Nerval. Segue poi un'allusione al racconto *Angélique*: «Come appresi più tardi dal bel libretto dell'Abbé de Bucquoy, si danno altresì visioni di libri non ancora scritti» (ivi, p. 13). L'Abbé de Bucquoy è protagonista di un racconto che il narratore in *Angélique* cerca sia nei mercati di libri sia nelle biblioteche pubbliche e che promette di raccontare anche ai suoi lettori. Dopo aver finalmente acquistato il libro, lo regala alla Biblioteca Imperiale (ossia la Bibliothèque Nationale) e rinuncia a farlo conoscere ai suoi lettori (cfr. Kirsten Dickhaut, *Verkehrte Bücherwelten: eine kulturgeschichtliche Studie über deformierte Bibliotheken in der französischen Literatur*, München, Fink Verlag, 2004, pp. 215-217).

⁷ Milo Temesvar era stato introdotto da Eco nel saggio *Da Pathmos a Salamanca* nella prima edizione di *Apocalittici e integrati* (1964), dove viene citato non solo come autore di *Dell'uso degli specchi nel gioco degli scacchi* ma anche di un libro intitolato *The Pathmos Sellers* tradotto come *I venditori di Apocalisse*, di cui Eco fa una «recensione». Nella seconda edizione, 1977, lo stesso Eco inserisce una nota che esplicita lo status immaginario di Temesvar: «Poiché, dopo la prima apparizione di questo scritto, un grosso editore e due critici acuti si sono messi a ricercare spasmodicamente le opere di Milo Temesvar, sarà onesto avvertire il lettore che il Temesvar non è mai esistito – come volevano suggerire le inverosimili informazioni bio-bibliografiche» (U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 2013, p. 365). Nel recente *Non sperate di liberarvi dei libri*, Eco fa sapere che la figura di Milo Temesvar, esiliato albanese e autore non solo di un «libro ispirato a Borges sull'uso degli specchi nel gioco degli scacchi», ma anche di un libro sui «*Patmos Sellers*», altro non è che un'invenzione fatta per gioco e per scommessa tra alcuni editori presenti a una fiera del libro a Francoforte (Umberto Eco e Jean-Claude Carrière, *Non sperate di liberarvi dei libri*, a cura di Jean-Philippe de Tonnac, traduzione di Anna Maria Lorusso, Milano, Bompiani, 2013, pp. 213-214).

2. La Biblioteca come cornice dell'indagine poliziesca

Le due biblioteche monastiche visitate dall'editore, biblioteche appartenenti alla Storia del «nostro» mondo reale, preludono alla biblioteca dell'abbazia, l'immensa biblioteca immaginaria ma «reale» all'interno del mondo della finzione, biblioteca rinomata come la più grande della cristianità e che, nelle sue numerosissime sale, contiene tutto lo scibile dell'Antichità e del Medioevo. Anche la ricerca dell'editore prelude alla tematica principale del romanzo: la ricerca di un manoscritto nascosto e di volta in volta sottratto a chi lo sta cercando. Trattandosi del secondo libro della *Poetica* di Aristotele, dedicato alla commedia, è considerato dal vecchio custode della biblioteca, il cieco Jorge da Burgos, un libro che induce alla menzogna e al riso e che perciò costituirebbe un pericolo per l'ordine divino che dovrebbe regnare nell'abbazia. È tenuto nascosto in un luogo segreto della biblioteca, accessibile solo a Jorge e al bibliotecario Malachia da Hildesheim. Il manoscritto ricercato è perciò un libro proibito, un libro che, in contrasto con la comune usanza bibliotecaria, non può essere preso in prestito⁸. In un paio di occasioni il libro proibito scompare, perché è stato rubato, poi viene visto di sfuggita e, quando finalmente verrà trovato, andrà perduto per sempre⁹.

Ai due protagonisti, il giovane novizio benedettino Adso da Melk e il frate francescano Guglielmo da Baskerville, la biblioteca si rivela presto come un luogo affascinante intorno a cui ruota tutta la vita monastica. Trovandosi nel piano superiore dell'Edificio principale, costituisce sia il centro che il luogo più elevato dell'Abbazia. L'Edificio, infatti, ha una struttura gerarchizzata: in basso ci sono la cucina e il refettorio, in cima la biblioteca, in mezzo lo *scriptorium*, struttura allegorica cosmica e microcosmica, che rappresenta l'opposizione che la cultura medievale istituisce tra spirito e corpo, ordine divino e disordine terrestre, verità dogmatica e cultura alternativa, opposizione nella quale lo *scriptorium* ha un ruolo intermedio¹⁰. È un luogo, quest'ultimo, popolato da monaci («uomini

⁸ In *De biblioteca* cit., Eco suggerisce che in qualche epoca, «siano nate delle biblioteche la cui funzione era di *non far leggere*, di nascondere, di celare il libro. Naturalmente, queste biblioteche erano anche fatte per permettere di ritrovare».

⁹ Vari studiosi sostengono l'ipotesi dell'esistenza di un secondo libro della *Poetica* di Aristotele, dedicato alla commedia, andato perduto nel corso dei secoli. A favore di questa ipotesi sono alcune affermazioni dello stesso Aristotele: nell'introduzione alla *Poetica* si propone di trattare, dopo la tragedia e l'epopea, anche la commedia: «Della commedia parleremo più avanti», 6 1449 b 21; nella *Rhetorica* del resto ne parla: «del ridicolo s'è ragionato partitamente nei libri della *Poetica*» e «quante sono le specie del ridicolo si è detto nei libri della *Poetica*», *Rhetorica*, 1, 11, 1372 a 1 e III, 18, 1419 b 5. Diogene Laerzio (II-III secolo), nel suo registro delle opere di Aristotele, menziona due libri della *Poetica* (cfr. Aristotele, *Poetica*, a cura di Manara Valgimigli, Bari, Laterza, 1964, Appendice critica, pp. 241-243). Diverse testimonianze a sostegno di questa ipotesi sono citate da Theo van Velthoven nel saggio, *Segno, verità, potere*, in *Saggi su «Il nome della rosa»*, cit. [pp. 288-310], p. 307.

¹⁰ Cfr. Theresa Coletti, *Naming the Rose. Eco, Medieval Signs, and Modern Theory*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1988, pp. 128-129.

che vivono tra i libri, coi libri, dei libri», p. 120), che copiano, traducono, miniano dei libri, monaci che in molti casi sono arrivati da monasteri e paesi lontani. Lo *scriptorium* è in vari sensi un luogo aperto, in cui vengono introdotte nuove idee che possono essere una sfida al dogmatismo che regna nell'Abbazia, ma è anche, in senso concreto, un luogo di transito: i monaci si muovono tra refettorio e *scriptorium*, altri (in effetti solo il bibliotecario e l'aiuto bibliotecario) salgono in biblioteca e ritornano con libri da copiare, tradurre, miniare. La biblioteca invece, al contrario di ciò che dovrebbe essere consueto, anche nei monasteri medievali, è un luogo chiuso a tutti tranne che a Jorge e ai due bibliotecari. Infatti, nella sua prima conversazione con l'abate, Guglielmo si stupisce che anche a lui sia interdetto l'accesso alla biblioteca, nonostante la possibilità che il caso su cui l'abate gli chiede d'indagare abbia avuto inizio proprio lì. Nel corso della stessa conversazione, Guglielmo e Adso, come anche il lettore, possono farsi un'idea di come è fatta la biblioteca, la più ricca della cristianità; una biblioteca che, oltre ai moltissimi libri di divina verità e saggezza, custodisce dei libri di cosiddette mostruosità e menzogne eretiche. Appartengono questi ultimi al segreto della biblioteca, segreto noto solo a Jorge e al bibliotecario, il quale, prima di morire, dovrebbe comunicarlo all'aiuto bibliotecario:

E le labbra di entrambi sono suggellate dal segreto. Solo il bibliotecario, oltre a sapere, ha il diritto di muoversi nel labirinto dei libri, egli solo sa dove trovarli e dove riporli, egli solo è responsabile della loro conservazione (p. 45).

L'Abate rivela infine che la struttura della biblioteca è paragonabile a un labirinto, per cui anche a Guglielmo e Adso sarebbe impossibile inoltrarvisi: «Nessuno, volendolo, vi riuscirebbe. La biblioteca si difende da sola, insondabile come la verità che ospita, ingannevole come la menzogna che custodisce. Labirinto spirituale, è anche labirinto terreno. Potreste entrare e potreste non uscire» (p. 46).

Ciononostante Guglielmo decide di raggiungerla. Il primo passo è la consultazione dei cataloghi. Visitando lo *scriptorium*, Guglielmo e Adso hanno l'occasione di consultare «un voluminoso codice coperto di elenchi fittissimi», elenchi «di titoli mai uditi, e altri di celeberrimi» (p. 82). Notano l'ordine bizzarro e poco trasparente dei moltissimi titoli, registrati non, come consueto, «secundum facultates et auctores», ma secondo il tempo delle acquisizioni o delle donazioni¹¹. Il bibliotecario, Malachia da Hildesheim, fa capire che l'apparente disordine è ordine per chi conosce e ha accesso alla biblioteca, cioè per i soli bibliotecari, per cui non serve che Guglielmo e Adso chiedano ulteriori informazioni. Nella stessa scena i due s'appressano al tavolo di Adelmo che a causa della sua giovane età aveva solo il permesso di lavorare sui *marginalia*. Ammirano

¹¹ Secondo Eco in *De biblioteca* cit., una delle regole della «cattiva biblioteca» è di dividere «i libri di acquisizione recente dai libri di acquisizione più antica».

le sue miniature che rappresentano un «mondo rovesciato»: «Gli interi margini del libro erano invasi da minuscole figure che si generavano, quasi per naturale espansione, dalle volute terminali delle lettere splendidamente tracciate: sirene marine, cervi in fuga, chimere, torsi umani senza braccia che fuoriuscivano come lombrichi dal corpo stesso dei versetti» (p. 85), immagini marginali che inducono al riso, «per fini di educazione» (p. 87), come sottolinea Guglielmo. Che viene improvvisamente contraddetto da Jorge da Burgos, il tremendo vegliardo cieco che proibisce il riso e che, come sarà rivelato in seguito, non esita ad usare i libri per uccidere disubbidienti o avversari di pensiero.

Per quanto riguarda il segreto della biblioteca, i due 'investigatori' vengono a saperne di più dopo la scoperta del cadavere di Venanzio da Salvemec, traduttore dal greco e dall'arabo, che – a differenza di Adelmo, di cui Guglielmo sospetta il suicidio – sembra essere stato vittima di un misterioso delitto. Due incontri, uno con Bencio da Upsala, l'altro con Berengario da Arundel, l'aiuto bibliotecario, danno il via all'indagine. Guglielmo ferma di sorpresa Berengario che sta recandosi in biblioteca. Interrogandolo, intuisce che tipo di rapporto ci sia stato tra lui e Adelmo e quali siano state le cause del suicidio. Nella conversazione con Bencio, Guglielmo chiede dei chiarimenti su una scena che aveva avuto luogo nello *scriptorium* alcuni giorni prima del suo arrivo all'abbazia. Bencio racconta che quel giorno Venanzio, in una discussione con Jorge, aveva difeso la retorica del riso, osservando che «Aristotele aveva dedicato specialmente al riso il secondo libro della Poetica», aggiungendo che nessuno poteva aver letto quel libro perché «non si era mai trovato e forse era andato perduto» e che anche «Guglielmo di Moerbeke non lo ebbe mai tra le mani»; al che Jorge aveva ribattuto «con scherno» che «se non l'aveva trovato era perché non era stato mai scritto, perché la provvidenza non voleva che fossero glorificate le cose futili» (p. 120). In seguito Adelmo e Venanzio si erano avvicinati a Berengario, presumibilmente per chiedergli qualcosa che riguardava un libro che avrebbe potuto trovarsi nella biblioteca. Riferisce che Berengario aveva fatto una battuta sugli enigmi che si trovano «a cercar bene tra gli africani» (p. 120), battuta che secondo lo stesso Bencio riguardava certi libri che nel catalogo sono segnati con l'indicazione *Africa* e in un caso *fnis Africae*, libri che, a credere a Malachia, erano andati perduti. In seguito alle rivelazioni fatte da Bencio, la ricerca dell'assassino s'intreccia con la ricerca del manoscritto misterioso che sembra essere stato al centro della contesa tra Jorge e Venanzio e si orienta perciò risolutamente verso la Biblioteca.

Prima di inoltrarsi nella Biblioteca, i due protagonisti fanno una visita notturna allo *scriptorium* con l'intenzione d'ispezionare il tavolo di Venanzio senza essere disturbati. Entrano per un corridoio segreto, indicato dal vecchio Alinardo da Grottaferrata, corridoio che dall'ossario accanto alla chiesa conduce a una scalinata segreta che unisce il piano della cucina ai due piani superiori. Dopo essere saliti allo *scriptorium*, si rendono conto della misteriosa scomparsa di un libro in greco che Guglielmo dice di aver intravvisto alcune ore prima nello scaf-

fale sotto il tavolo di Venanzio. Invece del libro scomparso, o trafugato, scoprono una pergamena caduta a terra, una pagina con un messaggio misterioso in codice zodiacale insieme a degli appunti in greco. Guglielmo riesce a decifrare le prime parole del messaggio in codice, traducendolo come *Secretum finis Africae*, e ipotizza che il messaggio riveli la chiave per entrare nel *finis Africae*. Derubato dei suoi occhiali, non è per ora in grado di leggere gli appunti, per cui chiede ad Adso di ricopiarli. Per non perdere più tempo, salgono alla biblioteca. Cercano di rendersi conto di come è costruito questo labirinto di libri che, di primo acchito, sembra semplice, ma risulta complicatissimo. Prendono nota della forma geometrica delle diverse stanze. Sono colpiti dal fatto che un muro di ogni stanza rechi un'iscrizione di versetti tratti dall'*Apocalisse*, apparentemente senza una logica nella loro disposizione, anche perché alcuni si ripetono in stanze diverse. Confusionario è anche l'ordine delle stanze, più o meno uguali, con una o due porte e sempre con una finestra, per cui presto si perde l'orientamento. Il senso di smarrimento aumenta nell'incontro con alcuni congegni tipici dei labirinti: uno specchio che ingrandisce e distorce le figure, una lampada che, bruciando delle erbe, dà visioni e allucinazioni, un sistema di aerazione che produce soffi e suoni strani. Nel momento però in cui si sentono sconfitti e condannati a rimanere intrappolati, ritrovano inopinatamente l'uscita dal labirinto, la stanza che dà alla scala da cui erano venuti.

Una perlustrazione più sistematica della biblioteca avrà luogo due giorni dopo. Accompagnato da Adso, Guglielmo osserva lo spazio labirintico dall'esterno («dobbiamo trovare da fuori un modo di descrivere l'Edificio come è da dentro...», p. 218), cercando di svelare i suoi segreti architettonici. Vede trasparire un certo ordine e Adso è in grado di disegnare una mappa del labirinto, mappa che registra la disposizione delle finestre e la forma geometrica delle varie stanze, dal pozzo ottagonale all'interno dell'Edificio agli eptagoni dei quattro torrioni ai quadrati o trapezoidi di molte altre stanze: «La biblioteca ha cinquantasei stanze, di cui quattro eptagonali e cinquantadue più o meno quadrate, e, di queste, otto sono senza finestre, mentre ventotto danno sull'esterno e sedici sull'interno» (p. 220).

Dopo questo calcolo esatto, il segreto della costruzione labirintica sarebbe svelato, se non ci fosse il problema dei «varchi», problema non risolvibile dall'esterno, per cui la biblioteca, come certi labirinti, potrebbe essere piena di vicoli ciechi. Per sapere, sempre calcolando dall'esterno, se la distribuzione dei libri nelle varie stanze segue una regola, vengono presi in rassegna i versetti dell'*Apocalisse*. Guglielmo intuisce che le lettere iniziali, messe insieme, compongono dei testi che potrebbero applicarsi a vari reparti della biblioteca. Scoprono nella biblioteca una costruzione che, nel contempo, è ordine e disordine: «Il massimo di confusione raggiunto con il massimo di ordine: mi pare un calcolo sublime. I costruttori della biblioteca erano dei gran maestri» (p. 220). Per la visita successiva alla biblioteca progettano un procedimento secondo il quale Adso segnerà nella sua mappa le stanze da cui si passa, «e la posizione delle porte e

delle pareti (nonché delle finestre), ma anche la lettera iniziale del versetto che vi appare» (p. 222).

Prima della progettata perlustrazione, i due protagonisti hanno varie esperienze: Adso s'allontana per un paio di ore per continuare in maniera indipendente la sua *Bildung* personale. Dopo aver sentito da Ubertino la storia di fra Dolcino, decide di tornare in biblioteca da solo. Nello *scriptorium* trova un manoscritto che tratta del terribile supplizio di Dolcino, che gli fa ricordare la scena del rogo di frate Michele a cui per caso aveva assistito a Firenze. Arrivato in biblioteca, procede come «in preda alla febbre»; scopre su un tavolo alcuni libri miniati che con le loro immagini grottesche di animali e di donne lascive lo mettono in grande agitazione. Fugge dalla biblioteca, lanciandosi giù per le scale che lo portano alla cucina dove incontra una ragazza, una povera contadina che gli appare come «la vergine nera di cui dice il Cantico» (p. 248) e con la quale si unisce in un amplesso in cui sperimenta sia la passione d'amore che l'estasi mistica. La mattina dopo Guglielmo trova Adso svenuto, caduto «come cade un corpo morto» (p. 253). Ascolta la sua confessione, dopo di che viene trovato il cadavere di Berengario. Guglielmo vede che il morto, come già Venanzio, ha le dita della mano destra annerite, il che gli fa sospettare un avvelenamento, anche se non si sente in grado di formulare un'ipotesi. Nel frattempo, era riuscito a decifrare la seconda parte del messaggio in codice zodiacale di Venanzio, ma ammette che è enigmatico e che dà luogo più a domande che a risposte. Il giorno dopo (siamo nel Quarto giorno), dopo aver ritrovato le sue «lenti» rubate, riesce finalmente a leggere gli appunti di Venanzio, le frasi in greco poste dopo il messaggio in codice. Mentre legge, gli vengono in mente parole e frasi già lette altrove e si propone di cercare di decifrare gli appunti, con l'aiuto della memoria e della lettura di altri testi, perché «spesso i libri parlano di altri libri». L'idea dell'intertestualità per Adso si trasforma in un'inquietante visione della biblioteca come «un luogo di un lungo e secolare sussurro» (p. 289).

Poco dopo queste considerazioni, ha luogo un altro «viaggio nelle viscere del labirinto» (p. 312). Strada facendo, segnano sulla mappa di Adso i varchi e le pareti piene e registrano la lettera iniziale di ogni stanza. Riescono in tal modo a comporre i nomi dei vari reparti e a determinare il luogo dove sono situati. Durante il percorso si fermano per curiosare negli scaffali: anche il lettore viene a sapere così i titoli di tanti libri presenti nella biblioteca. All'inizio procedono un po' per caso. Dopo aver scoperto nello stesso luogo tutte le opere del Venerabile Beda insieme ad altri volumi di retori e grammatici «dell'Anglia» – «delle mie isole», come aggiunge Guglielmo –, e un manoscritto «meravigliosamente miniato» da monaci dell'Hibernia, capiscono che la sequenza di iniziali fa HIBERNIA, che secondo la mappa coincide con le stanze del torrione occidentale. Dopo questa scoperta diventa più facile individuare le altre zone: FONSDAE, il «paradiso terrestre», nel torrione verso oriente, le cui stanze sono piene di bibbie e scritture sacre; YSPANIA, collocata nelle stanze tra i torrioni a ovest e a sud, zona ricca «di splendide Apocalissi»; LEONES, zona che

occupa il torrione meridionale, dove sono conservati i testi di «autori infedeli», in genere severamente proibiti ai monaci. Intuiscono che la zona di LEONES rappresenta l'Africa e che si trova sulla soglia del *Finis Africae*. Qui la ricerca si blocca, fino a quando, due giorni dopo, scopriranno la chiave per entrare nel cuore segreto del labirinto. Per ora, consapevoli della loro sconfitta, proseguono il percorso, raggiungendo nelle stanze verso est IUDAEA e AEGYPTUS, a settentrione ANGLIA e GERMANI e verso la parete occidentale GALLIA. Nella parete meridionale individuano ROMA («paradiso di classici latini») e, lungo la parete tra oriente e settentrione ACAIA, «buona sineddoche per indicare la Grecia» (p. 324). Concludono che la biblioteca, anche se sembra riprodurre «la mappa dell'universo mondo» (p. 316), non ha un valore chiaramente cartografico: l'ordine di lettura, ossia delle stanze o «paesi» è bizzarro, i percorsi possibili sono contorti, circolari o senza sbocco, per cui si è costretti ad andare a ritroso (p. 324). Alla struttura della mappa si sovrappone perciò quella di un labirinto «manieristico»¹².

Durante la perlustrazione della biblioteca, i due protagonisti hanno intuito che il *finis Africae* dovrebbe trovarsi in una stanza murata nel torrione meridionale e che forse Venanzio «lo aveva trovato, o ne aveva avuto la descrizione da Adelmo, e questi da Berengario» (p. 321). Guglielmo decide perciò di rileggerne di nuovo il messaggio. Intanto continuano la ricerca del libro segreto anche fuori della biblioteca. Nei giorni precedenti, infatti, hanno avuto il sospetto che il misterioso manoscritto non si sia trovato sempre rinchiuso nel torrione, ma che sia circolato tra biblioteca, *scriptorium* e altre località dell'abbazia. A Guglielmo, infatti, era già capitato, e capita di nuovo, di trovarsi nelle vicinanze di un volume che poi misteriosamente scompare, come nel caso di quello intravvisto sotto il tavolo di Venanzio, forse riportato in biblioteca o nascosto in qualche parte nell'abbazia. Una traccia viene fornita da Severino, l'erborista, che fa sapere a Guglielmo che tra i libri nel suo laboratorio ha trovato uno «strano libro», un libro «non suo», che qualcuno avrebbe lasciato lì, un libro che Severino vorrebbe mostrare a Guglielmo, «con cautela» (p. 353). Guglielmo, impegnato nel calmare le anime in una rissa che sta scoppiando tra i legati pontefici e quelli francescani nella discussione sulla povertà di Gesù, è costretto a ritardare l'incontro con l'erborista che, nel frattempo, viene brutalmente assassinato. Nella confusione che regna nel laboratorio, passano velocemente in rassegna la raccolta di libri di Severino, sparsi per terra, tra i quali vedono un volume dalle pagine scritte in arabo e non in greco, che dunque non li interessa. Dopo esser uscito dal laboratorio, Guglielmo ha ad un tratto il sospetto che quel volume fosse per Severino «strano», perché conteneva più manoscritti rilegati insieme, dei quali forse solo il primo in arabo. Ritorna di corsa nel laboratorio, ma troppo tardi: qualcuno ha già fatto scomparire il volume forse riponendolo in biblio-

¹² Cfr. U. Eco, *Postille a «Il nome della rosa»*, Milano, Bompiani, 1984, p. 32.

teca. L'unico modo per ritrovarlo è ormai quello di capire la chiave per entrare nel *finis Africae*. Durante il «mattutino» del sesto giorno cade la quinta vittima, Malachia. Anche lui, come Venanzio e Berengario, ha i polpastrelli delle prime tre dita della mano destra scuri. Assistendo all'ufficio dei morti e ascoltando, dal fondo della chiesa, il canto del *Dies Irae*, Adso si addormenta e ha un sogno tremendo, pieno d'immagini grottesche che Guglielmo spiega come reminiscenze della *Coena Cipriani*. Per Guglielmo il sogno è «rivelatore» di ciò che i bibliotecari di varie generazioni hanno tenuto nascosto. Coincide inoltre con una delle ipotesi di Guglielmo, secondo la quale uno dei testi con cui sarebbe rilegato il manoscritto proibito fosse proprio la *Coena Cipriani*. Poco dopo Guglielmo fa un'ulteriore ricerca nel catalogo. Sotto la collocazione *Finis Africae* trova una serie di quattro titoli, uno in arabo, un altro in siriano, un terzo in latino e un quarto in greco, quattro manoscritti proibiti. Il terzo risulta essere un commento di un certo magister Alcofriba¹³ alla *Coena Cipriani*, il che conferma la sua ipotesi. Inoltre, leggendo il quarto titolo, «Liber acephalus de stupris virginum et meretricum amoribus», intuisce che l'indicazione nel catalogo riguarda proprio il volume che di volta in volta hanno intravvisto senza potersene impossessare: «È il nostro libro», mi sussurrò Guglielmo. «Ecco perché il tuo sogno mi ha suggerito qualcosa. Ora sono sicuro che è questo?» (p. 442). Intuisce che si tratta proprio del manoscritto greco, un testo «acephalus», ossia «senza titolo», che inizia come se ne mancasse una parte.

Nell'ultima scena drammatica del Settimo giorno Guglielmo svela a Jorge che negli appunti di Venanzio ha potuto riconoscere esempi fatti da Aristotele nel primo libro della *Poetica* e nella *Retorica*, come pure alcune definizioni date da Isidoro di Siviglia sul genere «commedia», e che pian piano gli si era «designato nella mente» il secondo libro della *Poetica*, «come avrebbe dovuto essere». Svela inoltre come avesse capito che proprio questo secondo libro della *Poetica* di Aristotele, in cui si difendeva il riso, era il libro nascosto e ricercato affannosamente dai monaci e che le pagine di questo libro erano state avvelenate da Jorge, la mente malvagia, perversa dietro i delitti nell'abbazia.

3. Tra l'Abbazia e «La biblioteca di Babele»

La critica si è spesso soffermata sulla parentela tra la biblioteca di Eco e *La biblioteca di Babele*, sul rapporto tra Eco e Borges in termini di «influsso», di «intertestualità» anche riguardo a elementi tematici e strutturali del romanzo: l'indagine poliziesca caratteristica dell'anti-detective postmoderno, la cancella-

¹³ Alcofrybas Nasier è lo pseudonimo a anagramma di François Rabelais. Maître Alcofribas è anche personaggio di *Gargantua et Pantagruel*; è lui che ha composto il catalogo dei libri immaginari con i titoli assurdi, grotteschi, carnevaleschi, titoli consoni ai testi parodici della *Coena Cipriani*.

zione delle frontiere tra realtà (storica) e immaginario, la decostruzione dell'affidabilità narrativa. Nel palinsesto che costituisce la Prefazione, l'ipoteso borgesiano traspare nell'episodio della bancarella di libri antiquari a Buenos Aires, mentre il titolo del libretto dell'inesistente Milo Temesvar evoca gli specchi e gli scacchi nella narrativa di Borges. Di sapore borgesiano è la mescolanza indiscriminata di riferimenti a persone realmente esistite, come Mabillon e Gilson, e a personaggi immaginari: Temesvar, Lahnestedt, nonché l'evocazione di un'incerta provenienza nordica del nome di quest'ultimo¹⁴.

Come sottolinea lo stesso Eco nel saggio *Borges e la mia angoscia dell'influenza*, il suo rapporto con Borges non si può ridurre a una questione d'influsso tra due poli, ossia a un rapporto «diadico». Si tratta invece di un rapporto in cui interviene un «universo d'intertestualità» (o un «universo dell'Enciclopedia») che Eco in parte condivide con Borges, un universo in cui «i libri si parlano tra di loro»¹⁵. Nella biblioteca del romanzo di Eco confluiscono dunque fonti diverse che l'esempio di Borges ha in qualche modo fatto coagulare: «i labirinti borgesiani hanno probabilmente fatto coagulare [...] i molti richiami al labirinto che avevo trovato altrove, tanto che mi sono chiesto se avrei potuto scrivere *Il nome della rosa* senza Borges»¹⁶. Eco si riferisce in questo saggio non solo alla *Biblioteca di Babele*, ma allude anche ad altri racconti dello scrittore argentino: *Pierre Menard, La morte e la bussola, Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, La ricerca di Averroë*, racconti che hanno avuto un ruolo nel «gioco delle influenze» tra la sua narrativa e Borges. Come Lönnroth in *La morte e la bussola*, anche Guglielmo è convinto che i diversi crimini seguano un piano preciso preso da fonti scritte (in Borges dal misticismo ebraico, in Eco dall'*Apocalisse*), mentre sia nel racconto di Borges che nel romanzo di Eco l'assassino aspetta il detective nel luogo del delitto (con la differenza però che nel primo il detective sarà vittima dell'assassino, e nel secondo sarà l'assassino a diventare vittima del proprio piano. In entrambi, però, il detective constata che la sua ipotesi era falsa, che la congettura e la realtà non avevano niente o poco in comune¹⁷).

Anche in altre occasioni Eco ha citato *La biblioteca di Babele*, ad esempio nel *De biblioteca*, che inizia con una lunga citazione dal racconto di Borges. *La biblioteca di Babele* è anche al centro del saggio *Tra la Mancha e Babele*. Eco confronta la biblioteca del «divino Don Quijote» con quella di Borges: la prima è

¹⁴ Nome paragonabile a nomi come Lönnroth (*La morte e la bussola*) ed Erfjord (*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius e I teologi*).

¹⁵ U. Eco, *Borges e la mia angoscia dell'influenza* in *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 129-132.

¹⁶ Ivi, p. 139. Tra le altre possibili fonti Eco menziona Comenius, il libro sul manierismo di Gustav René Hocke, l'introduzione all'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert, uno dei testi a cui si è ispirato per la sua classificazione dei labirinto (cfr. U. Eco, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, Bompiani, 2007, pp. 53-55).

¹⁷ Cfr. Leo Corry, *Jorge Borges, Author of «The Name of the Rose»*, in «Poetics Today», 13 marzo 1992 [pp. 425-445], p. 432.

una biblioteca piena soltanto di romanzi d'avventura; è una biblioteca «*da cui si esce*», perché il personaggio di Cervantes «decide di abbandonare il luogo delle sue fantasticherie libresche per avventurarsi nella vita», mentre la biblioteca di Borges è un luogo «da cui *non si esce*, e in cui la ricerca della parola vera è infinita e senza speranza»¹⁸. Un terzo tipo di biblioteca è quello «in cui si entra e si esce subito, perché si riconosce che contiene solo storie e idee assurde». È la biblioteca di San Vittore visitata da Pantagruel e descritta da Rabelais, che inventa con titoli assurdi e incongruenti il catalogo dei tanti libri che vi sono custoditi, libri naturalmente inesistenti al posto di quelli che nel Cinquecento appartenevano veramente al tesoro di San Vittore¹⁹. La biblioteca di Rabelais e quella di Cervantes sono delle «biblioteche finite, limitate dall'universo stesso di cui parlavano, l'una di Roncisvalle e l'altra della Sorbona». Ne possiamo citare i titoli, facendone un elenco. Della biblioteca di Borges, invece, «non possiamo citare titoli perché il numero dei suoi libri è infinito e perché, più che il soggetto dei libri, interessa il formato della biblioteca»²⁰. In questo senso perciò, la biblioteca di *Il nome della rosa* s'avvicina più a Cervantes e a Rabelais che a Borges.

Il rapporto tra la biblioteca di Babele di Borges e la biblioteca dell'Abbazia è complesso: alle analogie, in parte vaghe e approssimative, si abbinano le differenze riguardanti in gran parte dettagli posti all'interno dei parametri più generali delle analogie. Non ci sono riferimenti diretti, ma allusioni²¹ che fanno parte di una rete intertestuale più vasta, di un'enciclopedia che va dall'antichità al medioevo, alla modernità. La mia analisi di questo insieme complesso di analogie e differenze non vuole essere esaustiva (il che sarebbe impossibile), ma si limita ad alcune osservazioni a proposito di certi tratti salienti. Il tema del racconto di Borges è l'universo, di cui la Biblioteca è immagine o figura: «L'universo (che altri chiama la Biblioteca) si compone d'un numero indefinito, e forse infinito, di gallerie esagonali, con vasti pozzi di ventilazione nel mezzo, bordati di basse ringhiere»²². L'immagine della biblioteca, con i suoi vari attributi (gallerie, scaffali, libri, bibliotecari), si estende però su tutto il testo, per cui il livello figurativo tende a prevalere su quello letterale²³. In Eco, la biblioteca in sé non è qualcosa che rappresenta qualcos'altro, anche se qualcuno la legge come *speculum*. Per il vecchio Alinaro, ad esempio, è «segno», segno di una metafo-

¹⁸ U. Eco, *Tra la Mancha e Babele*, in *Sulla letteratura* cit., p. 114.

¹⁹ Ivi, p. 115. Per l'elenco di Rabelais si veda U. Eco, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009, pp. 377, 180-181. Cfr. anche U. Eco, *My Lists*, in *Confessions of a Young Novelist*, Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press, 2011, p. 195.

²⁰ U. Eco, *Sulla letteratura* cit., p. 115.

²¹ Cfr. L. Corry *Jorge Borges, Author of «The Name of the Rose»* cit., p. 428.

²² Jorge Luis Borges, *La biblioteca di Babele*, in *Finzioni*, Traduzione di Franco Lucentini, Torino, Einaudi, 2014, p. 69.

²³ Cfr. L. Corry, *Jorge Borges, Author of «The Name of the Rose»* cit., p. 431: «his mature writing has sometimes been characterized as an effort to develop the entire story as one big metaphor».

ra («La biblioteca è un gran labirinto, segno del labirinto del mondo», p. 163); per l'Abate la biblioteca è un «labirinto spirituale» e un «labirinto terreno» (p. 46). Similmente i fondatori della biblioteca l'hanno progettata come modello del mondo, seguendo una cartografia medievale che suddivide i tre continenti, Asia, Africa, Europa, tramite il disegno di una «mappa a T», – in questo caso di una T inclinata²⁴, che, come si è già visto, indica Africa a sud (con LEONES), Asia a est (con FONDS ADAE), Europa a ovest e a nord (tra HIBERNIA, GALLIA, ANGLIA, GERMANI). La biblioteca di Babele è infinita, interminabile (ha un numero indefinito di gallerie, i pozzi centrali sono senza fondo, le scale sono «divine»), quella di Eco, invece, è strutturalmente finita; ha un numero preciso di stanze (cinquantasei) ed è delimitata dalle mura e circonferenze solide dell'Edificio. È descritta con esattezza puntigliosa, pur sembrando infinita a chi si trova al suo interno. Nel racconto di Borges, molti hanno il sospetto che l'infinito sia un'illusione creata dagli specchi che duplicano le apparenze, ma l'impressione dell'infinito è dovuta anche al fatto che l'arredo si ripete di galleria in galleria: ogni galleria è «identica alla prima e a tutte»²⁵. Anche in Eco questa ripetitività evoca l'infinito. La distribuzione degli oggetti nelle gallerie è invariabile, la disposizione degli scaffali non cambia da una galleria all'altra, i libri, sempre trentadue, contenuti in ciascuno dei cinque scaffali che coprono cinque pareti, sono di formato uniforme, le stanze della biblioteca hanno la stessa disposizione degli scaffali e del tavolo centrale, mentre i volumi «in bell'ordine ammassati» sembrano tutti uguali (p. 174). In entrambe le biblioteche ci sono congegni creati per creare angoscia e confusione, oltre allo specchio (o gli specchi) e diversi effetti speculari, ci sono misteriosi suoni e soffi di vento. In Borges, inoltre, l'infinito riguarda anche il tempo: la biblioteca di Babele «*esiste ab aeterno*» e la sua esistenza «perdurerà» al di là dell'estinzione della specie umana²⁶. All'interno di questa eternità i ritagli di tempo possono essere secolari: «Già da quattro secoli gli uomini affaticano gli esagoni»²⁷, un po' come nel romanzo di Eco, in cui l'e-

²⁴ Faccio riferimento alla cosiddetta mappa a T, che nei libri miniati del medioevo conosce diverse varianti. Nei manoscritti di Isidoro di Siviglia e in molti altri, la parte superiore, sopra la barra, rappresenta l'Asia con il paradiso terrestre; la parte a sinistra della barra verticale rappresenta Europa, quella a destra Africa (cfr. U. Eco, *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, Milano, Bompiani, 2013, pp. 10-15). Cfr. anche U. Eco, *La forza del falso*, in *Sulla letteratura* cit., p. 300. Nella mappa disegnata dai costruttori della biblioteca in *Il nome della rosa*, la barra verticale della T divide Asia e Africa (che si trovano a destra della barra verticale) dall'Europa che si trova a sinistra della barra verticale. La mappa disegnata in *Il nome della rosa* sarebbe perciò una variante della mappa a T del Venerabile Beda. Per la mappa a T di Beda, si veda A. Laumonier, *De l'Histoire, des livres et des mondes. A partir de la bibliothèque dans "Le nom de la rose"*, in *Au nom du sens, autour de l'œuvre d'Umberto Eco*, édité par Jean Petitot et Paolo Fabbri, Parigi, Bernard Grasset, 2000, pp. 454-481. Faccio presente che molti volumi del Venerabile Beda sono presenti nella biblioteca dell'Abbazia.

²⁵ J. Borges, *La biblioteca di Babele* cit., p. 69.

²⁶ Ivi, pp. 70, 78.

²⁷ Ivi, p. 74.

tà della biblioteca, costruzione terrena e non eterna, si misura in un numero indeterminato di secoli. Come racconta l'Abate, per costruire l'Edificio, «uomini devoti hanno lavorato per secoli, seguendo regole di ferro. La biblioteca è nata secondo un disegno che è rimasto oscuro a tutti nei secoli» (p. 45).

Se in Borges la biblioteca, ossia l'universo, è uno spazio cosmologico, metafisico, quella di Eco è uno spazio fisico e concreto; può essere osservato da fuori, misurato, rappresentato in un disegno cartografico, il che non sarebbe possibile per la biblioteca borgesiana. Come spazio appartenente al mondo possibile della finzione va comunque al di là di una vera biblioteca medievale: si pensi in particolare alle dimensioni architettoniche, alla mole sproporzionata dell'Edificio rispetto alla chiesa e agli edifici circostanti, alle dimensioni quasi sovranaturali dell'Edificio visto da lontano. La sua posizione elevata, in cima a una roccia, fa sì che i lati «settentrionali [sembrino] crescere dalle falde stesse del monte, su cui [s'innervano] a strapiombo» (p. 29), il che fa venire in mente la vista della «Città degli Immortali» nel racconto *L'immortale* di Borges («Ho detto che la Città s'innalzava su un altipiano di pietra. Quest'altipiano, paragonabile a una scogliera, non era meno a picco delle mura»²⁸), accanto a reminiscenze di uno dei *topoi* tipici della narrativa fantastica e del romanzo gotico.

Come i monaci dell'Abbazia, nella biblioteca di Babele gli uomini, ossia i bibliotecari, consumano la vita nella frenetica ricerca di determinati libri. Lo stesso narratore, «imperfetto bibliotecario», ha «peregrinato in cerca di un libro, forse del catalogo dei cataloghi»²⁹. Accanto agli «uomini», viaggiatori e bibliotecari che siano, ci sono «i cercatori ufficiali, *inquisitori*» che nei libri che capitano sotto mano cercano le «parole infami»³⁰, attività anch'essa non assente tra chi ha accesso alla biblioteca dell'Abbazia. Ci sono poi le ricerche che i cosiddetti «Purificatori» eseguono per raggiungere l'Esagono Cremisi, la galleria che, un po' come il *Finis Africae*, ospita libri «illustrati e magici»³¹. La biblioteca di Babele è un luogo d'inquietudine, un luogo che di continuo viene attraversato da inquieti cercatori di libri immaginari, il che vale anche per l'abbazia di *Il nome della rosa*, solo che qui i libri che si cercano sono reali.

Nella biblioteca di Borges ci sono infine le ricerche che hanno come oggetto la somma di tutti i libri, il libro che è la chiave e il compendio di tutti gli altri. Gli «uomini» in cerca di quel libro dei libri si spingono nelle più lontane gallerie, domandandosi: «Come localizzare il venerando esagono segreto che [l'ospita]?». La loro ricerca prefigura quella dei monaci e quella degli investigatori del *Nome della rosa*. Il metodo proposto è il seguente: «per localizzare il libro A, consultare previamente il libro B; per localizzare il libro B, consultare previamen-

²⁸ J. L. Borges, *L'immortale*, in *L'Aleph*, a cura di Francesco Tentori Montalto, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 11.

²⁹ J. L. Borges, *La biblioteca di Babele* cit., pp. 69-70.

³⁰ Ivi, p. 74.

³¹ Ivi, p. 75.

te il libro C, e così all'infinito...», il che apre un regresso all'infinito, impraticabile. Cercare il libro con l'aiuto di altri libri è comunque anche il metodo di Guglielmo, che spera di poter individuare il libro misterioso tramite la consultazione di altri libri («Non potresti, leggendo Alberto, sapere cosa avrebbe potuto dire Tommaso? O leggendo Tommaso sapere cosa avesse detto Averroè?», p. 289). In contrasto con il metodo regressivo in Borges, il metodo di Guglielmo dà dei risultati, anche se il libro desiderato di volta in volta scompare e alla fine sarà sottratto per sempre. Nel racconto di Borges, quel libro dei libri o libro totale forse non è mai esistito, è frutto della superstizione³², mentre il libro bramato da alcuni monaci nell'abbazia di Eco e ricercato da Guglielmo e Adso è reale, concreto nella sua materialità, può essere toccato e infine letteralmente mangiato, divorato. Il libro di Aristotele sulla commedia esiste all'interno della finzione, ma è esistito anche fuori dal mondo possibile costruito da Eco, pur sostenendo qualcuno (Jorge) che non è mai stato scritto.

Per il disegno architettonico delle due biblioteche le differenze nei dettagli sono unite ad analogie generali. In entrambi infatti la pianta delle gallerie o stanze segue disegni geometrici, il che vale anche per le connessioni delle gallerie o stanze tra loro. In entrambi inoltre c'è la figura circolare centrale: in Borges ogni galleria ha un pozzo centrale circolare la cui posizione corrisponde con la stanza centrale eptagonale di ognuno dei quattro torrioni e con il pozzo centrale ottagonale della biblioteca dell'Abbazia. Mentre però nella biblioteca di Borges tutte le gallerie sono esagonali, in Eco i torrioni hanno la forma di un pentagono verso l'esterno e di un eptagono verso l'interno. In Borges la forma geometrica delle infinite gallerie è invariabile; in Eco, accanto alle quattro stanze eptagonali al centro dei torrioni, ce ne sono cinquantadue più o meno quadrate. L'Edificio, dall'esterno, ha una struttura percepibile e geometricamente misurabile, mentre la biblioteca borgesiana non potrebbe mai essere osservata, descritta o disegnata dall'esterno. Avvicinandosi all'Edificio il giorno dell'arrivo, Adso è colpito dall'ordine geometrico, ma anche dalla combinazione di «tanti numeri santi»: da lontano la mole dell'edificio sembra quadrangolare, ma presi in considerazione anche i quattro lati che danno sui torrioni, è in realtà ottagonale («quattro dunque degli otto lati dell'ottagono maggiore [generava] quattro eptagoni minori, che all'esterno si manifestavano come pentagoni», p. 29). È una struttura che, molti anni dopo, all'anziano Adso farà venire in mente Castel del Monte, con i suoi otto lati e otto torrioni, visto in uno dei suoi viaggi nel sud della penisola italiana.

Come suggerisce lo schema riprodotto sul risvolto di copertina della prima edizione del romanzo, un modello planimetrico importante dell'Edificio, come immaginato e abbozzato da Eco³³, è il famoso labirinto di Reims, il cui dise-

³² *Ibidem.*

³³ Cfr. U. Eco, *Come scrivo*, in *Sulla letteratura* cit., p. 337.

gno base, compresi i lati che davano sui quattro «bastioni»³⁴, era anch'esso ottagonale. Il labirinto, un mosaico in bianco e nero che si trovava sul pavimento centrale nella parte ovest della cattedrale, era della fine del Duecento e era stato distrutto nel 1778 dal canonico Jacquemart, infastidito dai giochi dei bambini «i quali, durante le funzioni sacre, cercavano di seguirne gli intrichi, per fini evidentemente perversi»³⁵. Al centro del labirinto c'era l'immagine del vescovo Aubri de Humbert, che aveva commissionato la costruzione della chiesa, mentre al centro dei quattro bastioni c'erano le immagini dei quattro architetti che avevano fatto il progetto. All'interno però il labirinto di Reims era totalmente diverso dal labirinto della biblioteca dell'Abbazia; è un labirinto classico e medievale, nella terminologia di Eco un labirinto «unicursale», mentre la biblioteca del *Nome della rosa* ha la struttura di un labirinto «manieristico» o *Irrweg*, descritto da Eco nei termini seguenti:

L'Irrweg propone scelte alternative, tutti i percorsi portano a un punto morto, salvo uno, che porta all'uscita [...]. Se fosse srotolato, l'*Irrweg* assumerebbe la forma di un albero, di una struttura a vicoli ciechi (salvo uno)³⁶.

Infatti, durante la loro esplorazione della biblioteca, Guglielmo e Adso s'accorgono di andare talvolta «in un'unica direzione», di andare «a ritroso» o «in circolo» e hanno appreso anche «il gioco degli sbarramenti» (p. 324), per cui sanno bene che per ritornare da ACAIA al torrione settentrionale d'ingresso occorre rifare il percorso a ritroso e passare per gli altri tre torrioni. Per loro il labirinto a questo punto non ha più segreti, salvo il *Finis Africae* nella stanza chiusa, dietro l'enigmatico specchio, dove più tardi avrà luogo l'incontro con Jorge. Si noti che questo incontro drammatico e fatale, che è anche la meta del loro percorso conoscitivo, non accade nel centro del labirinto, il luogo in cui si trovava il Minotauro nel labirinto di Cnosso. Nella biblioteca di Eco il centro è vuoto (è un «pozzo», come in Borges), e l'incontro ha luogo in una piccola stanza centrale di uno dei torrioni alla periferia della costruzione. Questa decentralizzazione è, secondo Eco, caratteristica anche di un terzo tipo di labirinto, ossia della rete o *rizoma*, che è «estensibile all'infinito» e che «non ha né esterno né interno»³⁷ e sembra coincidere con la struttura della biblioteca borgesiana («La

³⁴ Hermann Kern, *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*, München, Prestel-Verlag, 1982, pp. 236-238. Kern parla di «Bastionen», perché gli fanno venire in mente la struttura di una fortezza.

³⁵ Testo sul risvolto di copertina (presumibilmente dello stesso autore). Il canonico Jacquemart sarebbe paragonabile a Jorge che proibisce il libero accesso alla biblioteca.

³⁶ U. Eco, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione* cit., (paragrafo «Labirinto»), p. 58, ma si vedano anche le *Postille a «Il nome della rosa»* cit. p. 32 e *L'Antiporfirio*, in *Il pensiero debole*, a cura di Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, Milano, Feltrinelli, 1983, pp. 52-80.

³⁷ U. Eco, *Dall'albero al labirinto* cit., p. 59. Cfr. anche *L'Antiporfirio* cit., p. 77.

biblioteca è una sfera il cui centro esatto è qualsiasi esagono e la cui circonferenza è inaccessibile»³⁸). Come la biblioteca di Borges si estende ai «piani superiori e inferiori, interminabilmente»³⁹, così anche il modello-rete è multidimensionale: «Una rete è un albero più infiniti corridoi che ne connettono i nodi. L'albero può diventare (multidimensionalmente) un poligono, un sistema di poligoni interconnessi, un immenso megaedro»⁴⁰.

La biblioteca dell'Abbazia non è un poligono; si estende su un solo piano, per cui non ha molto in comune con le strutture a scalinate interminabili che caratterizzano sia la biblioteca di Babele che la «Città degli Immortali» dello stesso Borges⁴¹, insieme ai famosi edifici carcerari labirintici di Piranesi o di Escher ai quali si è ispirato Jean-Jacques Annaud nella sceneggiatura del film. Non si può comunque tralasciare il fatto che nell'architettura complessiva dell'Edificio, come anche nella trama del romanzo, le scalinate hanno un ruolo e una funzione importante. Nella loro prima visita all'Edificio i due protagonisti si rendono conto che dalla cucina allo *scriptorium* si può salire per tre scale: una a chiocciola e altre due a spirale, e che solamente quella a chiocciola porta alla biblioteca, più precisamente al torrione orientale. Scoprono in seguito il corridoio sotterraneo che per scalini vari connette la chiesa con la cucina e perciò anche con la biblioteca. Hanno il sospetto che esista anche una scala segreta o passaggio stretto nel muro tra la cucina e il torrione meridionale, sospetto che sarà confermato verso la fine del romanzo, quando l'Abate, la sesta vittima, vi rimarrà imprigionato. Parte dell'avventura investigativa di Guglielmo e Adso, come anche delle mosse e fughe dei loro avversari, passa per queste scale; si pensi in particolare alla scena rocambolesca in cui Berengario, inseguito da Adso, fugge dallo *scriptorium* per riportare in biblioteca il libro in greco che Guglielmo poco prima aveva intravisto nello scaffale di Venanzio.

4. Curiosando tra i libri

Come è stato già notato gli scaffali nella biblioteca dell'Abbazia sono carichi di libri o manoscritti reali che avrebbero potuto trovarsi nelle librerie rea-

³⁸ J. Borges, *La biblioteca di Babele* cit., p. 70.

³⁹ Ivi, p. 69.

⁴⁰ U. Eco, *Dall'albero al labirinto* cit., p. 60.

⁴¹ Si veda la descrizione del vertiginoso labirinto in *L'immortale*: «Un labirinto è un edificio costruito per confondere gli uomini; la sua architettura, ricca di simmetrie, è subordinata a tale fine. Nel palazzo che imperfettamente esplorai, l'architettura mancava di ogni fine. Abbondavano il corridoio senza sbocco, l'alta finestra irraggiungibile, la vistosa porta che si apriva su una cella o su un pozzo, le incredibili scale rovesciate, coi gradini e la balaustra all'ingiù» (*L'Aleph* cit., p. 13). Anche nell'Abbazia (sia nel refettorio, che nello *scriptorium* e nella biblioteca) le finestre si trovano in alto e sono difficilmente raggiungibili.

li dei monasteri medievali⁴², il che è in contrasto con la biblioteca di Babele, in cui gli unici titoli menzionati sono a prima vista senza senso (*Tuono pettinato, Il crampo di gesso, Axaxaxas mlö*), anche se «indubbiamente» possono essere interpretati come figure crittografiche che, in una delle lingue possibili, rimandano al «nome poderoso di un dio», mentre in tutte le altre possono stare per qualsiasi altra cosa⁴³. Nel catalogo dell'Abbazia invece i titoli hanno un senso (anche se a volte possono sembrare senza senso) e rimandano a libri esistenti. Di alcuni si menziona il nome dell'autore («*De pentagone Salomonis, Ars loquendi et intelligendi in lingua hebraica, De rebus metallicis* di Ruggero da Hereford, *Algebra* di Al Kuwarizmi, resa in latino da Roberto Anglico, le *Puniche* di Silio Italico, i *Gesta francorum*», ecc.). Eco ha recentemente ammesso che lui stesso, rileggendo questo elenco di titoli (che nel romanzo è citato per intero), ha avuto una sensazione di vertigine⁴⁴, il che succede anche a Adso durante una rivisitazione dello *scriptorium*: «Sfogliai il catalogo e mi danzò davanti agli occhi una festa di titoli misteriosi», frase che introduce un altro elenco potenzialmente interminabile (pp. 186-187). Ma i titoli di libri esistenti abbondano anche nei capitoli in cui Guglielmo e Adso perlustrano le stanze della biblioteca; dall'elenco dei libri del Venerabile Beda e di altri autori incontrati in HIBERNIA alle splendide Apocalissi – fra le quali volumi enormi illustrati da miniatori della tradizione mozarabica e dedicati al commentario sull'*Apocalisse* di Beato di Liébana, fulcro speculare o *mise en abîme* dello stesso romanzo⁴⁵ – collezionate nella zona YSPANIA, ai libri raccolti e tenuti nascosti nel torrione meridionale, LEONES: il *Canone* di Avicenna⁴⁶, il *Corano*, *De aspectibus* di Alhazen⁴⁷, molte altre opere arabe di

⁴² Cfr. Peter Bondanella, *Umberto Eco and the Open Text: Semiotics, Fiction, Popular Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 103.

⁴³ Cfr. J. L. Borges, *La biblioteca di Babele* cit., p. 77: «in alcune [del numero *n* di lingue possibili], il simbolo *biblioteca* ammette la definizione corretta di *sistema duraturo e ubiquitario di gallerie esagonali*, ma *biblioteca* sta anche per *pane*, o per *piramide*, o per qualsiasi altra cosa. Tu che mi leggi, sei sicuro d'intendere la mia lingua?».

⁴⁴ Cfr. U. Eco, *My Lists*, in *Confessions of a Young Novelist*, Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press, 2011, p. 201: «I was probably thinking of such lists when I included in *The Name of the Rose* an uninterrupted list of books held in the library of the abbey. And the fact I mentioned real books (circulating at that time in monastic collections), rather than invented titles like the ones Rabelais cites, does not alter the impression of prayer, mantra, and litany that a list of books can suggest».

⁴⁵ La sequenza tematica dell'*Apocalisse* si estende su tutto il romanzo, a cominciare dalla Prefazione fino all'*epirosi* finale. Tutta la trama (la serie di uccisioni e il presunto schema che le sostiene) è scandita da frammenti testuali che provengono dall'*Apocalisse*. Per i volumi miniati, si noti che fanno parte di un processo di semiosi illimitata: sono commenti figurativi (sono i cosiddetti *Beati*) di un commento di altri commenti, sino a raggiungere la fonte che è la rivelazione di San Giovanni. Faccio presente che Eco si è occupato molto di Beato di Liébana, ad esempio in *Palinsesto su Beato* (1973), elaborato nelle *Noterelle su Beato* in *Dall'albero al labirinto* cit., pp. 227-259.

⁴⁶ Avicenna ossia Ibn Sinā (980-1037); il libro citato è il *Canon medicinae*.

⁴⁷ «Alhazen compose un trattato *De aspectibus*, in cui, con precise dimostrazioni geometriche, ha parlato della forza degli specchi», spiega Guglielmo (p. 176). Non è senza importanza che

scienza, libri sugli animali, come il *De bestiis* di Ugo di Folieto⁴⁸, e sui mostri, fra i quali il *Liber monstrorum de diversis generibus*⁴⁹ miniato da monaci irlandesi, infine la raccolta dei libri dei «poeti africani» (Floro, Frontone, Apuleio, Marziano Capella, Fulgenzio) (p. 320) e così via, fino alle stanze di ACAIA, dove «vi era gran dovizia di poeti e filosofi dell'antichità pagana» (p. 324).

In genere è Guglielmo che individua titoli e autori e che dà qualche spiegazione sul contenuto dei libri trovati nella biblioteca o visti nel catalogo. Ma è solo Adso che, come narratore delle proprie memorie e come «centre of consciousness», può comunicare le proprie esperienze di lettura direttamente al lettore. È questo il caso dell'esperienza davanti al timpano della chiesa abbaziale. Si tratta inizialmente di un'impressione visiva che presto però si trasforma in una visione onirica terribile, in cui Adso nelle figure e scene rappresentate sul timpano vede figure e scene dell'Apocalisse, testo che naturalmente conosce bene e che nella sua mente si sovrappone all'impressione visiva. L'impressione che ha davanti al timpano della chiesa più antica trasformata in sala capitolare rimane invece visiva⁵⁰: Adso effettivamente vede le sculture disposte nell'arco sopra Cristo in trono, ma riconosce molte delle figure, fra le quali quelle fantastiche di «abitanti di mondi sconosciuti di cui ci parlano appena il *Fisiologo*⁵¹ e i discorsi incerti dei viaggiatori» (p. 340)⁵².

Anche in altre occasioni nelle esperienze di Adso si riflettono le sue conoscenze di testi forse dimenticati ma rimasti latenti nella memoria, che ora si adattano alle impressioni del momento. È il caso in particolare dell'incontro con la ragazza contadina nella cucina, la sua prima e unica esperienza d'amore, che Adso, ormai ottantenne, evoca non come «ora lo [vede] e lo [ricorda]», ma «come lo [vide] e lo [sentì] allora». Descrive quell'esperienza non con le parole del nar-

il libro si trovi proprio nelle vicinanze dello specchio magico che chiude l'entrata al *finis Africae*.

⁴⁸ Citato in *Sul latrato del cane*, in U. Eco, *Scritti sul pensiero medievale*, Milano, Bompiani, 2012, p. 694.

⁴⁹ Enciclopedia concepita sul modello di Plinio del VIII secolo (cfr. U. Eco, *Storie delle terre e dei luoghi leggendari*, Milano, Bompiani, 2013, pp. 99-100).

⁵⁰ La modalità descrittiva della prima delle due esperienze è principalmente l'ipotiposi, mentre nel caso della seconda la modalità è l'*ekphrasis*, che Eco definisce come «descrizione minuta oggettiva di statue o dipinti, in modo da renderli – grazie al linguaggio verbale – quasi visibili» (U. Eco, *Noterelle su Beato* cit., p. 242). L'*ekphrasis* si distingue dall'*ipotiposi*, che è descrizione di una visione, di un'apparizione onirica; caratterizza la descrizione della prima esperienza di Adso, perché alle figure viste sul timpano si sovrappongono quelle «viste» nella visione. Per la differenza tra le due modalità di descrizione, una opposta all'altra (cfr. U. Eco, *Les sémaphores sous la pluie*, in *Sulla letteratura* cit. [pp. 191-214], pp. 202-203, 213-214).

⁵¹ Riferimento a *Il fisiologo*, scritto in greco, forse in ambiente gnostico, tra il II e il IV secolo dopo Cristo, ad Alessandria d'Egitto, di autore ignoto (l'edizione italiana curata da Francesco Zambon, Milano, Adelphi, 1975).

⁵² Il brano, con l'identificazione precisa di animali e mostri sconosciuti (fra cui «blemmi» e «sciapodi»), che Adso riconosce per averli visti su libri miniati, fa venir in mente la maniera in cui Baudolino (quasi 140 anni prima), riconosce questi stessi esseri favolosi sulla base delle proprie letture.

ratore anziano, ma con quelle del ragazzo («perché se chiudo gli occhi posso ripetere tutto quanto non solo feci ma pensai in quegli istanti, come se copiassi una pergamena scritta allora»). Le parole che pian piano affiorano alla mente del giovane Adso sono tratte dal *Cantico dei Cantici* e da testi di mistici medievali⁵³:

[...] la mia lingua e la mia mente non erano state educate a nominare sensazioni di quella fatta. Sino a che non mi sovvennero altre parole interiori, udite in altro tempo e in altri luoghi, certamente parlate per altri fini, ma che mirabilmente mi parvero armonizzare con il mio gaudio di quel momento, come se fossero nate consustanzialmente a esprimerlo (pp. 247-248).

Similmente emerge, ma in un'occasione del tutto diversa, la *Coena Cipriani*, con cui durante la sua vita da novizio nel convento di Melk doveva aver avuto qualche dimestichezza, e che ora, nel suo sogno durante il canto del *Dies Irae*, si mescola, a brandelli, con altre visioni grottesche, nelle quali ai noti personaggi biblici si associano persone conosciute nell'Abbazia (pp. 429-438). Come abbiamo visto, il sogno di Adso, spiegato e rivelato da Guglielmo, ha una funzione cerniera nel rintracciare il libro di Aristotele, perché conduce alla scoperta che il libro sulla *Commedia* e la *Coena* – due testi che sono parodia ironica o capovolgimento di testi seri e proibiti da Jorge – sono rilegati insieme, con altri due testi, in un solo volume registrato nel catalogo sotto la collocazione *Finis Africae*.

Durante la visita alla biblioteca del Quarto giorno, mentre Guglielmo si sofferma in una delle stanze della torre meridionale, nella zona dunque di LEONES, stanza ricca di interessanti opere arabe con disegni di ottica, Adso si sposta per curiosità nella stanza accanto, nella quale i sagaci e prudenti «legislatori della biblioteca» avevano radunato, per proteggerli dalla curiosità dei monaci, diversi libri sulle «svariate malattie del corpo e dello spirito, quasi sempre a opera di sapienti infedeli», e dove si accorge di un libro «non grande» che porta il titolo di *Speculum amoris*, mentre l'autore viene indicato come fra Massimo da Bologna. Sfogliando il libro, Adso vede che riporta «citazioni di molte altre opere, tutte sulla malattia d'amore», per cui «la [sua] curiosità malata» si risveglia, la sua mente si eccita «con l'immagine della fanciulla» della notte precedente. A lui basta «la vista di quel libro a far[si] dire “de te fabula narratur” e a scoprir[si] più malato d'amore di quanto non credess[e]». Si mette a leggere in fretta, rallegrandosi di riconoscere nei tanti esempi riportati i sintomi della propria malattia d'amore e di scoprire qualche possibilità di guarigione, una lettura riferita o raccontata per ben quattro pagine. Tra i tanti libri realmente esistenti, colpisce la presenza nella biblioteca di un libro e un autore che sembrano fittizi o inventati, mentre in verità sono reali, anche se citati con titolo e nome d'autore falsi, ma allusivi. Il testo del reale e autentico autore del libro di cui una parte è trascritta o cita-

⁵³ Cfr. U. Eco, *Postille* cit., p. 27 e *Tra autore e testo*, in U. Eco, *Interpretazione e sovrinterpretazione*, Milano, Bompiani, 2002, p. 93.

ta da Eco⁵⁴, contiene vari rimandi a autori esistenti che hanno filosofato sull'amore – da Ibn Hazm, «che definisce l'amore come malattia ribelle», a Basilio d'Ancira, per cui alcuni dei sintomi sono «l'inquietudine violenta e lo sbalordimento che toglie le parole», a Santa Hildegarda che parla dell'«umor melanconico», a «Abu Bakr-Muhammad Ibn Zaka-riyya ar-Razi, che in un *Liber continens* identifica la melanconia amorosa con la licantropia, che spinge chi ne è colpito a comportarsi come un lupo», al «grandissimo Avicenna», che definisce l'amore come «un pensiero assiduo di natura melanconica» e che suggerisce, come rimedio, il matrimonio (idea che per Adso non è una consolazione: «Proprio vero che era un infedele, se pure avveduto, perché non teneva conto della condizione di un novizio benedettino», p. 327), e Arnaldo da Villanova, che suggerisce una cura che consiste «nel cercare di perdere la confidenza e la speranza di raggiungere l'oggetto amato in modo che il pensiero se ne allontanasse», per cui Adso quasi sta per convincersi di essere guarito, di essere «salvo» (p. 328). È evidente che, nella narrazione di questa lettura, la prospettiva del ragazzo, protagonista dell'episodio, l'ironia del narratore ottantenne, come anche l'umorismo dell'autore, sovrastano il testo fittizio/reale di «Massimo da Bologna» che, nel contesto del romanzo di Eco, acquista nuovi significati⁵⁵.

Accanto alla biblioteca dell'Abbazia, la grande biblioteca che contiene tutto lo scibile dell'antichità e della cristianità, ci sono alcuni esempi di biblioteche minori, private. Una di queste ha un ruolo importante e determinante nello svolgersi dell'investigazione. È la piccola biblioteca privata di Severino, con cui Guglielmo ha diverse conversazioni sulle virtù delle erbe e su libri che trattano di erboristeria. È tra i libri di questa «piccola raccolta, paragonata a quella grandissima del labirinto» (p. 365) che Guglielmo e Adso intravedono il libro di Aristotele, pur non riconoscendolo come quel «qualcosa che doveva stare tra le pagine di un libro», un testo greco nascosto tra altri testi in lingue diverse, e che poi, a loro insaputa, viene portato via da Bencio e consegnato a Malachia.

Un'altra biblioteca minore è quella che Adso compone dopo aver rivisitato le rovine dell'Abbazia, durante un viaggio in Italia in età già matura, di cui racconta nell'Ultimo folio – una biblioteca composta di «brandelli di pergamena,

⁵⁴ Come ha dimostrato Donald McGrady, il testo originale del palinsesto inventato da Eco è Massimo Ciavoletta, *La "malattia d'amore" dall'antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976. Si veda D. McGrady, *Fra Massimo da Bologna and His «Speculum amoris» in «Il nome della rosa»*, in «Quaderni d'Italianistica», XIII, 1992, 2, pp. 265-272. Il libro è stato pubblicato da Bulzoni nella serie di Strumenti di Ricerca, diretta da Riccardo Scrivano, ed è perciò come formato un «libro non grande»! Massimo Ciavoletta, nato a Rimini, ha studiato a Bologna e ha insegnato e insegna alle università di Toronto e California. Penso che possiamo considerare l'uso del libro di Ciavoletta come un omaggio scherzoso di Eco all'autore.

⁵⁵ Si potrebbe paragonare questo tipo di utilizzazione innovatrice di testi altrui a quanto Eco ha affermato a proposito dei palinsesti di Beato: «Eppure, quando ci si è abituati all'idea che egli non faccia altro che ripetere le frasi altrui, ecco che si scopre che ha cambiato una parola, eliminato una clausola, mutato una flessione – e l'intero significato del commento cambia di colpo. Beato, senza darlo a vedere, ha innovato», *Noterelle su Beato*, cit. p. 230).

precipitati dallo scriptorium e dalla biblioteca e sopravvissuti come tesori sepolti nella terra» e ritrovati tra le macerie, «fogli su cui erano leggibili intere frasi» o in cui «traspariva un incipit, un titolo» (p. 502). Ritornato a Melk, passa «molte ore a tentar di decifrare quelle vestigia». Riconoscendo a volte parole o immagini, riesce a individuare l'opera distrutta, aiutandosi con altre copie degli stessi libri. «Alla fine della mia paziente ricomposizione mi si disegnò come una biblioteca minore, segno di quella maggiore scomparsa, una biblioteca fatta di brani, citazioni, periodi incompiuti, moncherini di libri» (p. 502), biblioteca che costituisce il materiale delle memorie di Adso e che altro non è «che un centone, un carne a figura, un immenso acrostico che non dice e non ripete altro che ciò che quei frammenti mi hanno suggerito [...]» (p. 503). Così, l'Ultimo Folio rispecchia la Prefazione, nella quale l'editore spiega come, nella sua ricostruzione del manoscritto, abbia dovuto farsi aiutare da traduzioni, copie, annotazioni e altri testi frammentari. La biblioteca minore di Adso, infine, è uno specchio, una *mise en abîme* in cui s'infrange la struttura dell'intero romanzo che, compresa la biblioteca da cui queste *dissecta membra* provengono, è un immenso mosaico fatto di libri altrui, libri che a loro volta rinviano ad altri libri ancora, un'enciclopedia che va oltre quella rappresentata dalla biblioteca, abbracciando anche estesi settori della cultura filosofica e letteraria moderna.

5. Dalla biblioteca all'enciclopedia

Nelle *Postille*, Eco sottolinea che la struttura della biblioteca abbaziale è quella di un labirinto manieristico, mentre «il mondo in cui Guglielmo si accorge di vivere è già strutturato a rizoma: ovvero, è strutturabile, ma mai definitivamente strutturato»⁵⁶. Guglielmo infatti si rimprovera d'aver dato un disegno, una «parvenza di ordine», a una rete in cui le «relazioni [non] dipendevano da alcun disegno» (p. 495). Altrove Eco definisce il rizoma come una «metafora del modello-rete». E infatti anche colui che viaggia nella rete deve imparare a ristrutturare, «a correggere di continuo l'immagine che si fa di esso»⁵⁷, per cui la rete è anche modello di «enciclopedia».

L'enciclopedia è uno dei concetti più importanti nel pensiero semiotico di Eco, un concetto che rende ragione «della vita di una cultura come sistema di sistemi semiotici interconnessi» e che perciò «è dominato dal principio peirceano della interpretazione e quindi della semiosi illimitata»⁵⁸. L'enciclopedia «prevede la definizione di ogni concetto (rappresentato da un termine) grazie alla interconnessione con l'universo di tutti gli altri concetti che lo interpretano, cia-

⁵⁶ U. Eco, *Postille a «Il nome della rosa»* cit., pp. 32-33.

⁵⁷ U. Eco, *Dall'albero al labirinto* cit., p. 60.

⁵⁸ Ivi, p. 57.

scuno di essi pronto a diventare il concetto interpretato da tutti gli altri»⁵⁹. In tal senso anche un testo letterario ha le proprietà dell'enciclopedia, avendo una struttura a rete (o rizoma), il che è per eccellenza il caso dei romanzi di Eco, ma anche di altre grandi opere della tradizione letteraria. Con la differenza però che Eco nei suoi romanzi esplora e mette in pratica l'idea teorica dell'enciclopedia come rete semiotica, in cui hanno luogo processi d'interpretazione (virtualmente) illimitati, strategia narrativa in cui fa appello alla collaborazione e alla competenza enciclopedica del lettore. Sottolineo che l'enciclopedia, secondo Eco, può avere dei «formati» diversi: dal modello ideale, ipotetico, di un'Enciclopedia Massimale che registra «tutte le conoscenze di una cultura»⁶⁰ si distingue un'Enciclopedia Media, che consiste di «un brulicare di Enciclopedie Individuali che rappresentano in modo vario e imprevedibile le conoscenze enciclopediche di ciascun individuo»⁶¹. Nel senso editoriale del termine, il formato dell'Enciclopedia Media sarebbe probabilmente quello di «una enciclopedia di medie dimensioni, non i moltissimi volumi della Treccani»⁶². Eco s'interroga in questo contesto teorico sul rapporto tra enciclopedia e biblioteca, affermando che l'Enciclopedia Media non sarebbe «identificabile con una biblioteca di grandi dimensioni che contenga migliaia o milioni di volumi», perché una tale biblioteca registrerebbe «anche le Enciclopedie Medie di culture esotiche, di civiltà passate, e auspicabilmente tutte le Enciclopedie Specializzate attuali e desuete», ma non si adeguerebbe neanche al modello dell'Enciclopedia Massimale, perché un suo «tentativo di approssimazione all'Enciclopedia Massimale» sarebbe «fatalmente incompleto». Una biblioteca, anche se di grandi dimensioni, è sempre una «“parodia”» dell'Enciclopedia Massimale⁶³.

In questo contesto non ci sorprende che nei romanzi di Eco, anche dopo *Il nome della rosa*, figurino non solo biblioteche (reali o immaginarie), ma anche librerie, case editrici, archivi e che, inoltre, venga esposta e messa in pratica, nel livello testuale/intertestuale, l'idea dell'enciclopedia. Nel *Pendolo di Foucault* il luogo dell'azione principale è una casa editrice che sostituisce la biblioteca, in quanto i vari uffici, in particolare lo studio di Belbo, sono stracolmi di libri e manoscritti. La biblioteca come luogo concreto di ricerca è in periferia; si nota che Casaubon incontra la sua compagna Lia in una biblioteca, dove entrambi hanno l'incarico di rivedere voci di enciclopedia. Come informatore per la casa editrice, Casaubon gira per le biblioteche per raccogliere dati. Il fine di questi lavori di ricerca è di mettere insieme un archivio di testi di varie provenienze occultistiche e mistiche, che costituiscono la base per la costruzione di un piano pseudo-storico messo al posto della Storia ufficiale, un archivio rappresentato

⁵⁹ Ivi, p. 63.

⁶⁰ Ivi, p. 55.

⁶¹ Ivi, p. 77.

⁶² Ivi, pp. 77-78.

⁶³ Ivi, pp. 78-79.

anche, a livello testuale, dalle 120 citazioni di Belbo che figurano come epigrafi ai 120 capitoli del romanzo. Costituiscono alcuni dei nodi in una rete intertestuale in cui si perdono anche i protagonisti del romanzo, che seguono percorsi in cui scambiano la semiosi illimitata con irragionevoli processi di semiosi ermetica, la cui base è la «sindrome del sospetto», la convinzione che tutto si connette con tutto e che in ultima istanza le infinite connessioni o somiglianze rinviano a un segreto o a un complotto⁶⁴, per cui, come dice il protagonista Casaubon, «il mondo esplose in una rete, un vortice di parentele e tutto rimanda a tutto, tutto spiega tutto [...] tutti stavamo lentamente smarrendo quel lume intellettuale che ci fa sempre distinguere il simile dall'identico, la metafora dalle cose»⁶⁵.

In *L'isola del giorno prima* abbiamo al centro, invece di una biblioteca concreta, reale, una biblioteca mentale fatta di autentici titoli seicenteschi che, tramite i titoli dei 39 capitoli, si estende su tutta la superficie del romanzo. I titoli rimandano a famose opere del pensiero, della letteratura e dell'arte del Seicento: dalle intuizioni scientifiche (Gassendi, Bruno, Galilei, Keplero) all'insegnamento della retorica, in particolare della metafora come strumento conoscitivo (Tesauro, Marino, Donne). Le opere presenti nell'*Isola del giorno prima* costituiscono una sorta di esteriorizzazione di una biblioteca o archivio enciclopedico del barocco.

Con *Baudolino* Eco fa ritorno al Medioevo e alle biblioteche medievali, ma in un periodo storico che precede di oltre cento anni quello in cui era ambientato *Il nome della rosa*⁶⁶. Negli anni della sua formazione Baudolino frequenta luoghi che appartengono alla Storia medievale nei quali si scrivono libri o si copiano e si illustrano manoscritti: il chiostro di Ratisbona, dove il vescovo Ottone (Otto von Freising) scrive la sua *Chronica sive Historia de duabus civitatibus* e i suoi *Gesta Friderici* e gli *scriptoria* della corte di Federico Barbarossa⁶⁷. Ma è a Parigi, nella biblioteca dell'Abbazia di San Vittore, che Baudolino legge tutto quello che si poteva leggere. L'Abbazia dove aveva insegnato il grande Abelardo e che era nota anche per Ugo e Riccardo di San Vittore è per Baudolino «uno dei santuari del sapere di quella città (e forse di tutto il mondo cristiano), con una biblioteca più ricca di quella di Alessandria» e «repositorio del sapere universale» (74). Qui legge la *Historia Naturalis* di Plinio, le *Etimologie* di Isidoro da Siviglia, il *Romanzo di Alessandro*, libri che raccontano di terre lontane (letti anche da Adso), dove vivono esseri meravigliosi come «gli sciapodi, che corrono velocissimi su un piede» (p. 79). Quando Baudolino con i suoi amici incomincia a fantasticare sul paese del Prete Giovanni, per inventare la lettera indirizzata a Barbarossa, fruga nella biblioteca e trova delle mappe, evi-

⁶⁴ Cfr. U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, pp. 43-53.

⁶⁵ U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988, p. 365.

⁶⁶ Il viaggio di Baudolino verso l'Oriente inizia nel 1190, dopo la morte di Federico Barbarossa. *Il nome della rosa* è ambientato nel 1327.

⁶⁷ Cfr. U. Eco, *La forza del falso*, in *Sulla letteratura* cit. [pp. 292-323], a p. 305.

dentemente delle mappe a T⁶⁸, che dovrebbero essere di aiuto per localizzare il regno del leggendario Prete. La lettera sarà poi scritta su una pergamena di gran pregio, che nottetempo riesce a sottrarre allo *scriptorium* dell'Abbazia. È nella biblioteca di San Vittore che Baudolino scrive le poesie che poi passa al poeta della corte arcivescovile di Colonia, conosciuto come l'Arcipoeta, che è incapace di mettere insieme due versi. Ed è Baudolino che, quasi 400 anni prima di Rabelais o di Maître Alcofrybas Nasier, inventa un elenco di titoli assurdi o osceni per informare Rahewino di Ratisbona sui libri presenti nella biblioteca di San Vittore⁶⁹. Durante il suo viaggio in Oriente, Baudolino incontra alcuni esseri tra i più strani, «ponci», «blemmi», «sciapodi», e il leggendario «unicorno», ma che per lui non lo sono, perché li conosce già dai libri miniati di San Vittore. La sua enciclopedia include sia la realtà storica che la fantasia. Grazie alla sua enciclopedia medievale Baudolino è in grado di riconoscere e dare nome a tutti gli strani esseri e mostri che incontra. Vede il mondo con «gli occhi» della sua cultura⁷⁰.

Quanto agli ultimi tre romanzi di Eco, ci limitiamo a citare la *Misteriosa fiamma della regina Loana*, un romanzo dove lo spazio della biblioteca è in primo piano⁷¹. Si tratta *in primis* di una biblioteca mentale, dell'enciclopedia letteraria del protagonista Giambattista Bodoni⁷² che, dopo un incidente, un ictus cerebrale, ha perso parte della sua memoria, la cosiddetta «memoria episodica» o «autobiografica». Ha conservato invece la «memoria semantica», il che gli permette di viaggiare per gli intricati sentieri di una vastissima enciclopedia letteraria fatta di lunghe catene associative, di frammentarie

⁶⁸ Si veda l'illustrazione in *Baudolino*, Milano, Bompiani, 2000, p. 81.

⁶⁹ «[...] come dire il *De optimitate triparum* del Venerabile Beda, un'*Ars honeste petandi*, un *De modo cacandi*, un *De castramentandis crinibus*, e un *De patria diabolorum*» (*Baudolino* cit., p. 90).

⁷⁰ Cfr., U. Eco a proposito di Marco Polo: «non può evitare a guardare alle cose con gli occhi della cultura» (U. Eco, *Il Milione: descrivere l'ignoto*, in *Sugli specchi*, Milano, Bompiani, 1985, p. 64).

⁷¹ In *Il cimitero di Praga* l'idea della biblioteca come spazio e luogo di ricerca è assente o limitata. Per costruire il suo testo falso, «Il cimitero di Praga», che dopo diventerà i *Protocolli dei Savi Anziani di Sion*, Simonini non ha bisogno di altro che di testi pubblicati in forma di «feuilleton» e di cui può giornalmente usufruire, come romanzi di Alexandre Dumas e Eugène Sue, e documenti politici come il libello di propaganda anti-napoleonica di Maurice Joly. In *Numero zero*, lo spazio principale, invece di una biblioteca, è la redazione di un giornale non ancora esistente, un ambiente che ha molto in comune con la casa editrice in *Il pendolo di Foucault*; in entrambi i romanzi i personaggi sono affetti della «sindrome del sospetto» (*only connect* è il detto forsteriano messo in epigrafe a *Numero zero*).

⁷² Consono al suo mestiere, il protagonista è un omonimo dell'inventore dei caratteri tipografici Bodoni (1740-1813) che si era ispirato ai tipi Baskerville, disegnati da John Baskerville (1706-1775), omonimo dunque del protagonista del *Nome della rosa*. Ricordiamo che il nome della casa editrice nel *Pendolo di Foucault* è Garamond, il nome anche del capo editore, e che il personaggio più ossessionato di *Numero zero* è Braggadocio.

citazioni: «l'enciclopedia mi cadeva addosso a fogli sparsi»⁷³. Accanto a questa enciclopedia mentale c'è anche quella concreta, materiale, rappresentata dal suo ufficio d'antiquariato, con «scaffalature di legno scuro, cariche di volumi antichi, e volumi antichi anche sul tavolo quadrato, pesante»⁷⁴, alla quale si aggiunge la raccolta di libri conservata a Solara, la casa in campagna dove Bodoni ha trascorso gran parte dell'infanzia. È qui che, aiutandosi con i libri (insieme a giornali, annunci pubblicitari, dischi), cerca di recuperare la memoria autobiografica, di sapere di più sulla sua infanzia durante il fascismo e sul suo amore per Lila Saba. La sua esplorazione della grande casa di Solara e delle sue misteriose stanze rievoca le perlustrazioni dell'Abbazia fatte da Adso e Guglielmo. Individua «per inferenza quasi poliziesca»⁷⁵ la stanza che dovrebbe essere stata dei suoi genitori. Sale nei solai, che hanno tutte le caratteristiche di un labirinto o «dedalo», con passaggi stretti, corridoi suddivisi da scaffali, «svincoli di un labirinto senza fine», in cui si fanno giri prima di trovare per caso l'uscita («Avventuratomì per un corridoio a sinistra, avevo girato ancora una o due volte, e mi ero ritrovato di fronte alla porta d'ingresso»⁷⁶). Nel solaio, Bodoni sfoglia e legge una grande quantità di libri, alcuni dei quali erano della sua «bibliotechina» di bambino, altri della raccolta dei classici per ragazzi (da Dumas a Stevenson a Salgari a Conan Doyle) presumibilmente fatta dal nonno, altri ancora erano forse appartenuti allo stock della bottega del nonno. Altrove, nella grande casa, in una Cappella con entrata segreta, trova conservati, in pile ben ordinate, giornalini e fumetti, letture che il ragazzo forse aveva sottratto al controllo del nonno, da «Il corriere dei Piccoli» a albi più moderni, in parte americani, italianizzati durante il fascismo. Nella Cappella trova inoltre degli scatoloni con giornali del regime e con i suoi vecchi libri e quaderni, con i quali cerca di ricostruire gli anni di scuola (dal 1937 al 1945). Nella rivisitazione dei fumetti, quando gli capita tra le mani un albo che s'intitola *La misteriosa fiamma della regina Loana*, si sente come sulla soglia di una rivelazione di qualcosa che inspiegabilmente l'aveva spesso «ammaliato», forse soprattutto per il suono del nome Loana. È un'impressione quasi epifanica che si concretizzerà solo quando, nella terza parte del romanzo, Bodoni si trova in coma dopo essere stato colpito da un secondo incidente, – causato questa volta da «una *trouvaile* da infarto» per un libraio antiquario: l'in-folio dell'opera completa di Shakespeare del 1623. Come si può constatare, in questo romanzo, i libri esercitano sul personaggio un forte potere: determinano i percorsi della sua memoria semantica, sono agganci per quella autobiografica, sono determinanti nel momento della morte.

⁷³ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*. Romanzo illustrato, Milano, Bompiani, 2004, p. 23.

⁷⁴ Ivi, p. 50.

⁷⁵ Ivi, p. 99.

⁷⁶ Ivi, p. 120.

Per i personaggi di Eco, entrare in una biblioteca è facile, ma, come avviene nell'universo-biblioteca di Borges, uscirne è difficile. I protagonisti del *Nome della rosa* trovano forse una via d'uscita (riescono razionalmente e a distanza a oggettivare il labirinto o la rete in cui si stavano smarrendo), mentre sia Bodoni che alcuni dei suoi compagni di sventura (Belbo, Roberto nell'*Isola del giorno prima*, Baudolino) sono destinati a rimanere intrappolati nella rete di testi, rimandi e citazioni di cui si erano circondati e in cui rischia di rimanere impigliato anche il lettore.



bv. Raspail 242 (foto di Laura Dolfi).

«IL PONTE. UN CROLLO» DE VITALIANO TREVISAN
LES BIBLIOTHÈQUES, SYMPTOMES D'UN EFFONDREMENT POLITIQUE

Clelie Millner

Il ponte. Un crollo de Vitaliano Trevisan¹ commence sur la lecture du «Giornale di Vicenza». Thomas, le narrateur, passe rapidement sur la description d'un accident de voiture avant de rester en arrêt sur un faire-part de décès. Pinocchio, son cousin, son meilleur ami, sourit sur une photo prise quinze ans auparavant. Thomas revient en arrière dans le quotidien. C'est bien lui dont la Ferrari s'est emballée, il n'avait pas reconnu la victime sur la photo récente qui était jointe à l'article.

Ce narrateur livre alors un flux de conscience qui mêle les souvenirs d'un passé douloureux et des réflexions sur l'Italie contemporaine. Thomas est traducteur de l'allemand et écrivain. Il est parti vivre en Allemagne, presque en exil, après la mort de Filippo, le fils de Pinocchio, dont tout le monde à Vicenza paraît l'avoir tenu pour responsable. Face à un père absent, Thomas avait joué auprès de Filippo le rôle de l'oncle sportif, qui raconte les folies de l'adolescence des deux cousins, qui lui offre un vélo pour dévaler les montagnes qui entourent leur petite ville natale. Or c'est là que le corps du jeune garçon a été retrouvé. Thomas enquêtera, aussi bouleversé par cette mort que les parents de l'enfant. Mais il ne parviendra pas à en reconstituer les circonstances, pas plus qu'à convaincre ses proches qu'il n'a rien à voir avec cet accident. Il s'exilera donc, n'emportant avec lui que sa bibliothèque et il ne reviendra que rarement à Vicenza. Or la bibliothèque se trouve avoir un rôle central dans le récit. Elle est le symbole de la fuite, de sa différence avec le monde de Vicenza, avec ses parents, mais aussi avec l'Italie, une certaine Italie. Les livres sont pour ses parents des signes de rébellion et sont pour lui les facteurs de la libération. Le PONT, d'où il a osé s'élancer.

Et dans cette bibliothèque de nombreux noms apparaissent que nous ne pourrions pas tous évoquer en détail: de Schopenhauer à Montaigne, de Kafka à Pascal en passant par Walser et Stifter, Piovene ou Bollati et, en bonne place, Samuel Beckett. Cependant seuls deux écrivains apparaissent explicitement comme des interlocuteurs, le récit dialoguant avec certaines de leurs œuvres, s'en inspirant

¹ Vitaliano Trevisan, *Il Ponte. Un crollo*, Torino, Einaudi, 2007.

ou les récusant: il s'agit de Thomas Bernhard et de Pier Paolo Pasolini. Beckett, qui paraît important, est l'écrivain de l'innommable, Thomas Bernhard celui de l'extinction, Pasolini celui de la disparition (des lucioles). Les deux derniers ont en commun de livrer des réflexions amères sur leur pays d'origine et sur la responsabilité de la langue elle-même dans l'évolution des consciences et des contextes politiques.

1. *La bibliothèque, arme contre le pays natal*

Ce sera surtout le livre de Bernhard qui servira de palimpseste. En effet, le titre même du roman, *Il ponte, un crollo*, est calqué sur le titre de Bernhard, *Die Auslöschung, ein Zerfall*: la traduction de «Zerfall» en italien étant bien «Crollo». Les points communs entre les deux livres sont pléthore et dénotent une volonté explicite de réécriture. Le personnage s'appelle Thomas, comme l'écrivain autrichien qui lui-même cite son propre nom dès le début de son récit, en évoquant les livres que le narrateur, Murau, conseille à un jeune ami italien, Gambetti. Murau, le narrateur du roman de Bernhard, est un Autrichien exilé en Italie, à Rome, car il ne pouvait plus supporter la médiocrité des siens, voulait fuir le destin tout tracé que ceux-ci avaient choisi pour lui, qui était de travailler dans l'entreprise de son père. Contrairement à sa famille, il aime les livres et a toujours été considéré comme dangereux et ingrat par ceux qui l'ont nourri. Tous ces points se retrouvent presque à l'identique dans le roman de Trevisan. Sa haine de Vicenza et de son esprit «petit bourgeois», la répulsion que lui inspire sa famille, tout particulièrement, comme chez Bernhard, sa mère et ses deux sœurs, sorte de cerbère féminin de la culpabilité. Chez Bernhard, le flux de conscience est nourri de souvenirs de conversations avec un jeune disciple italien, Gambetti, auquel il explique toute l'horreur que lui inspire l'Autriche. Chez Trevisan, ce même flux de conscience évoque régulièrement les conversations qu'il entretient avec Hennemair, un Allemand un peu plus âgé auquel il tente d'enseigner la langue italienne et devant qui il peut exprimer son rejet du pays natal.

Dans les deux cas la famille, haïe, impossible à quitter réellement, est au centre des préoccupations de ces deux hommes demeurés célibataires. Et dans les deux cas, ils emportent avec eux lors d'un séjour chez leurs parents, une photo de chacun d'eux. Photos que le narrateur de Trevisan s'empresse de cacher... dans sa bibliothèque. Où? Il ne s'en souvient plus. S'il a caché celle de sa mère dans *L'Étranger* de Camus, ce serait pur hasard, selon lui. Mais si l'on pense un instant au roman de Camus, on ne peut croire qu'il serait un pur hasard de livrer sa propre mère à l'un des *incipit* les plus célèbres de la littérature française: «Aujourd'hui, maman est morte». Que de cacher ce visage maternel dans les pages d'un procès, celui du narrateur, Meursault, réellement mis en cause non pour l'assassinat d'un Arabe anonyme sur une plage caniculaire, mais bel et bien pour l'indifférence qu'il a manifestée aux funérailles de sa mère.

Trevisan, comme Bernhard, signent ici des «famille, je vous hais» poignants, auquel l'aspect répétitif, étouffant du flux de conscience donnent une acuité particulière. La famille est à l'origine du désespoir. Et plus particulièrement les mères. Le narrateur de Trevisan reproche à Pasolini de n'avoir critiqué que les pères, ou que son propre père, mais d'être resté attaché à la mère sans remettre en cause son pouvoir nocif. Le texte de Bernhard, lui, est beaucoup plus agressif:

Die Mütter werfen ihre Kinder in die Welt und machen die Welt dafür und für alles mit diesen Kindern Folgende verantwortlich, wo sie selbst die Verantwortung zu tragen hätten, aber nicht tragen. Die Mütter drücken sich vor jeder Verantwortung, was die von ihnen in die Welt geworfenen Kinder betrifft, das ist die Wahrheit, Gambetti. Auf einen Grossteil, auf den grössten Teil der Mütter trifft zu, was ich sage. Aber wie allein stehe ich damit. Solche Gedanken dürfen wir insgeheim denken, aber nicht aussprechen².

Les mères jettent leurs enfants dans l'existence et en rendent le monde responsable, ainsi que de tout ce qui arrive par la suite à ces enfants, alors qu'elles devraient porter elles-mêmes la responsabilité, mais elles ne la portent pas. Les mères esquivent toute responsabilité concernant les enfants jetés par elles dans l'existence, voilà la vérité, Gambetti. Ce que je dis s'applique à une grande partie, à la plus grande partie des mères. Mais combien je suis seul en cela. De telles pensées, nous pouvons les penser en secret, mais pas les dire³.

Ce à quoi le texte de Trevisan paraît rétorquer :

Le madri italiane, avevo detto una volta a Hennesmair, al quale, come ho già detto, non ho mai risparmiato nulla, sono maestre nel coltivare e gestire il senso di colpa che loro stesse instillano nei figli. È una cosa che sembra tramandarsi di madre in figlia, e mai come oggi trova terreno fertile dove attecchire e prosperare, e in nessun posto come in Italia. Del resto, quell'humus piccolo borghese e cattolico che è l'Italia di oggi, ma anche di ieri, è il terreno ideale perché un simile matriarcato, che è una delle più riuscite espressioni del cattolicesimo, cresca e si sviluppi indisturbato, come in effetti è cresciuto e si è sviluppato⁴.

Le narrateur de *Die Auslöschung* de Bernhard apprend dès le début la mort de ses parents dans un accident. Celui de *Il ponte* prend avec lui un couteau en revenant à Vicenza, dans l'espoir d'avoir le courage, s'il rend visite à sa mère, de se débarrasser d'elle physiquement.

² Thomas Bernhard, *Die Auslöschung. Ein Zerfall*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1986, p. 299.

³ Th. Bernhard, *Extinction. Un Effondrement*, traduit de l'allemand par Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard, 1990, p. 236.

⁴ V. Trevisan, *Il ponte* cit., pp. 71-72.

Mais nous devons préciser que la filiation avec Bernhard est elle-même ambivalente, suspecte. Le Thomas de Trevisan ouvre son édition du *Neveu de Wittgenstein* et découvre qu'il a acheté ce livre à la librairie «Trace» le 13 février 1989. Il se demande soudain quand est mort Bernhard. Et il est mort en 1989. Il cherche plus précisément le jour de son décès, et apprend qu'il est mort le 12 février, mais avait explicitement stipulé qu'il ne voulait pas que cette nouvelle soit annoncée avant plusieurs jours. Elle ne fut donc divulguée que le 16. Le personnage a acheté son «premier Bernhard» alors que celui-ci était déjà mort et que personne ne le savait. Et cette œuvre a changé sa vie. Se prénommant Thomas et naissant à la littérature dans l'espace de temps où l'auteur autrichien n'était plus vivant mais n'était pas encore officiellement mort, le narrateur de Trevisan paraît se présenter comme une sorte de réincarnation de Bernhard, ce qui légitimerait le sentiment de lire une réécriture italienne, contemporaine, du roman de l'Autrichien, *Die Auslöschung*. Or le personnage éponyme du *Neveu de Wittgenstein* est un jeune homme atteint de folie. Et le narrateur de Trevisan fait souvent référence à sa «maladie» sans jamais spécifier de quoi il serait atteint. Mais le lecteur comprend sans difficulté qu'il s'agit d'une maladie psychique, et le narrateur lui-même évoque la possibilité que celle-ci altère son jugement.

Che cosa potevo saperne io, di come erano andate le cose? E comunque siano andate, pensai, non ha nessun senso che io riconduca tutto a me stesso, come tendo sempre a fare. L'onnipotenza è un sintomo tipico della mia malattia, non devo mai dimenticarlo. Io sono malato, devo dirmi sempre, e non posso fidarmi delle conclusioni alle quali arrivo, per quanto queste conclusioni mi appaiono corrette e inequivocabili. Le equazioni che imposto nella mia testa, sono equazioni assolutamente strampalate, e i risultati ai quali arrivo sono altrettanto strampalati e inaffidabili⁵.

Voilà le lecteur prévenu. Tout ce qu'il lit est peut-être le fruit d'un cerveau malade, comme celui du neveu de Wittgenstein, si souvent hospitalisé, qui ne se relèvera pas de ses séjours répétés en hôpital psychiatrique. C'est peut-être même un homme qui se prend pour le fantôme de Thomas Bernhard. Or la bibliothèque du narrateur de Trevisan est le seul rempart contre le monde de Vicenza, mais aussi contre celui de sa propre folie. Et cette prétendue maladie n'est jamais qu'une lentille, un prisme qui autorise ce flux de conscience agressif, ou pour le moins torturé.

Et ce prisme permet de comprendre qu'en kaléidoscope, ce n'est pas tant la famille qui est visée, que le pays tout entier. Ces mères grandies sur «l'humus catholique» de l'Italie d'après guerre. C'est même à une réflexion sur un fascisme rampant que nous invite Trevisan, dans la droite lignée de Pasolini. Comme Thomas Bernhard et Pier Paolo Pasolini, Vitaliano Trevisan décrit un pays qui ne

⁵ Ivi, p. 44.

s'est jamais vraiment détaché de l'idéologie qui a prédominé de 1930 à 1945. Elle s'est transformée, mais n'a pas rendu l'âme. L'un des livres de Thomas Bernhard cités par le narrateur de *Il ponte* s'intitule *L'Origine (Die Ursache)* et cette origine, ressassée jusqu'à l'écoeurement, est celle de l'écrivain lui-même, né dans une Autriche symbolisée par un crucifix qui devient l'objet d'une obsession nauséuse et qui sera l'emblème des prémisses d'une annexion nazie. Chez Pasolini, dans l'article paru en 1975 dans «Il Corriere della sera» sous le titre «Il vuoto del potere in Italia», plus connu par référence à sa métaphore sur la «disparition des lucioles» (il a été republié dans les *Scritti corsari* sous le titre «L'articolo delle lucciole»), c'est le pouvoir du Vatican qui scelle notamment la continuité entre l'Italie fasciste et l'Italie démocrate-chrétienne de l'après-guerre.

Or Pasolini distingue deux fascismes: en instaurant une continuité entre celui de Mussolini et son héritage démocrate-chrétien sous le masque d'une démocratie qui a gardé les valeurs de l'extrême droite, il désigne un second temps qui aurait débuté au milieu des années 1960 avec l'essor de l'industrialisation et plus particulièrement l'omnipotence de la consommation. C'est le moment où naît le narrateur du *Ponte*, c'est la petite enfance de Vitaliano Trevisan lui-même. Et le Thomas du roman italien dénonce les mêmes dérives:

[...] a proposito del Sessantotto e della libertà che avrebbe portato, e che continuerebbe a irradiare, che, a guardar bene, si è tradotta in libertà di comprare e consumare e diritto di scegliere che cosa comprare e consumare, libertà e diritto entrambi apparenti s'intende, perché in realtà non c'è libertà né diritto, ma bensì il *dovere* di comprare e di consumare, e si compra e si consuma tutto, beni materiali e beni immateriali, valori reali assolutamente irreali, mentre la cosa straordinaria non è tanto che si venda qualcosa che non c'è, pur non essendoci, si consuma e crea un vuoto; e siccome esiste solo in quanto pensiero, ovvero nella testa esso si consuma nella testa e determina un vuoto nella testa, che, per inciso, è sempre comunque una testa di mercato, visto che non c'è più nemmeno la possibilità di un pensiero alternativo, e dunque non c'è più pensiero⁶.

Cette société de consommation est la même à laquelle s'attaque Pasolini qui est allé jusqu'à «remodeler et déformer la conscience du peuple italien, jusqu'à une irréversible dégradation». Le personnage de Trevisan arrive à un constat encore plus abrupt, trente ans après: le sursaut espéré par Pasolini n'a pas eu lieu, et le vide du pouvoir, les masques des gouvernants démocrates-chrétiens est devenu le masque de tout un chacun pour cacher le vide de pensée absolument généralisé.

Or Pasolini, et Trevisan à sa suite, impute également ce vide à un facteur qui ne peut que toucher écrivains et lecteurs: les mutations de la langue elle-même. Et c'est dans cette perspective que le choix de la bibliothèque de Thomas est

⁶ Ivi, p. 57.

particulièrement éclairant. Pasolini et Bernhard s'en prennent tous deux au langage de leur patrie.

2. *Le pouvoir d'effondrement de la langue nationale*

Commençons par Bernhard puisque c'est le premier évoqué dans *Il ponte*. Le narrateur de Trevisan tente de démontrer à Hennetmair que la langue italienne ne peut être l'instrument d'une pensée digne de ce nom, et il la compare à la langue allemande, dont la précision conférerait un poids intrinsèque aux concepts. Il prend explicitement le contre-pied d'un passage du début de *Die Auslöschung* de Bernhard, au cours duquel le narrateur explique exactement l'inverse à son jeune disciple Gambetti. Selon le personnage de Bernhard, la langue allemande pêche par sa lourdeur, elle «opprime» la pensée:

Jedes Wort, sagte ich, zieht unwergerlich ihr Denken herunter, jeder Satz drückt gleich was sie sich zu denken getraut haben, zu Boden und drückt dadurch immer *alles* zu Boden⁷.

Chaque mot tire leur pensée vers le bas, inéluctablement, quelle qu'ait pu être leur pensée chaque phrase l'écrase, écrase toujours tout⁸.

Cette «leçon» s'accompagne d'une sorte de scène théâtrale au cours de laquelle le personnage, convaincu de son propos, mime les deux assiettes d'une balance en citant une phrase de Schopenhauer, puis de Kant et de Hegel d'abord en allemand puis en traduction italienne. La main représentant l'allemand chute vers le sol, celle de l'italienne s'envole. Et Bernhard loue la légèreté de l'italien, qui sert l'épanouissement de la pensée. Le narrateur de Trevisan effectue l'opération inverse en choisissant de traduire des phrases... de Pasolini:

Anch'io, come Murau, posi idealmente le parole sulla bilancia delle mie mani, evidenziando così come il piatto tedesco della bilancia, rappresentato dalla mia mano sinistra, scendesse, mentre il destro, che rappresentava l'italiano, salisse. È vero, dissi a Hennetmair, non c'è dubbio: le parole tedesche sono decisamente più pesanti. Ma si tengono anche molto di più, aggiunsi chiudendo improvvisamente a pugno entrambe le mani. Le parole italiane invece, sono leggere, inconsistenti. È così difficile tenerle insieme, farne qualcosa di duro, che colpisca sulla testa. Prima di arrivare al bersaglio si disgregano, si fanno polvere e si disperdono nell'aria⁹.

⁷ Th. Bernhard, *Die Auslöschung. Ein Zerfall* cit., p. 13.

⁸ Th. Bernhard, *Extinction. Un effondrement* cit., p. 12.

⁹ V. Trevisan, *Il Ponte* cit., p. 50.

Ce qui est intéressant ici, c'est que tout en prenant le contre-pied de Bernhard, le personnage de Trevisan dit en réalité une chose similaire : il exprime le rejet de sa propre langue. Mais ce qui est à noter, c'est que Murau comme Thomas essentialisent leur langue maternelle, tout comme ils essentialisent la langue de l'autre. Ils leur donnent un pouvoir de signification qui confine à un déterminisme idéologique. La langue allemande serait oppressive, la langue italienne frivole et faible, friable. Et tout en prenant un parti contraire, ils opèrent la même essentialisation. Cependant, l'un comme l'autre, ils s'opposent à tout un mouvement de pensée qui avait précisément fait de l'essentialisation des langues un prétexte de hiérarchie entre les peuples. Penser que sa propre langue est la mieux à même de dire le réel ou qu'elle est le reflet de l'âme d'un peuple, voilà l'une des thèses racialistes de la fin du XVIII^e siècle au début du XX^e qui ne sont pas passées inaperçues auprès des fascistes et des nazis.

Ce sont les théories d'Ernest Renan qui parlait à la fin du XIX^e siècle de «race linguistique», ou de Johann Gottfried von Herder pour qui, déjà à la fin du XVIII^e, le «génie des peuples» résidait dans leur langue. Simplement Herder ne proposait pas de hiérarchie, seulement des distinctions. Hitler, s'inspirant de Herder mais aussi de Heidegger, considérera la langue allemande comme une langue de force, de puissance. Murau et Thomas refusent de voir leur propre langue pourvue d'un attrait supérieur, dotée d'un accès plus libre à la pensée juste. Ils valorisent la langue de l'autre, de l'étranger. Cependant, ils le font dans les mêmes termes que ceux des racialistes, ils utilisent le même *a priori* déterministe. Mais cette langue italienne de toujours, cette essence de légèreté, n'est pourtant plus d'actualité, et Thomas le sait pertinemment. Son cousin est mort. C'est *Pinocchio* qui est mort dans un accident de voiture. Le personnage phare de la tradition littéraire italienne, l'âme d'un enfant de bois à qui viennent les mots de son créateur, en italien. C'est aussi l'homme à femmes, l'homme qui aime les voitures qui roulent trop vite, qui est mort. L'Italien contemporain, dans toute l'insolence de son cliché.

Alors c'est bien une autre langue qui se trouve incriminée, non l'italien éternel, «la langue de Dante», mais l'italien contemporain, politique, journalistique, celui auquel Pasolini reproche déjà en 1975 de jouer un rôle dans le vide du pouvoir, dans le vide des consciences :

Gli uomini del potere democristiani hanno subito tutto questo, credendo di amministrarselo. Non si sono accorti che esso era «altro»: incommensurabile non solo a loro ma a tutta una forma di civiltà. Come sempre (cf Gramsci) solo nella lingua si sono avuti sintomi. Nella fase di transizione – ossia «durante la scomparsa delle lucciole» – gli uomini di potere democristiani hanno quasi bruscamente cambiato il loro modo di esprimersi, adottando un linguaggio completamente nuovo (del resto incomprensibile come il latino)¹⁰.

¹⁰ Pier Paolo Pasolini, «1° febbraio 1975. L'articolo delle lucciole», *Scritti corsari*, Roma, Garzanti, 1975, p. 133.

Or cette mutation n'a plus eu de cesse, et elle a bien entendu des conséquences politiques profondes. Si l'on suit l'historien Sergio Luzzatto, le «qualunquismo» est en partie une conséquence d'abus de langage, comme celui de parler de «brava gente» pour les fascistes de Salò. L'historien italien a analysé ce phénomène qu'il a nommé «crise de l'antifascisme»¹¹: il lie avant tout cette montée du «qualunquismo» à la chute du mur de Berlin en 1989. Le «qualunquismo» – expression née avec le mouvement de «L'Uomo qualunque» à la fin de la Seconde Guerre mondiale – a progressivement désigné un sentiment d'indifférence politique qui crée, par de rapides raccourcis, des équivalences entre fascisme et antifascisme comme valeurs obsolètes et également, quoique différemment, dangereuses. L'antifascisme est étroitement associé à l'histoire du communisme. La mise en équivalence, d'une part de ces deux entités, l'une étant le terreau idéologique d'une résistance plurielle, l'autre celui d'un parti politique précis, et d'autre part celle, *a posteriori* des régimes nazi-fascistes et des régimes communistes à l'aune des crimes perpétrés au cours du XX^e siècle, a amené une partie de l'opinion publique et de la classe politique italiennes à se détacher des idéaux qui furent les fondements de la première République et à juger sénile l'opposition nette entre fascisme et antifascisme. Une certaine image «folklorique» du régime mussolinien a substitué la nostalgie ou le simple ridicule au sentiment de responsabilité historique. La banalisation du fascisme laisse toute liberté à des formes de refoulés xénophobes de s'exprimer dans le champ public. Dans ces amalgames et ces retours du passé, l'idéologie – ou plutôt le rejet de toute idéologie – possède une arme de destruction massive: le langage «*qualunque*». C'est un constat similaire que formule à plusieurs reprises le narrateur de Trevisan, puisque «l'italiano è ottimo per insabbiare qualsiasi cosa, o per alzare opportune cortine fumogene, al riparo delle quali trasformarsi così come si puote e si vuole, a seconda di come tira il vento»¹²:

E come sempre nessun centro, l'Italia non l'ha mai avuto e non lo avrà mai. A meno di non considerare come centro Roma, la capitale delle esistenze intellettuali fallite. I romani non c'entrano, avevo detto a Hennetmair, ma a Roma, come sa, i Romani sono una minoranza, a fronte di una maggioranza di romaneschi, se così possiamo chiamarli, che si esprimono in un italiano romanesco che si cerca di far passare per italiano, et che, attraverso la televisione, ha frullato e omogenizzato la lingua italiana, privandola ancor più di consistenza, rendendola ancora più semplice, da parlare e da scrivere. Da parlare male, s'intende, e da scrivere ancora peggio. E sì, pensai improvvisamente, il crollo c'è stato, e quel passato, che si credeva passato, non ha mai smesso di crollare nel presente. Mai smesso di crollare, pensavo, mentre la lingua trascina tutto, con grande leggerezza, sempre più verso il basso. I giornali italiani hanno sempre parlato

¹¹ Sergio Luzzatto, *Crisi dell'antifascismo*, Torino, Einaudi, 2004.

¹² V. Trevisan, *Il ponte* cit., p. 51.

lo stesso linguaggio ripugnante, ma, almeno fino agli anni Ottanta, l'avevano parlato a mezza voce, per così dire; poi, di colpo, il freno è saltato, e anche i giornali, per non parlare degli altri mezzi di cosiddetta informazione, si sono messi a parlare il linguaggio del popolo col solo scopo di compiacere il popolo e, avendo rinunciato ormai da tempo ai contenuti, non si sono fatti scrupolo di rinunciare anche alla forma. E tutto per compiacere il cosiddetto popolo che, nel frattempo, è diventato un ripugnante popolo piccolo borghese, infastidito da tutto ciò che è testa e spirito, e dunque nemico della testa e dello spirito, un popolo ignorante e piccolo borghese, che ben volentieri rinuncia ad avere coscienza di sé, e stolidamente e col sorriso sulle labbra accetta senza reagire qualsiasi cosa, e nella fattispecie accetta di essere governato da una classe politica sempre più deteriorata e più corrotta delle classi politiche che l'hanno preceduta ; ma vale qui lo stesso criterio, e ciò che distingue l'attuale classe politica, ciò che rende l'attuale classe politica italiana ancora più ripugnante delle classi politiche che l'hanno preceduta, è la mancanza di forma, la totale assenza di vergogna, l'assoluta spudoratezza, la sciatteria nel vestire, nel parlare, nel pensare, e cosa ben più grave, nel legiferare [...]»¹³.

Les journaux ne transmettent que des «commérages économique-politico-culturels» («sciochezze economico-politico-culturali»¹⁴), la langue invente la réalité socio-économique avec ses instruments mensongers («una realtà totalmente inventata e malamente descritta»¹⁵). Elle invente les causalités et les déterminismes qui finissent par paraître des phénomènes naturels, comme l'aurait été la disparition des lucioles. C'est par la langue que le régime nazi a su avoir une emprise sur les consciences, comme tentait de le dire Karl Kraus, mort avant de connaître les exactions nazies, mais qui analysa les effets nocifs de la langue sur l'esprit, ou comme l'a ensuite étudié en détail Victor Klemperer, appelant la «lingua tertii imperii» la langue du Troisième Reich qui utilisa l'apparente neutralité du langage pour instaurer dans les consciences les stigmatisations nécessaires au pangermanisme¹⁶. Les journaux sont les relais de cette langue qui avance masquée, prétextant sa transparence d'outil de communication pour inculquer de façon subtile, ou plutôt devrait-on dire presque subliminale, les idéologies.

La langue, c'est ce dernier pont vers le réel qui s'écroule quand il n'est plus que masque. Sa responsabilité, semble dire Trevisan, a encore empiré depuis les

¹³ Ivi, pp. 52-53.

¹⁴ Ivi, p. 46.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Dans *Lingua Tertii Imperii* (Leipzig, Reclam Verlag, 1947), Victor Klemperer analyse la langue allemande pendant la période du Troisième Reich pour démontrer qu'il a bel et bien existé une «langue nazie» qui privilégiait la représentation de la société comme d'un organisme vivant qui devait se débarrasser des parasites, qui changeait la valence de certains substantifs, le terme «fanatique» devenant par exemple positivement connoté. Le philologue allemand démontre ainsi – au-delà de la rhétorique pure – le pouvoir de la langue, en tant que réseau d'images, choix des registres, dans l'endoctrinement des consciences.

chroniques de Pasolini, depuis les textes chargés de tension de Thomas Bernhard. Le narrateur de Trevisan incrimine les journaux, du «Giornale de Vicenza» à «La Repubblica», du «Foglio» au «Corriere della sera», mais il en vient à mettre en doute la littérature elle-même. Il entre dans une librairie et a tout à coup le sentiment de n'être entouré que de charcuteries avariées. Ce n'est pas dans la littérature contemporaine que paraît s'être réfugié le lien à la langue italienne qu'il recherche désespérément :

Mi recavo almeno una volta alla settimana nella libreria più grande della città, e ci restavo per ore, dando un'occhiata alle cosiddette novità, italiane e straniere. Le trovavo tutte ugualmente ripugnanti. A volte, a rendermele tali bastava il titolo, altre volte, quando mi sentivo più bene disposto, prendevo in mano qualcuna di queste cosiddette novità, italiane o straniere, e leggevo a caso, aprendo il libro qua e là, cercando una parola, un giro di frase, qualsiasi cosa, ma non trovavo che parole disgustose, similitudini del cazzo e metafore nate morte¹⁷.

La littérature ne paraît plus pouvoir tenir son rôle de garde-fou et même les auteurs aimés ne sont parfois d'aucun secours après la mort du jeune Filippo. Thomas sillonne les alentours de Vicenza, pour interroger les patrons de café, pour reconstituer le cheminement du jeune garçon le jour de sa mort, pour retrouver sa bicyclette disparue, qui pourrait expliquer les circonstances de son décès. Mais il ne trouva rien. Jusqu'à la fin du roman. Sur le chemin du retour à Vicenza où il veut se rendre sur la tombe de son cousin Pinocchio, lui vient l'idée d'un lieu où il n'est pas allé voir. Le pont. Ce pont d'où les deux cousins, alors jeunes adolescents, se promettaient de prendre leur envol en bicyclette pour atterrir dans le fleuve. Il avait raconté à Filippo ce défi et leur raisonnable renoncement, à son père et lui. Il se rend donc près du pont. Et retrouve la bicyclette dix ans après, rouillée, mais reconnaissable. Filippo est mort d'avoir voulu relever le défi de ses aînés, et oui, Thomas a bien une responsabilité dans la mort de Filippo. Le pont qui le liait encore à son passé, mais surtout celui qui le liait à une Italie rêvée à l'effondrement de laquelle il n'aurait pas participé, lui écrivain, traducteur exilé, s'écroule. Il porte une part de cette culpabilité que les mères italiennes transmettent à leurs enfants, il a joué un rôle dans la mort du seul fils qu'il ait connu. Sa génération reste sans descendance.

Le constat est douloureux, voire irréversible. Et pourtant, bien entendu, l'œuvre est là. L'effondrement – il crollo – n'est qu'un sous-titre. Le pont reste, malgré tout, comme un fantôme ou comme un espoir. Et il reste dans le palimpseste : l'extinction (*Ablöschung*) que souhaite le narrateur de Bernhard et Bernhard lui-même, c'est celle d'une Autriche honnie, pour que puisse advenir un pays débarrassé de la gangrène de son passé. À la fin de *Il ponte*, les vautours guettent («avvoltoi deficiente») est le titre de l'épilogue), cette Italie agoni-

¹⁷ V. Trevisan, *Il ponte* cit., p. 86.

serait-elle? Selon Hennetmair, le personnage allemand, grandi pendant l'après-guerre, que Trevisan donne comme interlocuteur au narrateur, il n'est pas de meilleur terrain de jeu pour les enfants que les ruines. Ces pays qui s'éteignent, qui s'effondrent, sont peut-être les terrains de jeu d'enfants de demain. Ou ceux des écrivains. Car le pont, bien sûr, est aussi celui qui est fait avec les auteurs qui hantent le narrateur. Des auteurs révoltés, dont les écrits demeurent, malgré la volubilité de la langue italienne et l'extinction (*Ablöschung* bernhardienne) des lucioles (*luciole* pasoliniennes). Et peut-être peut-on avancer que le narrateur de Trevisan, qui critique la langue italienne en écho inversé avec le Murau de Thomas Bernhard, critique en réalité toute langue dans son nationalisme béat, dans sa clôture revendiquée. Thomas, claustrophobe, est *traducteur*. Murau aussi. Beckett se traduisait lui-même. Voilà peut-être le pont qui demeure. Ce que Jacques Derrida nomme le «plus d'une langue» ou ce qu'Umberto Eco appelle de ses vœux comme véritable langue européenne: la traduction¹⁸. Si la langue comporte en elle une vision du monde, alors ce monde peut s'écrouler, si les mondes créent entre eux des passerelles, se superposent, s'infléchissent, alors ils ne sont jamais figés et ne prennent plus le même risque de se fissurer. Le pont, comme la traduction, est dans le va-et-vient, la rencontre, le «entre», et peut-être dans cette chance européenne à laquelle les bibliothèques concourent, celle de «penser entre les langues»¹⁹.

¹⁸ La philosophe française Barbara Cassin a beaucoup écrit elle aussi sur la question d'une identité liée à la langue, et plus précisément au «plus d'une langue», elle écrit notamment dans «Le Monde 2», daté du 14 janvier 2006: «La langue de l'Europe n'est pas une langue, mais un échange entre langues qui s'étonnent l'une par l'autre, il faut parler au moins deux langues pour parler la sienne et comprendre qu'on en a une: la 'diversité culturelle' ainsi comprise désigne une raison politique d'espérer».

¹⁹ Nous reprenons ici volontairement le titre de l'essai de Heinz Wismann, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, 2012.



La cinémathèque française di Frank Gehry a Bercy (foto di Anna Dolfi).

«DE' REMI FACEMMO ALI...»
AIUTARSI A VIVERE

DA TOLSTOJ AI «TROPPO POCO PAZZI» SCRITTORI ELVETICI
DI SCIASCIA

Oleksandra Rekut-Liberatore

Parlarono della guerra appunto, dei loro ricordi. E poi di libri, dentro la bella biblioteca: e grande, armoniosa, calda del colore degli scaffali e di estrema grazia, da sfiorare il rococò e da anticipare il liberty, nelle decorazioni, negli intagli.

Leonardo Sciascia, *Porte aperte*

La mattina del 19 ottobre, quando Sciascia ha in mano il suo quarantatreesimo libro, ha un sorriso di compiacimento. Per qualche minuto di quella lugubre domenica, si libera del pensiero della malattia, la sofferenza miracolosamente messa a tacere. Aspira persino alcune boccate da una sigaretta che però subito spegne: ormai non riesce a gustare neanche il fumo. I libri sono la sua ultima, più grande consolazione.

Matteo Collura, *Il maestro di Regalpetra*

Alla domanda sul *modus operandi* nella ricerca di opere che trattano di tumore, replico che nella maggior parte dei casi sono gli autori stessi a indicarmi le voci della bibliografia. Per gli scrittori *oborto collo* costretti a convivere con una malattia oncologica è esiziale confrontarsi con l'esperienza fondante dell'altro, impressa nella scrittura. Vari autori stigmatizzati da questa esperienza estrema o semplicemente interessati ad un angolo visuale socio-sanitario e/o psico-narrativo allestiscono una vera e propria biblioteca, funzionale all'arricchimento del testo, ma, al contempo, antidoto al male.

Per questi motivi, ho deciso di sondare e approfondire il *corpus* di scritti di Leonardo Sciascia coevi alla frazione temporale che lo vede, con un forte impatto emotivo, impegnato nella impari lotta contro il mieloma micromolecolare. In questa straziante temperie esistenziale, lo scrittore di Racalmuto si dedica a lavori che ne favoriscono l'emersione in un ricco archivio librario forgiato da una folta teoria di autori. Negli *Enigmi e la morte*, Marco Belpoliti nota:

Il gioco delle somiglianze «è in Sicilia uno scandaglio delicatissimo e sensibilissimo, uno strumento di conoscenza». Con l'aria di chi fa un'affermazione legata al buon senso – e al tempo stesso non crede che sia così – Sciascia descrive il gioco che nella sua Isola si fa con il bambino appena nato, il vicino di casa, il compagno di viaggio, ma anche con le immagini sacre custodite nelle chiese: a chi assomiglia? Per lui «non c'è ordine senza somiglianze, non c'è conoscenza, non c'è giudizio»¹.

Sciascia usa il metodo delle risposdenze, riuscendo consciamente a far assomigliare i suoi personaggi a quelli di scrittori da lui amati e venerati da sempre. La parola che si incrocia sia sulle orizzontali che sulle verticali del cruciverba intertestuale di Sciascia è, come suggerisce Belpoliti, di cinque lettere ovvero «morte». Altrove il critico ricorda che per Sciascia la fine terrena è il «*chiarchiaro* dove si incontrano tutti»²; un accadimento fenomenologico omologo a quello che si riscontra sugli scaffali della biblioteca che sto ricostruendo. Per assemblare una «biblioteca sul cancro», tra l'ampio ventaglio di testi e pensatori passati in rassegna da Sciascia, ho sceverato solo i volumi strettamente legati alla malattia per antonomasia. Sulla base di siffatta ragione, ho selezionato undici libri: *La morte di Ivan Il'ič* (1886) di Lev Tolstoj, *Mastro don Gesualdo* (1889) di Giovanni Verga, *I Viceré* (1894) di Federico De Roberto, *Diario di un curato di campagna* (1936) di Georges Bernanos, *Il giudice e il suo boia* (1952) e *Il sospetto* (1953) di Friedrich Dürrenmatt, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) di Carlo Emilio Gadda, *Homo Faber* (1957) di Max Frisch, *Nemesi medica* (1976) di Ivan Illich, *Il cavaliere, la morte e il diavolo* (1977) di Fritz Zorn e *Malattia come metafora* (1978) di Susan Sontag. Ho preso, inoltre, in considerazione gli ammiccamenti, le allusioni e gli intertesti dell'ultimo Sciascia, segnato dall'esperienza del male, a partire da *Porte aperte*, nonché i saggi – sparsi e/o raccolti in volume – che consentono di approfondire tali riferimenti e dimostrarne la funzionalità.

1. *Aprire le porte di una biblioteca*

In *Porte aperte* (1987) Sciascia affronta il tema della pena di morte e, per proprietà transitiva, della malattia diagnosticatagli. Il vissuto psico-fisico di un malato di cancro viene, in un *hapax*, paragonato a quello di un condannato che resta appeso a un filo nell'ansigena attesa dell'esecuzione della pena capitale:

«Ma l'agonia» continuò il giudice «è uno stato, propriamente, nel giusto senso della parola, in cui la vita ha più parte che la morte; e posso anche ammettere, dunque, che la sentenza gliel'abbia prolungata. Ma ecco: o questa nostra vita

¹ Marco Belpoliti, *Gli enigmi e la morte*, in «Il manifesto», 7 maggio 1998.

² M. Belpoliti, *Sciascia, la luce e la morte*, in «Nuova corrente», gennaio-giugno 1996, p. 121.

è soltanto caso e assurdit  e vale soltanto in s , nelle illusioni in cui la si vive, al di qua di ogni altra illusione, e dunque il viverla ancora per qualche anno, per qualche mese o addirittura per qualche giorno, appare come un dono: cos  come ai malati di cancro o di tubercolosi, assurdamente nell'assurdo; o   invece parte, questa nostra vita, di un disegno imperscrutabile: e allora varr , quest'agonia, a consegnare quest'uomo a un qualche aldil  con pi  pensieri, con pi  pensiero, magari con pi  follia, se non vogliamo dire con pi  religione»³.

A parte l'escamotage della similitudine, in *Porte aperte* il morbo, presumibilmente mortale, non   mai *apertis verbis* esplicitato. Come un motteggio e in senso ellittico viene usato il pronome indefinito «qualcosa»: il procuratore desidera ignorare «qualcosa che nel suo corpo accade»⁴ e fa il gesto di portare la mano al petto «muovendo le dita come a stringere qualcosa»⁵. Si registrano solo due lievi accenni al male in apertura/chiusura che realizzano una simmetria *incipit/explicit*. Nell'epilogo, da navigato *detective writer*, Sciascia tenta di distrarre l'attenzione dall'articolazione esatta del nome della malattia e semina una pista falsa: «  "angina pectoris" pens  il giudice, ricordando il gesto di suo padre, che ne era morto»⁶. Le riflessioni sul problema che lo tormenta alla fine degli anni Ottanta vengono distribuite tra vari inserti autoriali e sapientemente messe in bocca al giudice e al procuratore – suoi *alter ego*.

Riporto, in ordine di apparizione, gli intertesti alla base di *Porte aperte*: Salvatore Satta⁷, Arnold Zweig⁸, Dostoevskij⁹, Borges¹⁰, Shakespeare¹¹, Alfieri¹², La Rochefoucauld¹³, Giuffredi¹⁴, Cervantes¹⁵, Savinio¹⁶, Gambino d'Arezzo¹⁷,

³ Leonardo Sciascia, *Porte aperte*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 107-108.

⁴ «Sbadigliava di frequente: per qualcosa che nel suo corpo accadeva e che voleva ignorare» (ivi, p. 13).

⁵ «Qualcosa, in quell'affermare la legge fino a quel punto, mi infastidisce, mi inquieta... Sulla soglia della vecchiaia, della pensione, forse anche della morte» la mano al petto, muovendo le dita come a stringere qualcosa;   'angina pectoris' pens  il giudice: ricordando il gesto di suo padre, che ne era morto» (ivi, p. 105).

⁶ *Ibidem*.

⁷ Al testo   premessa un'epigrafe da *Soliloqui e colloqui di un giurista* di Salvatore Satta.

⁸ L. Sciascia, *Porte aperte* cit., p. 22.

⁹ Ivi, pp. 27. Evocato perifrasticamente come «un altro russo» accanto a Tolstoj, appare anche tramite una citazione.

¹⁰ Ivi, p. 41 (nella forma citata).

¹¹ Ivi, p. 52 (menzionato attraverso il personaggio di Amleto).

¹² *Ibidem* (probabilmente Sciascia si riferisce a una delle lezioni di Brancati).

¹³ Ivi, pp. 54-55 (sia direttamente che nella forma di una citazione virgolettata).

¹⁴ Ivi, pp. 63-64 (attraverso varie evocazioni e citazioni).

¹⁵ Ivi, p. 75 (menzionato per il personaggio di don Chisciotte).

¹⁶ *Ibidem* (ipotetica attribuzione di un pensiero a Savinio).

¹⁷ Ivi, p. 81. Evocato attraverso un solo verso caratteristico («Ghiribizzando mie' pensieri asciutti») che il giudice non ricorda di chi sia.

Manzoni¹⁸, Lorenzini e De Amicis¹⁹, Guicciardini e Verga²⁰, Tasso²¹, Monti²² e Della Porta²³. Alcuni scrittori non appaiono direttamente o attraverso le loro opere, ma nella rilettura di altri. Così Sciascia inserisce lo stendhalista Léon Blum²⁴, Paul-Louis Courier studioso di Longo Sofista²⁵, Milton e Leopardi²⁶ nella lettura di Vitaliano Brancati²⁷. La biblioteca, a questo punto ricostruita e assemblata senza difficoltà grazie all'evocazione di ogni singolo volume menzionato, prelude all'accesso, più sotteso, dello Sciascia-autore, al retroterra cartaceo, all'*humus* bibliofilo scaturigine del testo. Non potendo, per motivi di vastità e densità dell'argomento, soffermarmi su ciascuno degli scrittori sciasciani, ho preferito andare a colpo sicuro e prelevare dall'ampia biblioteca di *Porte aperte* un volume di Tolstoj.

2. *Ivan Il'ič e Ivan Illich*

Tolstoj – abbrivo di questa indagine – è per Sciascia una pietra miliare letteraria, osannato come «un grande scrittore russo che nessuna traduzione riuscirà mai a tradire»:

Parole che, inseguendo i pensieri del giudice, noi non siamo riusciti a trovare nella traduzione che lui, ragazzo, aveva acquistato intorno al Natale del 1913 (lo ricordava precisamente, poiché soltanto in quei giorni di festa, per il regalo di un parente d'America, disponeva della lira e mezza, o due, che ci volevano per acquistarla); e ci siamo serviti di altra più recente: nella convinzione che nessuna traduzione, né la più brutta né la più bella (più pericolosa forse la più bella), riuscirà mai a tradire un grande scrittore russo²⁸.

Il suo nome resta celato nelle pagine di *Porte aperte* e si intuisce solo attraverso una citazione:

«Quando vidi come la testa si staccava dal corpo e come l'una e l'altro, separatamente, andavano a sbattere nella cassa, allora capii, non con l'intelligenza,

¹⁸ Ivi, p. 86 (attraverso l'aggettivo «manzoniano»).

¹⁹ Ivi, p. 95 (evocati entrambi dai titoli dei loro libri).

²⁰ *Ibidem* (menzionati direttamente in una replica del personaggio del giudice).

²¹ Ivi, p. 96 (evocazione scaturita da *Aminta*).

²² *Ibidem* (sia direttamente che tramite *Aristodemo*).

²³ Ivi, p. 97. Nelle nn. 23-26 tutti gli scrittori sono nominati direttamente.

²⁴ Ivi, p. 99.

²⁵ Ivi, p. 60.

²⁶ Leopardi riapparirà nel *Cavaliere e la morte* associato al morbo oncologico.

²⁷ L. Sciascia, *Porte aperte* cit., p. 26.

²⁸ Ivi, p. 27

ma con tutto il mio essere, che non vi è alcuna teoria della razionalità dell'esistere e del progresso che possa giustificare un simile atto e che quand'anche tutti gli uomini al mondo, fin dalla sua creazione, basandosi su teorie quali che siano, trovassero che ciò fosse necessario, io so che ciò non è necessario, che ciò è male e che, quindi, arbitro di quel che è bene e necessario non è quel che dicono e fanno gli uomini, e neppure lo è il progresso, ma lo sono io, col mio cuore»²⁹.

Sciascia rumina e medita sulle *Confessioni*³⁰, sul *Diavolo*³¹, sul *Cadavere vivente*³², ma soprattutto e in particolare sulla *Morte di Ivan Il'ic*. Ed eccoci a una prima tangenza: Ivan Il'ic – come il protagonista di *Porte aperte* – esercita la professione di giudice e – similmente a Sciascia – è malato di cancro. Un altro punto di contatto, a seguire, risalta da un'omissione: la malattia ha le caratteristiche dell'indicibilità. Matteo Collura, nel primo capitolo della biografia del maestro racalmutese – intitolato significativamente *La luce di Ivan Il'ic* –, testimonia l'importanza del libro di Tolstoj per l'ultimo Sciascia:

Molte volte, a Milano, tormentato dalle inutili cure, aveva ricordato agli amici che gli stavano vicino quel racconto di Tolstoj. Ma senza mostrare di ricavarne conforto, anzi rievocandolo come esatto e implacabile ritratto della sua situazione: familiari, medici, amici, il suo stesso atteggiamento nei confronti della malattia, tutto coincideva con quelle pagine. Qualche mese dopo, stremato, sparuto e solo (di quella definitiva e invincibile solitudine che i moribondi forse avvertono), eccolo percepire la luce aurorale che filtra dalle imposte. «Vorrei raccontare il morire, la morte come esperienza», aveva detto quando ancora per lui la vita era avventura lontana da concludersi. E in quell'occasione aveva ricordato Tolstoj e il suo «impareggiabile tentativo». E così aveva soggiunto: «Mi limito dunque ad avere, nei riguardi della mia morte, un'ultima suprema curiosità intellettuale»³³.

Un tratto caratteristico dello scrivere sciasciano è rappresentato dalla cessione della propria esperienza agli eroi di carta di sua inventiva. Nel *Cavaliere e la morte*, giallo uscito un anno dopo *Porte aperte*, il protagonista anonimo, il Vice, fa riaffiorare esplicitamente dall'archivio mentale il volume sul cancro per eccellenza. Sciascia, con la fattiva cooperazione del Vice, rivolge uno sguardo nuovo,

²⁹ Ivi, pp. 26-27.

³⁰ L'esplicita citazione nella nota precedente è riferita alle *Confessioni* di Tolstoj in *Porte aperte*.

³¹ In *Nero su nero* (in *Opere* [1971-1983], a cura di Claude Ambroise, Milano, Bompiani, 2004, pp. 720-721), Sciascia analizza in chiave autobiografica i due finali (il primo inventato e il secondo suggerito da un fatto di cronaca vera) del racconto postumo *Il diavolo* di Tolstoj.

³² In *Alfabeto pirandelliano* (Milano, Adelphi, 1989, p. 45), Sciascia, in un ineludibile paragone, lega la sorte di Fedja Protasov del *Cadavere vivente* a quella di Mattia Pascal.

³³ Matteo Collura, *Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia*, Milano, TEA, 2000, pp. 15-16.

fisiologico, all'opera redatta un secolo prima; non indugia mai sulla sofferenza morale, rilevata dai più nella *Morte di Ivan Il'ič*, ma si concentra esclusivamente sul dolore fisico del personaggio tolstojano. Il Vice cerca di astenersi dall'uso di analgesici oppiacei, nonostante gli spasmi insopportabili causati dalla malattia. Una scelta morale e razionale, suggerita dal sentimento di dignità e da un impulso etico-deontologico (stanare e perseguire chi usa e spaccia droghe³⁴), che trova riscontro e corrispondenza in Ivan Il'ič:

La morfina, dunque. E gli venne un curioso pensiero, propriamente di curiosità: se nell'anno in cui Tolstoj raccontava la morte di Ivan Il'ič, la morfina, per quell'uso, la si conosceva già. 1886, 1886? C'era da credere la si conoscesse. Ma se ne faceva cenno, nel racconto? Gli pareva di no. E ne ebbe come un conforto: Tolstoj aveva allontanato la morfina dal suo personaggio forse per lo stesso suo sentimento. E pensando a quel racconto, cominciò a cercare dentro di sé i riscontri. La morte come un quid, un quantum, che girava nel sangue tra ossa, muscoli, ghiandole: finché non trovava il piccolo anfratto in cui esplodere, la nicchia, la culla³⁵.

Sempre su queste dolenti pagine, il cancro, oltre la sua oggettiva gravità, diventa un disvalore aggiunto, una cartina di tornasole della falsità dei rapporti familiari e antropologico-sociali. A guisa del cortocircuito che intercorre tra Tolstoj e Sciascia, anche nel *Cavaliere e la morte* una marcata ipocrisia sociale maschera il delitto³⁶. In una cittadina anonima dell'Italia del Nord, il Vice porta avanti l'indagine poliziesca con un condizionante pregiudizio: il Presidente delle industrie Riunite, Aurispa, non può essere, per ragioni di opportunismo socio-politico e dunque per partito preso, processato e nemmeno sospettato. L'investigazione sull'assassino dell'avvocato Sandoz imbocca volontariamente una direzione sbagliata, con una deviante e depistante accusa di colpevolezza a carico dei cosiddetti «figli dell'ottantanove».

E da ultimo, il cancro si fa sfondo soteriologico: Tolstoj riconosce ai giusti la morte istantanea che li rapisce in sogno, mentre punisce coloro che hanno vissuto una vita non autentica. Polarità che fanno attrito anche nel *Cavaliere e la morte*. Il Vice segue un percorso investigativo ben impostato per smascherare i veri colpevoli, ma l'*intentio* di punire gli assassini risulta frustrata dagli spari

³⁴ Mark Chu, *Dei cavalieri, della morte e del diavolo. Sciascia e gli scrittori svizzeri*, in *Tropo poco pazzi. Leonardo Sciascia nella libera e laica Svizzera*, a cura di Renato Martinoni, Firenze, Leo S. Olschki, 2011, p. 68.

³⁵ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte*, Milano, Adelphi, 1988, p. 75.

³⁶ Già Alberto Moravia (*Il cavaliere di Sciascia*, in «Corriere della Sera», 2 gennaio 1989), a pochi giorni dall'uscita del libro, evidenziava l'accostamento tra malattia fisiologica e metafora della corruzione della società: «Il Male, a sua volta, è duplice: è il diavolo cioè la corruzione; è la morte cioè al tempo stesso il cancro di cui il Vice è malato e la mafia di cui è malata la Sicilia; un Paese può morire di mafia esattamente come un uomo può morire di cancro».

che mettono fine alla sua esistenza, sottraendolo ai patimenti causati dalla mortale malattia:

La vita se ne andava fluida, leggera; il dolore era scomparso. Al diavolo la morfina, pensò. E tutto era chiaro, ora: Rieti era stato ucciso perché aveva parlato con lui. Da quel momento avevano cominciato a seguirlo.³⁷

Giuseppe Traina avvalorà, *ad abundantiam*, l'isotopia tra il Vice e Ivan Il'ič:

La sua morte viene da Sciascia scomposta minuziosamente in una suggestiva successione di pensieri, sensazioni, visioni. Egli, come già Ivan Il'ič, avverte la morte come cessazione del dolore provocato dal cancro³⁸.

Ad ogni buon conto, la conferma della metabolizzazione tolstoiana la riscontriamo ancor più nella *Medicalizzazione della vita*, incluso nella raccolta *Cruciverba*. Su queste pagine Sciascia tesse il suo ordito a partire dalla lettura degli *Essais sur l'histoire de la mort en Occident* di Philippe Ariès, servendosi di personali grumi mnemonici che gli rimandano l'atmosfera, il clima emotivo attorno al morente nelle realtà sicule. Nella seconda parte del saggio, rifacendosi alla *Morte di Ivan Il'ič*, Sciascia addivene al concetto del discrimine che sancisce il passaggio evolutivo e cruciale dall'antica percezione del trapasso a quella moderna:

Ivan Il'ič muore, al tempo stesso, come si moriva prima, e come si morirà dopo: e siamo al 1884 (la stesura definitiva del racconto è del 1886). Soggettivamente, Ivan Il'ič vive (propriamente: vive, e nel senso che proprio dal morire ha rivelazione della vita) l'antica morte: indagnosticata, senza nome. Oggettivamente, la sua è una morte «moderna»: per coloro che lo circondano, per noi lettori di oggi. La sua morte ha un nome, per noi; e forse l'ebbe anche per i familiari, che già «modernamente» glielo nascosero: cancro³⁹.

Nella *Morte di Ivan Il'ič*, Tolstoj precorre la nozione di «medicalizzazione», ovvero il processo per cui il senso tradizionale e culturale della sofferenza si perde e soltanto gli arcipelaghi del dolore restano a simboleggiare il fulcro sul quale basare lo studio medico, come sarebbe più consono, e non semplicemente una porzione di un'esperienza significativa della vita umana:

³⁷ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., p. 90.

³⁸ Giuseppe Traina, *La soluzione del cruciverba. Leonardo Sciascia fra esperienza del dolore e resistenza al Potere*, Presentazione di Romano Luperini, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1994, p. 155.

³⁹ L. Sciascia, *La medicalizzazione della vita*, in *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983, p. 251.

I familiari non credono ai medici e alle medicine più di quanto ci creda lo stesso Ivan, ma all'ammalato impongono le visite di tre medici celebri (Ivan Il'ič, nei momenti in cui spera nella medicina, preferisce andare da quelli non celebri di cui ha sentito che hanno guarito qualcuno; e una volta, di nascosto, da un omeopatico) e quelle assidue del medico curante, tanto più assidue quanto più si avvicina la fine. Gli impongono anche di seguirne le prescrizioni, di prendere le medicine. E vigilano, lo colgono nelle infrazioni e gli ele rimproverano, con uno zelo che va al di là di quello che il mantenimento delle apparenze richiede. Vediamo così che una nuova, diversa, tremenda ipocrisia – non più quella soltanto voluta dal decoro – comincia ora a circondare la malattia, la morte. I familiari non credono che medici e medicine possano far qualcosa per Ivan Il'ič: ma si comportano intorno a lui – questo è il punto – come se assolutamente ci credessero⁴⁰.

Sciascia sottolinea la doppiezza rilevata da Tolstoj che Foucault più tardi definirà, fuor di metafora, *renferment*, ossia il tentativo di allontanare, rinchiodere e punire tutto ciò che può sembrare scandaloso, folle, malato o patologico:

È possibile, ritengo, avanzare l'idea che i medici e le medicine siano per loro [i familiari di Ivan Il'ič], inconsciamente, strumenti punitivi: verso colui che impudicamente li fa spettatori della propria morte, della morte [...]. Del resto, il luogo in cui Ivan Il'ič vive la propria morte («Da quando s'era ammalato dormiva solo, in una piccola stanza vicino allo studio») già prelude alla morte «fuori di casa», alla morte in ospedale. «Si sentiva con tre porte chiuse in mezzo», il lamento di Ivan Il'ič: «era una cosa insopportabile, non so come io abbia fatto a resistere», dice la moglie. Tre porte chiuse in mezzo, evidentemente non bastavano; ci volevano mura, occorreva una dislocazione istituzionale. Che allora non c'era, che allora era impensabile se non al livello dello squallore economico: e quindi in un venir meno al decoro⁴¹.

E dopo questa accurata anamnesi, Sciascia porta a prova la personale esperienza (un tratto tipico, già ribadito, del suo scrivere saggistico) di testimone lungimirante del passaggio da una concezione di degenza ospedaliera che stendeva un'ombra di vergogna sui familiari all'odierno sentire che percepisce il ricovero in nosocomio un «segno di decoro e di mentalità moderna e civile».

Lo scrittore evidenzia tre cardini che *mutatis mutandis* sostengono e delineano uno statuto morale e stilistico della morte in società anche in Tolstoj. Il primo riguarda la confessione/comunione del morente che già a fine Ottocento diventa via via più formale; il posto del prete, sempre più frequentemente, comincia a essere occupato dal medico:

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Ivi, pp. 251-252.

In effetti, quel che a questo punto accade a Ivan Il'ič [«Ricominciò per un momento a pensare all'intestino cieco e alla possibilità di guarirlo. Si comunicò con le lacrime agli occhi. Quando lo ridistesero, stava quasi bene. Si mise a pensare alla possibilità dell'operazione che gli avevano proposto»] conferma il suo trovarsi, nel morire, sul crinale tra due epoche, tra due concezioni del mondo. In lui si sta operando una sostituzione, ma confusamente, ma larvaticamente, che nel futuro sarà precisata e perfezionata: il medico, in cui non è riuscito a credere, sostituisce il prete, in cui non crede più. E come se al suo capezzale il prete avesse fatto consegna al medico della vecchia, antica idea della morte; e il medico non potrà che vanificarla, che surrogarla totalmente con l'idea della vita medicalizzata⁴².

Sciascia accredita Tolstoj dell'evidenziazione della metamorfosi che modifica il vissuto della morte (ostentata nelle epoche precedenti/rimossa e occultata nel Novecento):

Il secondo punto è in quella specie di saluto [di Ivan Il'ič] al figlio (che nella sua apparente casualità è come una sopravvivenza del saluto dei familiari al morente nel mondo contadino) che è per il moribondo sollievo e preoccupazione insieme: sollievo, pacificazione, avvento di serenità, in quel che s'appartiene alla sua morte secondo l'antica idea della morte; preoccupazione in quel che s'appartiene alla vita del figlio: che non veda la morte, che cominci a rispettare l'interdizione che sta per cadere sulla morte⁴³.

E ancora la «straordinaria, mirabile, "avveniristica" intuizione» del medico – Sciascia *dixit* – che in una eterogenesi dei fini, assume sempre più il potere di un giudice. Ivan Il'ič si reputa polivalente (soggetto e oggetto, giudice e ammalato):

Imperscrutabile, come il giudice. Come il giudice, non tenuto a render conto di nulla – e soprattutto delle sentenze che emette. E così come il giudice può dar torto o ragione facendo astrazione dal torto e dalla ragione, poiché quel che conta è l'affermazione della legge comunque interpretata, il medico fa astrazione dalla malattia e dalla salute, poiché quel che conta è l'affermazione della medicina, cioè della «*médicalisation de l'idée de la vie*»⁴⁴.

Rinveniamo la simmetria medico-giudice e conseguentemente malato-condannato, quattro anni dopo l'uscita di *Cruciverba*, nel monologo dialogato nella chiusa di *Porte aperte* che ha dato la stura alla nostra ricognizione del pensiero di Sciascia su Tolstoj.

⁴² Ivi, p. 253.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Ivi, pp. 253-254.

Il saggio *La medicalizzazione della vita* nell'epilogo associa omofonicamente il personaggio tolstojano a uno scrittore, sociologo e teologo che risponde al nome di Ivan Illich⁴⁵:

Cinquanta anni dopo, il problema della medicalizzazione viene assunto – contestativamente, polemicamente, come in un grido di allarme, – dalla sociologia. La punta avanzata di tale contestazione ha un nome: Ivan Illich, nato a Vienna nel 1926. // Nelle tre traduzioni italiane del racconto di Tolstoj che ho sotto gli occhi, il nome del protagonista è trascritto in tre modi diversi: Ivan Il'ič, Ivàn Iljč, Ivàn Ilíč. Si potrebbe, forse, trascrivere più semplicemente Ivan Illich. E siamo in una dimensione da racconto di Borges⁴⁶.

In realtà, il personaggio di Tolstoj si chiama Ivan Il'ič (cioè il figlio di Il'ia) Golovin. Il titolo, dunque, include solo il nome e il patronimico come si usa spesso nella tradizione russofona, mentre l'Ivan Illich al quale, guidato da un richiamo onomatopeico, Sciascia si riferisce, risulta essere il nome e cognome dell'autore di svariati saggi su argomenti scientifico-letterari. Per tener fede ai propositi che mi son prefissa e raggiungere lo scopo della creazione di una biblioteca sul cancro, estrapolo dalla produzione saggistica di Illich *Medical Nemesis*, tradotto come *Nemesi medica. L'espropriazione della salute*. Ed è proprio attraverso lo specchio rifrangente di questo lavoro che Sciascia mette a fuoco un'ermeneutica alla *Morte di Ivan Il'ič*: i concetti di «medicalizzazione», di «vita medicalizzata», di «ospedalizzazione» e di «dislocazione istituzionale», nonché lo spirito critico contro la società ipocrita e medicalizzante sono, evidentemente, ispirati e mutuati da Illich.

Anche per il libero pensatore croato-austriaco l'esperienza oncologica ha un approccio autobiografico. La crescita tumorale sul volto, definita da lui stesso «la mia mortalità», gli è compagna fedele per un ventennio e lo spinge in *Nemesi medica* alla critica aperta alla medicina ufficiale. A suo dire, la medicalizzazione radicale trasforma l'esperienza profonda della sofferenza in una sensazione puramente fisiologica del dolore percepito. «Ora, la civiltà medica moderna tende a trasformarlo in un problema tecnico e in tal modo spoglia la sofferenza del suo intrinseco significato personale»⁴⁷. Ciò avvalorava l'assunto che lo spasimo non si esprime più in termini esistenzial-religiosi, come nelle cosiddette culture tradizionali, ma è un semplice e diretto oggetto di assistenza medica, spesso inutile e talvolta persino dannosa. Un processo appellato «iatrogenesi», ovvero l'insieme delle conseguenze nefaste – effetti collaterali, patologie o complicanze – imputabili a trattamenti sanitari. In *Nemesi*

⁴⁵ Sciascia riprende Illich anche sulle pagine dell'«Espresso» del 18 febbraio 1979, dove in *Molière secondo Ivan Illich* approda al metasaggismo.

⁴⁶ L. Sciascia, *La medicalizzazione della vita* cit., p. 254.

⁴⁷ Ivan Illich, *Nemesi medica. L'espropriazione della salute* [1976], Lavis, LEGO, 2013, p. 144.

medica, Illich ricorre di frequente all'argomento del cancro⁴⁸ per suffragare il funzionamento della sua dottrina.

Dal gioco verbale di omofonia nell'epilogo della *Medicalizzazione della vita* (Ivan Il'ič/Ivan Illich) si perviene al *ludus* omonimico in *Alfabeto pirandelliano*, laddove all'inizio della voce Mosjoukine si può leggere: «Ivan Mosjoukine. Ivan Il'ič Mosjoukine: per intridere nel suo nome quello del personaggio di cui Tolstoj racconta la morte (e la racconta, inarrivabile vertice della letteratura, come esperienza vissuta)»⁴⁹.

In questo originale *Alfabeto pirandelliano*, lo scrittore siciliano aggiunge un'altra sfumatura alle considerazioni sul libro di Tolstoj. Tutto il periodo del lento spegnersi di Ivan Il'ič è raccontato fino all'ultimo respiro con un empatico coinvolgimento che quasi smentisce la risaputa impossibilità ontologica di narrare la propria morte. Ivan Il'ič Mosjoukine è, come ci aggiorna Sciascia, un attore russo del primo Novecento, interprete di Fedja Protasov in *Cadavere vivente*, noto in Occidente soprattutto grazie al ruolo di Mattia Pascal. E dunque e infine la presenza di questa voce – con l'evocazione tolstoiana – all'interno di *Alfabeto pirandelliano* è perfettamente intonata⁵⁰.

⁴⁸ Ivi, p. 24: «[...] i tassi di sopravvivenza per i tipi più comuni di cancro (quelli che costituiscono il 90 per cento dei casi) sono rimasti virtualmente immutati nell'arco degli ultimi 25 anni [...]. Il tasso di sopravvivenza a 5 anni nei casi di cancro alla mammella è del 50 per cento, indipendentemente dalla frequenza dei controlli medici e dal tipo di trattamento applicato. Né esiste la prova che questo tasso sia diverso da quello delle donne non sottoposte a cura. Per quanto i medici curanti e i propagandisti dell'industria sanitaria sottolineino l'importanza dell'individuazione e del trattamento precoci in questo e in parecchi altri tipi di cancro, gli epidemiologi hanno cominciato a dubitare che l'intervento precoce riesca a incidere sul tasso di sopravvivenza»; p. 71: «Il fatto è che la medicina non può far molto per i mali associati alla senescenza [...]. Non può guarire le malattie cardiovascolari, la maggior parte dei tumori, l'artrite, la cirrosi avanzata, neppure il raffreddore comune»; p. 85: «Nei casi di cancro all'ultimo stadio non c'è differenza, quanto ad attesa di vita, fra quelli che restano a casa e quelli che muoiono in clinica. Solo un quarto dei malati di cancro all'ultimo stadio arriva ad aver bisogno di assistenza specializzata a domicilio, e soltanto durante le ultime settimane; per più della metà, le sofferenze si limitano a un senso di debolezza e di disagio, e i dolori, quando ci sono, di solito possono essere alleviati. Ma restando a casa essi evitano l'esilio, la solitudine e il trattamento indegno che li aspettano, tranne eccezioni, in tutti gli ospedali. Gli oppiacei non sono disponibili a richiesta. Un paziente che per mesi o anni ha dolori acuti che un narcotico potrebbe rendere tollerabili si vedrà quasi certamente negare la medicazione tanto in ospedale quanto a casa, perché non si crei un'abitudine nel suo stato incurabile ma non immediatamente letale»; pp. 89-90: «Quanto meno prove esistono che una maggiore quantità di denaro accresca il tasso di sopravvivenza in una determinata branca della cancerologia, tanto più denaro affluisce alle divisioni mediche schierate in quel particolare teatro di operazioni. Soltanto degli obiettivi estranei alla terapia (quali posti per gli specialisti, uguaglianza di accesso da parte dei poveri, consolazione simbolica per i pazienti o sperimentazione su esseri umani) possono spiegare lo sviluppo che ha avuto la chirurgia del cancro polmonare negli ultimi venticinque anni»; p. 237: «[...] la persona che, appreso d'aver il cancro, preferisce un intervento chirurgico a una vacanza nelle Bahama non sa quale effetto avrà la sua scelta sui giorni di grazia che le rimangono».

⁴⁹ L. Sciascia, *Alfabeto pirandelliano* cit., p. 45.

⁵⁰ «Nel 1925, ormai famoso, il regista Marcel L'Herbier lo chiama a interpretare il Mattia Pascal di Pirandello: da Fedja Protasov a Mattia Pascal, già si intravede la linea di un destino.

3. *A margine di una biblioteca sul cancro*

Il Vice patisce gli spasmi causati dal tumore proprio come il suo autore all'epoca della stesura del *Cavaliere e la morte*. Trattandosi di avventure esistenziali simili non possono non corrispondere anche le biblioteche personali. Non tutti i volumi afferiscono al cancro, nondimeno sono significativi per questa disamina. La loro funzione può estensivamente essere definita «una terapia coadiuvante», considerando l'evidente sostegno che tali letture forniscono al malato bibliofilo nel procelloso periodo che sta affrontando. Nel *Cavaliere e la morte* viene proposta una specifica *ars moriendi*, per riprendere il lemma usato da Traina⁵¹, all'esercizio della quale, per dirla con Massimo Onofri, si approda «confutando tutta una varietà di opere, richiamate appunto per via intertestuale, nelle quali si può rintracciare una serie di proposte alternative per una “buona morte”»⁵². Inoltre, Sciascia suggerisce un esercizio divertente: associare al tumore i testi che non lo trattano.

Così, nel complesso legame tra finitudine corporea e svanire dell'anima, echeggiato alla fine del *Cavaliere e la morte*, si avverte, inequivocabilmente, una risonanza di Gogol': «Ancora bella, la vita; ma per chi ancora ne era degno»⁵³. La sensazione, che accompagna spesso il malato, di essere «già sbarcato su un'isola deserta»⁵⁴ induce il Vice a prelevare, dal suo scaffale mentale, il celeberrimo volume di Stevenson:

Quel colloquio lo aveva innervosito, ma il dolore gli si era allontanato: stava come una bestia – piccola, feroce ed immonda – agguantata in un solo punto del suo corpo, del suo essere. Poteva dunque, dall'ultima battuta di quel colloquio, vagheggiare l'isola deserta, come su una mappa svolgersi antico sogno, antica memoria; per quanto antiche gli erano diventate certe cose dell'infanzia, dell'adolescenza. *L'isola del tesoro*: una lettura, aveva detto qualcuno, che era quanto di più si poteva assomigliare alla felicità. Pensò: stasera lo rileggerò. Ma ne aveva precisa memoria, avendolo tante volte riletto in quella vecchia e brutta edizione che una volta gli avevano regalato⁵⁵.

L'isola del tesoro rappresenta il dagherrotipo di una felicità apofatica (meno pensieri ossessivi ed evasione immaginaria in un altro microcosmo) che ren-

Indimenticabile Mattia Pascal: nonché tutti i lettori del romanzo che hanno visto il film, forse lo stesso Pirandello non riuscì più a ricordare il suo personaggio se non con la figura, i movimenti e le espressioni di Mosjoukine. Fu poi Casanova [...]. Dopo questo film, la vita di Mosjoukine, già sufficientemente pirandelliana, lo diventa del tutto. Il problema dell'identità: e angosciosamente lo eredita lo scrittore Romain Gary, suo figlio naturale. Estremo caso di pirandellismo. Fino al suicidio» (ivi, pp. 45-46).

⁵¹ G. Traina, *La soluzione del cruciverba* cit., p. 129.

⁵² Massimo Onofri, *Storia di Sciascia*, Roma-Bari, Laterza&Figli, 2004, p. 273.

⁵³ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., p. 83.

⁵⁴ Ivi, p. 67.

⁵⁵ Ivi, p. 68.

de si avulsi dalla quotidianità, ma libera dall'assillo diuturno della sofferenza psico-fisica.

Seguendo, tomo per tomo, la biblioteca cerebrale del Vice è sorprendente imbattersi nell'accostamento e nella comparazione inaspettata dei *Canti* leopardiani all'effetto che provoca la morfina sul corpo prostrato. Sulla falsariga dell'acquietamento della natura posteriore a una fragorosa e improvvisa tempesta, il farmaco regala una benefica stasi dolorifica:

«La morfina è bella: bisogna prenderla quando non se ne può più», lo aveva ammonito l'amico medico nel consegnargliene un pacchetto. Belli gli effetti della morfina, più se succedevano all'insopportabile sofferenza. Più forte la tempesta, più dolce poi la quiete. *La quiete dopo la tempesta, Il sabato del villaggio, Il passero solitario, L'infinito*: quali grandi e profondi sentimenti, con assoluta semplicità, e magari con immagini banali, quel poeta di felice infelicità aveva rivelato e indelebilmente impresso nella memoria degli italiani che si potevano ora dir vecchi: negli anni lontani della scuola, e da allora⁵⁶.

Proseguendo un mnestico-umanistico itinerario, il Vice transita dalla poesia di Leopardi a quella di Hugo, dando ludicamente all'espressione francese *par cœur* una valenza paramedica:

Lo [Leopardi] si leggeva ancora, nella scuola? Forse ancora; ma certo nessun ragazzo ne sapeva i versi a memoria. *Par cœur*, come diceva la professoressa di francese quando assegnava le poesie di Victor Hugo, quasi sempre di Victor Hugo. Le ricordava ancora: «Devant la blanche ferme où parfois vers midi / Un vieillard vient s'asseoir sur le seuil attiédi...»; «Oh! combien de marins, combien de capitaines / Qui sont partis joyeux pour des courses lointaines, / Dans ce morne horizon se sont évanouis...»; e questa più *par cœur*, ormai. Bellissima espressione; e la traduceva «nel cuore, dal cuore, per il cuore». Si scopriva sentimentale fino alle lacrime. Ma il medico intendeva soltanto sconsigliare l'assuefazione, con quella frase sibillina, contraddittoria. / Ma qual era il punto del non poterne più? Lo spostava sempre più in avanti, come un traguardo: della volontà in gara col dolore⁵⁷.

Il protagonista è proustianamente convinto dell'incomunicabilità della sofferenza e dunque dell'incomprensione scontata e *a priori* che intercorre tra sanitari e paziente. Anche in questo caso lo scrittore si avvale di una citazione estrapolata dalla biblioteca astratta del Vice:

Curiosamente, però, l'affanno metteva in fuga il dolore. Pensò che bisognava parlarne a un medico: chi sa non ci fosse una terapia dell'affanno [...]. Che può

⁵⁶ Ivi, p. 73.

⁵⁷ Ivi, pp. 73-74.

saperne, un medico? Anche a volergli comunicare quel poco che ognuno di noi ne sente – del cuore, dei polmoni, dello stomaco, delle ossa – lui non può che riferirlo alle astrazioni, agli universali: anche se si riesce a riferirglielo con la massima precisione, come Proust, nell'anticamera di un dentista, descrisse a Roditi il proprio mal di denti, Roditi avendo la consolazione di scoprirselo uguale⁵⁸.

Dall'elenco mnemonico forte di Dante, Stevenson, Leopardi, Tolstoj, Verga, Hugo, Proust, Feydeau, Gozzano, Ungaretti, Gadda, Borges, ci si appropinqua agli scaffali reali del Vice che, da malato incurabile, rinuncia – con la significativa eccezione di Gide – ai suoi libri. La sua biblioteca reale s'incastona perfettamente con quella parallela, interiorizzata ed elaborata mentalmente. Tra i numerosi volumi viene scelto e salvato il memorizzato anni prima: *Montaigne* di Gide⁵⁹ che porta alla riflessione dell'eroe sul pudore di sé morti⁶⁰. Il malato di cancro vive della rendita delle riserve intellettuali tesaurizzate in precedenza. Così nelle sue *flâneries* il Vice si crogiola in varie associazioni che disegnano un arco letterario che si tende da Shakespeare all'Alfieri⁶¹. Le sue speculazioni fan venire a galla un cruccio che lo incupisce e deprime, ossia il pensiero del futuro dei bambini che cresceranno senza Memoria ontologicamente intesa, e dunque privi di biblioteche mentali, inconsapevoli orfani di Leopardi, Manzoni, Carducci:

Non più, nella memoria, la tavola pitagorica, «La donzelletta vien dalla campagna...», «Scendeva dalla soglia...», «I cipressi che a Bolgheri...»: sevizie del passato. La memoria era da abolire, la Memoria; e quindi anche quegli esercizi che la rendevano duttile, sottile, prensile⁶².

Forse è proprio l'ansia per la perdita che suggerisce *A futura memoria (se la memoria ha un futuro)*, un testo postumo, che raccoglie i polemici interventi degli ultimi anni.

E, per completare l'assemblaggio della biblioteca virtuale del *Cavaliere e la morte*, attingo ancora ai riferimenti di Nunzio Zago nel *Primo e l'ultimo Sciascia*⁶³, a quelli di Giuseppe Traina nella *Soluzione del cruciverba*⁶⁴, a Antonio Di Grado in

⁵⁸ Ivi, pp. 76-77.

⁵⁹ «Passò dal suo ufficio, aprì i cassetti della scrivania: prese delle lettere, il piccolo Montaigne di Gide che sapeva quasi a memoria, un pacchetto di sigarette. Lasciò altre sigarette, altri libri» (ivi, p. 83).

⁶⁰ Ivi, p. 87.

⁶¹ Ivi, pp. 83-84.

⁶² Ivi, p. 85.

⁶³ Nunzio Zago, *L'ombra del moderno. Da Leopardi a Sciascia*, Presentazione di Giorgio Barberi Squarotti, Caltanissetta-Roma, 1992, pp. 138-139 (Tomasi di Lampedusa).

⁶⁴ G. Traina, *La soluzione del cruciverba* cit., pp. 143-144 (Pirandello), p. 135 (Praz), pp. 137-138 (Bernanos), pp. 149-151 (Dürrenmatt), pp. 135-137 (Zorn), p. 138 (la Sontag).

*Un cruciverba italo-franco-belga*⁶⁵ e a Matteo Collura nel *Maestro di Regalpetra*⁶⁶. Per restare fedele all'obiettivo di questa ricerca, tra i numerosi testi e pensatori passati in rassegna, procedo con *Mastro don Gesualdo* di Verga.

4. *Il metasaggismo*

Nelle scansie di Sciascia ho rinvenuto, finora, Stendhal di Blum, Longo di Courier, Milton e Leopardi di Brancati, Molière di Illich e Montaigne di Gide, ai quali bisogna senz'altro sommare *Mastro don Gesualdo* nella coraggiosa e singolare rilettura di David H. Lawrence: «Non so se lei conosce quella pagina di Lawrence sul *Mastro don Gesualdo* di Verga. Ad un certo punto dice: ma Gesualdo è siciliano, e qui salta fuori la difficoltà...»⁶⁷.

Il corno del problema, chiosa lo scrittore inglese, risiede nel fatto che i siculi, ai tempi di Verga, erano privi di una pur «minima idea soggettiva delle proprie anime»⁶⁸, intese in senso psicoanalitico, perseverando piuttosto nella valenza e simbologia obsoleta che le rappresenta tradizionalmente come «piccoli esseri ignudi che saltellano penosamente su mattoni roventi finché non viene loro concesso di ascendere a un giardino pieno di musica e fiori e popolata da gente pia, il paradiso»⁶⁹. Sciascia non si sbilancia su *Mastro don Gesualdo*; preferisce rimandare allo *Studio su Giovanni Verga e le sue opere* (uscito nella primavera del 1922 come prefazione all'edizione inglese del romanzo) di Lawrence:

Mastro don Gesualdo però non è affatto «tesoro degli umili» quanto *I Malavoglia*. In *Mastro don Gesualdo*, Verga non si interessa al disastro della povertà e non lo chiama tragedia. Anzi, appare piuttosto stanco della povertà. Ha bisogno di avere un personaggio che la vinca, che faccia il suo gruzzolo e soccomba sotto il gruzzolo. // *Mastro don Gesualdo* entra nella vita da moccioso contadinello scalzo, niente affatto da «don». Poi diventa ricchissimo. Ma non altro ottiene dalla ricchezza che un grande tumore di sofferenza, un amaro tumore che lo uccide⁷⁰.

Sintetizzando lo scavo psico-narrativo lawrenciano, si può affermare che Gesualdo, nato in un'epoca «democratico-realistica ha risolto astutamente il

⁶⁵ Antonio Di Grado, *Un cruciverba italo-franco-belga*. Sciascia-Bernanos-Simenon, Roma, Bonanno, 2014, pp. 37-48 (Bernanos).

⁶⁶ M. Collura, *Il maestro di Regalpetra* cit., p. 357 (Dürrenmatt), p. 358 (Frisch, Zorn).

⁶⁷ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., p. 46.

⁶⁸ David H. Lawrence, *Prefazione* [1922], in Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo* [1889], Milano, Feltrinelli, 2014, p. 10.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Ivi, pp. 8-9.

problema della mancanza di eroi col fare di ogni uomo l'eroe di se stesso»⁷¹. Lawrence, seppur agli antipodi, pone don Gesualdo a ridosso dei grandi della letteratura russa⁷², in cui notoriamente persino gli umili e i semplici sono dotati di una profonda autocoscienza dei personali stati interiori; una prosa di «fenomenali lampeggiamenti d'anima di persone volgari, comuni»⁷³. Per Lawrence, la forbice, la distanza tra Mastro-don Gesualdo e i russi, ovvero tra Sud e Nord del globo, si attesta nella rispettiva oggettività e soggettività⁷⁴. Don Gesualdo non s'interroga, non rimesta sentimenti in spossanti elucubrazioni, *ergo* non si tortura cerebralmente come tanti suoi predecessori cartacei. Tra varie antitesi, Lawrence fa mostra di prediligere quelle su Gesù e Amleto. «Perché un uomo dovrebbe tormentarsi da sé», chiede stupefatto Gesualdo. «Non ci sono forse abbastanza bricconi a questo mondo per tormentarlo?»⁷⁵. Ed è proprio questo *habitus* che gli fornisce l'ausilio, ad esempio, a mantenere *vita natural durante* il rapporto con Diodata⁷⁶. Il suo mondo interiore è romito, inaccessibile per la clausura e reticenza verbale che frantuma il dicibile: «Sembra così potente, così pieno di vigore, Gesualdo. Pure nulla emerge di lui, e nulla egli dice. È l'esatto contrario del russo che parla e parla, per impotenza»⁷⁷. Verga è realista e, parimenti agli scrittori slavi, possiede e coltiva la stessa compassione. Ed è a cagione di tali motivi che la sensazione di profonda amarezza e di una solitudine invincibile traspare evidente dai discorsi della servitù riunita attorno al suo cadavere. Nella silente maestà, perfino *in limine mortis* e nella ferrea resistenza alle difficoltà della vita e al male incurabile, don Gesualdo viene visto, da Lawrence, alla

⁷¹ Ivi, p. 9.

⁷² «Ma in *Mastro-don Gesualdo* si ha, ad ogni modo, l'antitesi più assoluta di quello che si ha nei *Fratelli Karamazov*. Nulla si può immaginare che sia meno russo di Verga; salvo Omero [...]. Mentre in Russia la gente, almeno nei libri, è sempre occupata a farsi confidenze, a versarsi l'un l'altro anima e tè per serate intere; in Sicilia appena cade la notte, ognuno si barrica in casa» (ivi, pp. 10-12).

⁷³ Ivi, p. 9.

⁷⁴ «Gesualdo non aveva nessun sentimento della sua anima. Egli era oggettivo senza rimorso e senza remissione, come lo sono tutti coloro che vivono nelle terre del sole. Al sole si è oggettivi, nella nebbia e sotto la neve si è soggettivi. La soggettività è in gran parte una questione proporzionale allo spessore del pastrano che si porta» (ivi, pp. 11-12).

⁷⁵ Ivi, p. 10.

⁷⁶ L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1961, pp. 24-25: «La relazione amorosa di Gesualdo con Diodata, che dura tutta la vita», dice Lawrence, «è, secondo le nostre idee, quasi impossibile. Gesualdo non dà nessun valore al sentimento; o quasi nessuno... È una cosa del vecchio, antico mondo, di quando l'uomo era intensamente conscio di quello che gli apparteneva, ma non aveva che una coscienza confusa di quello che sentiva. E i sentimenti di cui non si ha coscienza non esistono». Degradata da persona ad oggetto di piacere (e, s'intende, d'onore) la donna, il siciliano ha una particolare morale sessuale e un particolare comportamento erotico: la morale del possesso esclusivo e un comportamento che, riconoscendo nella donna una vita soltanto istintiva, tende a soddisfarne i sensi per ridurre il margine di apprensione, di insicurezza, relativamente alle sue azioni».

⁷⁷ D.H. Lawrence, *Prefazione* cit., p. 13.

stregua di un eroe greco⁷⁸. Una profonda fascinazione e persino una forma di nostalgia della vita meridionale lo conquistano; e con tali fremiti interiori mette fine al suo lavoro critico schierandosi contro lo snobismo intellettuale che attacca e mette in dubbio il valore letterario e umano di Verga:

Il povero Gesualdo non seppe mai nulla di «essere o non essere» e, se qualcosa ne avesse saputo, non vi avrebbe certo fatto caso. Egli visse ciecamente, sotto l'impeto del sangue e dei muscoli, con l'astuzia e la volontà, e mai ebbe coscienza di sé. Sarebbe stato migliore se l'avesse avuta? Nessuno può dirlo⁷⁹.

Un'apologia, quella di Lawrence, è riscontrabile non solo nel *Cavaliere e la morte*. Ritenendola fondamentale per la critica verghiana («per nulla al mondo farei una verifica: di quello che si è scritto su Verga, migliaia di pagine sono inutili»⁸⁰), Sciascia vi fa riferimento in numerosi saggi. Così in *Nero su nero*, ricorda *en passant* l'edizione inglese di *Mastro don Gesualdo* con la premessa di Lawrence che associa l'immagine di Rosso malpelo al ritratto giovanile dello stesso Verga⁸¹.

In *Alfabeto pirandelliano*, alla voce «Sicilia», viene riproposto il giudizio del britannico, tratto dalla *Prefazione* in questione, sui siciliani:

Nel suo saggio sul Mastro-don Gesualdo, ad un certo punto Lawrence dice dei siciliani: «E presi uno per uno, gli uomini hanno qualcosa della noncuranza ardita dei greci. È quando stanno insieme come cittadini che diventano gretti». Giudizio acutissimo (e a «gretti» si può anche sostituire «micidiali»), che di fatto Pirandello condivide e discioglie in gran parte dell'opera sua⁸².

Facendo a questo punto un repentino salto indietro e tradendo, per un momento, la scansione temporale dell'impostazione iniziale, desidero menzionare due raccolte saggistiche: *Pirandello e il pirandellismo*⁸³ del 1953 e *Pirandello*

⁷⁸ «Egli è greco soprattutto nel non avere un'anima, né sublimi ideali. I greci inclinavano assai più a dare un'impressione di splendore e di audacia che ad adempiere qualche nobile proposito. Amavano la bella apparenza di una cosa, la bella risonanza delle parole. La tragedia stessa non era per loro che una questione di gesti grandiosi, non già un fatto su cui meditare. Essi non volevano farsi cattivo sangue, e non si davano pena per i loro peccati, i loro e quelli degli altri, che quando entravano in ballo le persecuzioni delle Furie. // Non erano tanto sciocchi da lasciarsi opprimere dal peso dell'anima» (ivi, p. 11).

⁷⁹ Ivi, pp. 13-14.

⁸⁰ L. Sciascia, *Cruciverba* cit., p. 155.

⁸¹ L. Sciascia, *Nero su nero* cit., p. 704: «Quasi nessuno ci ha fatto caso. Di un Verga rosso ci parlò parecchi anni fa un vecchio catanese che lo conobbe; e ne parla D.H. Lawrence – “con grandi baffi rossi” – in quel saggio che doveva fare da introduzione alla versione in inglese del *Mastro don Gesualdo*. A parte il dettaglio dei baffi: la cosa più bella che sia mai stata scritta su Verga».

⁸² L. Sciascia, *Alfabeto pirandelliano* cit., p. 63.

⁸³ L. Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo. Con lettere inedite di Pirandello a Tilgher*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 1953, p. 71.

e *la Sicilia*⁸⁴ del 1961, che comprovano che l'osservazione di Lawrence sul carattere dei siciliani è stata già oggetto di attenzione da parte di Sciascia che nel secondo volume definisce l'*essay* su *Mastro-don Gesualdo* «la cosa più bella ed intensa che sia stata finora scritta su Verga»⁸⁵. La sintassi dell'eziologia e della capacità di sopportare e reagire al male diventano motivo d'approfondimento in *Pirandello e il pirandellismo*. I personaggi verghiani sono, di frequente, contemplati attraverso il soggettivo grandangolo di Lawrence e paragonati da Sciascia a quelli del drammaturgo girgentano⁸⁶. In *Pirandello e la Sicilia*, Sciascia, nello stesso tempo, discute e condivide il pensiero di Lawrence, cercando appoggi in Giacomo Debenedetti:

Grande romantico di antiromantiche illusioni, il Lawrence ammirava i siciliani perché «non erano così sciocchi da abbandonarsi al sentimento della propria anima»: tutto il contrario di quei russi che, dice, non fanno che versare tè nelle tazze e anima nei discorsi. «Al sole si è oggettivi, nella nebbia e sotto la neve si è soggettivi» afferma: ma in verità si è soggettivi anche sotto il sole, e forse quel che lui definisce come grettezza non è che una particolare e sgradevole manifestazione della soggettività. Stando insieme, i siciliani diventano gretti: gretti di quel particolare individualismo, di quell'assoluto amor proprio che Giacomo Debenedetti finemente rileva, nel mondo pirandelliano, come «diuturno servaggio in un mondo senza musica»⁸⁷.

Nel tentativo di ricostruire la parabola della *poiesis* verghiana, Sciascia si appoggia *more solito* alle valutazioni di Debenedetti e Lawrence – veri dioscuri della critica che riconoscono in *Mastro don Gesualdo* l'apogeo del suo genio:

Dice Debenedetti: «Niente è più inconciliabile col genio che la mediocrità; peggio poi se questa mediocrità sia addirittura aurea. E il Verga ci propone proprio lo spettacolo dell'inconciliabile: quando sale diligentemente, lungo i primi romanzi, all'aurea mediocrità di *Eva* e di *Tigre reale*, per poi rompere nell'imprevisto geniale di *Vita dei campi* e dei *Malavoglia*; donde, attraverso il *Gesualdo*, geniale sforzo d'uomo che riesce ad ancorarsi sulla frana, ridiscende alla mediocrità di nuovo aurea di tutta la novellistica successiva, con cui tenta di rinviare il momento inevitabile del silenzio». // Per parte mia, e per parte di

⁸⁴ L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia* cit., pp. 19-20.

⁸⁵ Ivi, p. 19.

⁸⁶ L. Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo* cit., p. 69: «Verga ha della tragedia il senso che ne avevano i greci antichi: vede le passioni scattare stupendamente, con veramente tragica e fatale irruenza, con un vigore imponderabile; è ancora una questione di grandi gesti, di grandi parole – e il corrusco cielo della fatalità. Pirandello scopre che quei grandi gesti, quelle grandi parole hanno un nascosto meccanismo, e lo smonta [...]. Quel sentimento della propria anima di cui i personaggi di Verga 'oggettivi' come i greci antichi, non sono tanto sciocchi da lasciarsi opprimere (Lawrence), diventa per i personaggi di Pirandello un gioco continuo fisso allucinato».

⁸⁷ Ivi, p. 20.

D.H. Lawrence che sul *Mastro don Gesualdo* ha scritto pagine di appassionata acutezza, questo romanzo sta al vertice dell'opera di Verga; e accanto, e magari un tanto più su di *Vita dei campi*, metto le *Novelle rusticane*; e dunque dal vertice del *Gesualdo* si può parlare addirittura di caduta invece che di discesa, di un salto dal genio alla mediocrità brusco quanto quello dalla mediocrità al genio⁸⁸.

Il Verga di Debenedetti e quello di Lawrence calzano perfettamente nel metodo metasaggistico prediletto e di cui si serve a piene mani Sciascia che, in *Pirandello e la Sicilia*, realizza una vera e propria anamnesi della malattia:

Solo incidentalmente la roba è reddito e strumento: effettivamente non è cosa da usare, ma cosa da lasciare. È legata in eguale misura al sentimento della famiglia, all'apprensione per il futuro della famiglia, e al sentimento della morte. Col crescere della ricchezza cresce ciò che della vita lasceremo, cresce la nostra morte. Il ritmo dell'accumulazione è un ritmo di morte. Così è in Mastro-don Gesualdo, il quale, dice Lawrence, «non altro ottiene dalla ricchezza che un grande tumore di sofferenza, un amaro tumore che lo uccide», personaggio che fa il suo gruzzolo e sotto il gruzzolo soccombe. Il gruzzolo sarebbe un po' come l'oggettivazione della morte⁸⁹.

Dopo *Mastro-don Gesualdo*, Verga progetta altri romanzi (*La duchessa di Leyra*, *L'Onorevole Scipioni* e *L'uomo di lusso*) del ciclo dei «vinti»⁹⁰ mai realizzati per un esplicito e dichiarato rifiuto di descrivere i rappresentanti «del gran mondo», come ben osserva Sciascia:

Insomma: quando nelle ultime pagine del *Mastro-don Gesualdo* il portone del palazzo dei Leyra vien chiuso in segno di lutto, Verga esce per sempre da quel mondo. Morto Gesualdo, che in quel palazzo era andato a finire i suoi giorni, estraneo e dolente, Verga si allontana definitivamente dalla gente del gran mondo: lasciandovi, come personaggio in cerca d'autore, la figlia di Gesualdo e di una Trao, divenuta duchessa di Leyra⁹¹.

Il gruzzolo o tumore come oggettivazione della morte è il precipitato dei beni accumulati che opprimono e uccidono il loro artefice, assumendo una cifra generalizzante, non riferibile ovviamente a un solo personaggio: «Gesualdo Motta muore sotto il peso di quel che aveva costruito, così come sono destinati a soccombere la duchessa di Leyra e l'onorevole Scipione»⁹². Claude Ambroise

⁸⁸ L. Sciascia, *Verga e la memoria*, in *Cruciverba* cit., p. 155.

⁸⁹ L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia* cit., pp. 23-24.

⁹⁰ *La duchessa di Leyra* è rimasto soltanto abbozzato, mentre *L'Onorevole Scipioni* e *L'uomo di lusso* non furono nemmeno iniziati.

⁹¹ L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia* cit., p. 155.

⁹² Ivi, p. 157.

soppesa gli attanti di Sciascia, trovandoli «diversi dai vinti verghiani, ma vinti»⁹³ e, nello stesso tempo, prende atto della scelta di campo dello scrittore che privilegia la *Weltanschauung* di De Roberto rispetto a quella di Verga⁹⁴.

5. Sciascia contro Croce

In compagnia dei predestinati a essere schiacciati sotto il fardello della finitudine che gradualmente lievita dentro, troviamo le maschere dei *Viceré* di Federico De Roberto, non di rado oggetto del vaglio critico di Sciascia⁹⁵. Così, su «Libera Stampa» del 22 marzo 1960, il nostro scrittore pubblica *Ritorno di Federico De Roberto*, un contributo che fa da ponte, per me, tra il percorso su Verga e quello su De Roberto. Sciascia mette a confronto la volizione verghiana di realizzare il cielo dei «vinti» e la diametralmente opposta derobertiana con il suo cielo di «vincitori». Inoltre, riflette sulla «commedia storica» di De Roberto che si muove su un piano diverso rispetto alla «tragedia esistenziale» di Verga⁹⁶. Già su queste pagine, De Roberto è riconosciuto come «scrittore tra i più immeritatamente dimenticati»⁹⁷ e dopo aver obiettivamente preso atto che «in tutte le sue opere c'è qualcosa di mancato», Sciascia si prodiga a riaccreditarlo, collocando *I Viceré*, *L'imperio* e *L'illusione* nell'empireo dei migliori romanzi italiani⁹⁸.

I Viceré deve molta della sua fortuna all'intervento più tardo di Sciascia, *Perché Croce aveva torto*, uscito su «la Repubblica» del 14-15 agosto 1977. Prendendo le mosse da impressioni giovanili sul primo approccio a De Roberto, sulla pagina dedicata al cinquantesimo anniversario della scomparsa dello scrittore, puntualizza:

Tra il '36 e il '38, nella scuola che io frequentavo insegnavano due giovani professori che si erano laureati con una tesi su De Roberto. Uno dei due era Vitaliano Brancati⁹⁹.

A Brancati spetta il merito di aver fatto infatuare l'adolescente Leonardo di De Roberto:

⁹³ C. Ambroise, *L'amico del vinto. Sciascia e Verga*, in *Leonardo Sciascia e la tradizione dei siciliani*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 2000, p. 30.

⁹⁴ Ivi, p. 23.

⁹⁵ L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia* cit., pp. 24-25 e L. Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo* cit., p. 62n.

⁹⁶ L. Sciascia, *Ritorno di Federico De Roberto*, in *Troppo poco pazzi. Leonardo Sciascia nella libera e laica Svizzera* cit., p. 105

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Ivi, p. 107.

⁹⁹ L. Sciascia, *Perché Croce aveva torto*, in «la Repubblica», 14-15 agosto 1977.

Non più letto e quasi dimenticato, Federico De Roberto era dunque noto ad una ventina di ragazzi, e da tre o quattro amato. Trovare i suoi libri non era facile: qualcuno in biblioteca, qualche altro in prestito dagli stessi professori; ma siamo arrivati, credo, a leggere tutti i romanzi e i racconti¹⁰⁰.

Metabolizzati tutti i romanzi e i racconti, Sciascia assegna una valutazione alta ai *Processi verbali*, alla *Sorte* e a *Cocotte*. Esprime invece un giudizio severo sui saggi di De Roberto: «al primo assaggio, noiosi», puntualizzando però che quest'impressione rimonta ai suoi anni verdi. Il posto centrale dell'articolo spetta ai *Viceré*, che Sciascia tenta di sottrarre al destino dell'oblio causato da una solenne stroncatura di Benedetto Croce¹⁰¹:

Su *I Viceré* pesava, come ancora pesa, il giudizio di Croce e dei crociani: ed era difficile, nella scuola di allora, mandare al diavolo Croce e i crociani, la poesia e la non poesia, e leggersi *I Viceré*, come poi durante la guerra li lessi, pensando che tanto peggio per la poesia, se poesia non c'era. Mi pare di aver sempre detestato quel ridurre un testo, per i buchi della non poesia, a una specie di colabrodo: ma senza riuscire a farmene consapevolezza e ragione se non poi, fuori della scuola, e appunto sulle pagine di De Roberto, del De Roberto de *I Viceré*¹⁰².

Attribuisce il *flop* del romanzo alla recensione *tranchant* di Croce, indiscussa autorità all'epoca:

«Se ci fossero cinquanta pagine in meno!», sospiravano coloro che amavano il libro ma non volevano mancare di rispetto a Croce. E perché avrebbero dovuto esserci cinquanta pagine in meno? E quali poi?¹⁰³

Alla sinossi della feroce critica di Croce fa seguito il contrattacco di Sciascia: una ferma e decisa difesa dell'opera di De Roberto, per lui «una perfetta, se pur limitata, narrazione ciclica»¹⁰⁴:

Tecnicamente, è un romanzo «ben fatto», senza ingorghi e dispersioni. Una tecnica così sicura; un tempo, un ritmo tanto vigilato e costante, danno ai personaggi una situazione – per dirla con una espressione di Ortega – di «democrazia ottica»: a lettura finita, e anche nel ricordo più lontano, i personaggi stanno tutti sullo stesso piano, nella stessa cruda luce, equamente indimenticabili così come equamente necessari ed importanti, nell'idea che muove il libro,

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Benedetto Croce, *Enrico Castelnuovo – Federico De Roberto – “Memini”*, in «la Critica», 29 luglio 1939 (poi in *La letteratura della nuova Italia*, vol. VI, Roma-Bari, Laterza, 1940, p. 143).

¹⁰² L. Sciascia, *Perché Croce aveva torto* cit.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ L. Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo* cit., p. 62n.

sono stati concepiti [...]. Dopo *I Promessi sposi* il più grande romanzo che conti la letteratura italiana. Ma chi se ne è accorto, a suo tempo? Chi se ne accorge, oggi? [...] De Roberto continua ad occupare il posto che Croce gli ha assegnato: «ingegno prosaico, curioso di psicologia e di sociologia, ma incapace di poetici abbandoni»; e *I Viceré* «un'opera pesante, che non illumina l'intelletto come non fa mai battere il cuore». La definizione di «ingegno prosaico» la si può accettare in pieno e anche con entusiasmo, nell'ordine del discorso che Coleridge fa sulla prosa («sentir fluire ininterrotto il preciso linguaggio della ragione, in una forma costantemente preordinata: la Z già implicita mentre veniva pronunciata l'A: questo deve essere parso divino...»), tanto la letteratura italiana, la società italiana, è povera di ingegni prosaici. E in quanto alla «curiosità» per la psicologia e la sociologia, alle quali senza il permesso di Croce va aggiunta la storia, non arriverà magari al risultato di far battere il cuore, ma altro che se illumina l'intelletto! L'illumina a tal punto che anche dei mali presenti possiamo in quelle pagine trovare rappresentazione e ragione¹⁰⁵.

I Viceré, a detta di Sciascia, si regge su una struttura narrativa senza protagonisti con un'unica eccezione: donna Teresa Uzeda di Francalanza, anche lei però «presente per assenza», ovvero solo con l'esplicitato – *ab initio* – testamento che «contiene *in nuce* il romanzo, la storia» e determina, in una reazione a catena, la sorte di tutti:

Il libro – 669 pagine nell'edizione originale: Milano, Galli, 1894 – si svolge tra due documenti: un testamento e un comizio. Due documenti sapientemente ricostruiti: della sapienza, intendo, e del romanziere e dello storico. Il primo contiene il tema della feudalità storica e della feudalità familiare; il secondo quello in cui le due feudalità si nascondono, si interrano, trovano un corso segreto: la mistificazione risorgimentale, il trasformismo e il conformismo, la demagogia, le false e alienanti mètte patriottiche e coloniali, il mutar tutto affinché nulla muti, che il sistema democratico – nuova forma di antica egemonia – offre alla classe feudale¹⁰⁶.

La prova narrativa di De Roberto «si svolge tra due documenti», esattamente come il *Consiglio d'Egitto* di Sciascia¹⁰⁷.

Non sfugge al nostro una piega amara, una «delusione, se non addirittura una disperazione storica» che si avverte nella stesura dei *Viceré*, né la sua ironia che costituisce «il filo conduttore» del romanzo pensato contro l'«inattuazione»,

¹⁰⁵ L. Sciascia, *Perché Croce aveva torto* cit.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Rosario Castelli, *Sciascia-De Roberto: le scatole cinesi della Storia e della Letteratura*, in *Leonardo Sciascia e la tradizione dei siciliani* cit., p. 65: «Due documenti, come quelli che aprono e chiudono il *Consiglio d'Egitto*: il codice artefatto dall'abate Vella e la lettera consegnata nelle mani di Monsignor Airoidi con cui il fra cappellano sancisce e suggella la definitiva sconfitta della scommessa caraccioliana».

l'«inattuabilità» e l'«omertà» che «nel fascismo finirà col trovare il suo alveo congeniale»¹⁰⁸. Una riflessione che addiviene alla sua logica conclusione col paragone della delusione e dell'ironia, a distanza di mezzo secolo, in De Roberto e in Brancati: la prima è «sostanzialmente identica» e la seconda «della stessa natura, ma da Brancati più goduta e coltivata, più sfaccettata, più deformante»¹⁰⁹. Nella stessa pagina culturale de «la Repubblica» si può leggere il contributo di Brancati su De Roberto, *Quella sua testa calva sotto una lampada blu* (ristampa postuma del luglio 1939), testimonianza dell'approccio tormentato alla scrittura derobertiana¹¹⁰. Con la presentazione del testo brancatiano, Sciascia si avvia a chiudere il suo intervento attingendo di nuovo al metasaggismo, a lui consustanziale:

Nel 1939, Brancati così concludeva quel suo «ricordo di De Roberto» che è riprodotto in questa pagina: «Sulla diversità di tono fra le pagine dei *Viceré* o dei *Processi verbali*, e le nostre pagine, tutti sono in grado di giudicare. Lo possiamo anche noi». Ma appena dieci anni dopo avrebbe potuto aggiungere: «Così come tutti sono in grado di giudicare la somiglianza delle sue delusioni alle nostre. E lo possiamo soprattutto noi»¹¹¹.

Un impasto diegetico intriso di delusione e ironia, nutrito di curiosità letterarie, psicologiche, sociologiche e storiche, e anche mediche, posto che *I Viceré* verte anche sulla morte per cancro di Ferdinando e soprattutto del principe Giacomo. «Il sangue povero e corrotto della vecchia razza»¹¹² è causa e ragione del morbo, imbattibile nell'Ottocento nonostante i ripetuti interventi chirurgici, con l'ausilio del solo cloroformio come anestetico generale. La deriva oncologica, correlativo di decadenza e sparizione della dinastia Uzeda di Francalanza, riemerge nei pensieri di Consalvo, ultimo erede. In *Pirandello e la Sicilia*, Consalvo

¹⁰⁸ L. Sciascia, *Perché Croce aveva torto* cit.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Vitaliano Brancati, *Quella sua testa calva sotto una lampada blu*, in «la Repubblica», 14-15 agosto 1977: «Il Verga era più amato; non tanto, io credo, per il suo genio ma perché in lui sembrava dimostrata la nuova regola che, in arte, basti affidarsi all'istinto. In verità, il Verga non era affatto uno scrittore di puro istinto, e aveva forse più dubbi, esitazioni, e rimorsi che non lo stesso De Roberto; ma in Verga era più facile non vedere questa pesante armatura di onestà. In De Roberto, invece, le fatiche, gli scrupoli, le esitazioni si leggevano con troppa chiarezza. Al di sopra delle magnolie del giardino pubblico, quella testa di signore calvo, chinata sopra un libro e illuminata da una lampada blu, nelle sere di estate, in cui era così gradevole andare per i viali, sembrava l'ultimo avanzo di letterato ottocentesco il cui esempio fosse insieme solenne e fastidioso, intimidatorio e sbagliato [...]. E la sera in cui il *Giornale dell'Isola* mi mandò da lui a riprendere un fascio di bozze, ch'egli non si decideva mai a restituire, quando ebbi fra le mani i fogli e, guardandoli, nella scala, li vidi coperti di parole a penna, li avrei portati di corsa ai miei amici come un mostriciattolo vivo, se egli non mi avesse richiamato dalla porta perché voleva ancora correggere le sue correzioni».

¹¹¹ L. Sciascia, *Perché Croce aveva torto* cit.

¹¹² Federico De Roberto, *I Viceré* [1894]. Scritti introduttivi di Luigi Baldacci e Leonardo Sciascia, Torino, Einaudi, 1990, p. 636.

Uzeda viene tirato in ballo come un azzeccatto prototipo del *cacicchismo* siciliano¹¹³. I privilegi, frutto di albero genealogico, ma anche la risultante di furberia e mancanza di scrupoli, sono anteposti da Consalvo alla salute e, al netto di tutte le considerazioni, all'esistenza stessa:

Suo padre avrebbe dato tutte le proprie ricchezze per vivere un anno, un mese, un giorno di più. Che avrebbe dato egli stesso, perché nelle proprie vene scorresse il sangue vivido e sano di un popolano?... «Niente!...» Il sangue povero e corrotto della vecchia razza lo faceva quel che era: Consalvo Uzeda, principino di Mirabella, oggi, domani principe di Francalanza. A quello storico nome, a quei titoli sonori egli sentiva di dovere il posto guadagnato nel mondo, la facilità con cui le vie maestre gli s'aprivano innanzi. «Tutto si paga!...» pensava; ma piuttosto che dare qualcosa per vivere la vita lunga e forte d'un oscuro plebeo, egli avrebbe dato tutto per un solo giorno di gloria suprema, a costo d'ogni male...¹¹⁴

6. *Morire con Pirandello*

Una storia semplice, prova finale della narrativa di Sciascia, è segnato dalle stigmate del male che l'autore subiva, al tempo, in modo acuto. Uscito in libreria il giorno della sua scomparsa, è imperniato su tematiche portanti come la malattia, gli omicidi, la droga – classici registri sciasciani. Come una sottile filigrana il segno autobiografico si imprime su altre vite e storie, *ergo* anche su queste pagine dove è presente un malato (il professor Carmelo Franzò), con il quale si identifica Sciascia¹¹⁵. Il delinquente viene smascherato con l'ausilio dell'autore preferito del professore che, *ça va sans dire*, è Pirandello:

«L'interruttore... Aveva detto di non essere mai stato in quella casa: l'ha sentito anche lei... Io avevo consumato un'intera scatola di fiammiferi, cercando quell'interruttore; gli altri erano poi venuti a cercarlo con lampadine tascabili... E lui invece l'ha trovato subito, a colpo sicuro». // «Incredibile errore, da parte

¹¹³ L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia* cit., p. 22.

¹¹⁴ F. De Roberto, *I Viceré* cit., p. 636.

¹¹⁵ G. Traina, *La soluzione del cruciverba* cit., pp. 164-166: «In *Una storia semplice*, come già nel *Cavaliere e la morte*, Sciascia si è rifranto in tre personaggi, il professore (la coscienza critica), il brigadiere Lagandara (il *detective*), il console Roccella (la vittima). Ad ognuno ha prestato qualcosa, rispettivamente l'amara saggezza *in limine mortis*, l'ostinata pazienza e il buon senso, la passione per i vecchi documenti, le vecchie lettere [...]. Sarà però l'uomo della Volvo [...], il quarto *alter ego* di Sciascia, a lanciare al lettore il messaggio più allarmante quando alla fine del racconto viene meno al dovere civico della testimonianza; a conferma del fatto che il gesto di Lagandara non serve, perché questo sistema mafioso di Potere ha prodotto i guasti maggiori proprio nelle coscienze degli onesti, di chi si presenta spontaneamente a testimoniare e invece viene inquisito da un commissario omicida».

sua» disse il professore. // «Ma come ha potuto farlo, che cosa gli è accaduto in quel momento?». // «Forse un fenomeno di improvviso sdoppiamento: in quel momento è diventato il poliziotto che dava la caccia a se stesso». Ed enigmaticamente, come parlando tra sé, aggiunse: «Pirandello»¹¹⁶.

La presenza del Nobel etneo è «perfettamente calcolata»¹¹⁷ nella struttura dell'ultima *detective story* ed è anche una costante nel pensiero critico sciasciano¹¹⁸, a principiarsi dall'esordio saggistico *Pirandello e il pirandellismo con lettere inedite di Pirandello a Tilgher*¹¹⁹. Non a caso la corrispondenza con Pirandello riapparirà trentasei anni dopo in *Una storia semplice*. Nell'ultimo anno di vita Sciascia, in un *nostos* letterario, riprende l'amato conterraneo in *Alfabeto pirandelliano*, lavoro di revisione e ampliamento di un manualetto uscito tre anni prima dal titolo *Pirandello dall'A alla Z*¹²⁰. Pirandello, quindi, apre e chiude il cerchio della saggistica di Sciascia, ma anche del suo *itinerarium mentis* nel senso più intellettuale e letterale. Significativo, a tal riguardo, è *Il gioco dei padri. Pirandello e Sciascia*¹²¹, dato alle stampe dalla figlia dello scrittore. Innumerevoli gli incroci tra i due, ma uno in particolare, la scelta della tematica del cancro, trascurato e sottovalutato da critici e lettori. La malattia di Sciascia fa da contrappunto all'epitelioma nella breve prosa pirandelliana *Caffè notturno*, presente con un titolo mutato nella *Morte addosso* in *Novelle per un anno* e, da ultimo, definitivamente trasformato nell'atto unico *L'uomo dal fiore in bocca*. A proposito della migrazione da un genere all'altro, Sciascia puntualizza: «Ma il mondo del teatro di Pirandello era già, in fatto e in potenza, nelle sue novelle e nei suoi romanzi; e non ricevette che una trattazione tecnicamente diversa, e del resto magistrale»¹²².

In *Una storia semplice*, è invece la dialisi a frapporsi al desiderio del professor Franzò di accompagnare Giorgio Roccella al suo villino abbandonato da anni. Un impedimento che, per combinazione, provoca lo scemare della possibilità

¹¹⁶ L. Sciascia, *Una storia semplice* [1989], Milano, Adelphi, 1991, p. 55.

¹¹⁷ Fernando Gioviale, *Marta e Nietta: Pirandello ovvero l'eterno ritorno*, in *Leonardo Sciascia e la tradizione dei siciliani* cit., p. 83.

¹¹⁸ *Pirandello e il pirandellismo, Pirandello e la Sicilia, Alfabeto pirandelliano*, le mirabili *Note pirandelliane* all'interno di *Corda pazza, La biblioteca di Mattia Pascal in Fatti diversi di storia letteraria e civile*. Come nota Giuseppe Traina in *La soluzione del cruciverba* cit., pp. 142-144, nel *Cavaliere e la morte*, Sciascia battezza un'attante signora De Matis, ascendente diretta di Mattia Pascal e significativo *alter alter ego* dell'autore.

¹¹⁹ Anche in *Pirandello e il pirandellismo*, come si è visto a proposito dei *Viceré*, Sciascia «mirava, infatti, da un lato, a smontare le "illazioni" crociate sulla solidità dell'arte di Pirandello e, dall'altro, a dimostrare, sulla scorta di Cajumi, come il pirandellismo, inaugurato da Tilgher (cui lo stesso Pirandello, per alcun tempo, soggiacque), contribuì all'"incomprensione" dimostrata dalla critica, "per circa un quarto di secolo", dell'arte sublime del "genio"» – Giuseppe Rando, *Verga Pirandello e altri siciliani*, Milano, Franco Angeli, 2014, p. 267.

¹²⁰ L. Sciascia, *Pirandello dall'A alla Z*, Roma, Espresso, 1986.

¹²¹ Anna Maria Sciascia, *Il gioco dei padri. Pirandello e Sciascia*, Roma, Avagliano, 2009.

¹²² L. Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo* cit., p. 6.

di prevenire ed evitare l'omicidio dell'amico. E, come a voler entrare nel dettaglio del proprio io biologico, Sciascia scrive: «Gli chiese di accompagnarlo, nel pomeriggio, al villino; ma il professore aveva, proprio quel pomeriggio, da fare la periodica e inalienabile dialisi, pena per giorni l'intossicata immobilità»¹²³.

Del tutto consonanti le dense testimonianze sulla malattia di Sciascia riportate nel *Maestro di Regalpetra*:

Era il marzo del 1989, il mese in cui la malattia dello scrittore si era manifestata in tutta la sua irrimediabile gravità. In aprile Sciascia sarebbe partito per Milano, eccezionalmente avrebbe viaggiato su un aereo. Poi le tante analisi, lui sempre più stremato, e la chemioterapia e la dialisi, i reni ormai distrutti¹²⁴.

E ancora

All'inizio di settembre, in una mattina di domenica, Leonardo e Maria Sciascia lasciano Milano per fare ritorno a casa [...]. All'aeroporto, lo scrittore che stenta a reggersi in piedi, viene accompagnato su una sedia a rotelle. All'avambraccio destro ha una vistosa tumefazione che i medici chiamano «fistola artero-venosa», vale a dire un accesso preconstituito all'arteria, attraverso il quale gli si può praticare la dialisi [...]. // A Palermo non uscirà più di casa, tranne che per la dialisi, tre volte la settimana. Ma quando anche questo per lui diventerà insopportabile, un apparecchio per depurargli il sangue verrà installato nella sua camera da letto¹²⁵.

Il diplomatico in pensione Roccella torna, in *Una storia semplice*, da Edimburgo in Italia dopo circa quindici anni di assenza per recuperare, da una cassapanca del solaio, i pacchi di lettere di Garibaldi e di Pirandello. E sono proprio queste ultime missive indirizzate al nonno di Roccella che il professore, in dialisi, vuole visionare dopo la tragica fine dell'amico:

Il povero Roccella lo [il dipinto arrotolato] aveva perciò visto prima ancora di aprire la cassapanca e cercare le lettere: che stavano lì, impacchettate: quelle di Garibaldi, quelle di Pirandello. Il professore, in anni lontani, le aveva anche viste. Sfogliò quelle di Pirandello, si soffermò su qualche frase. A diciotto anni, Pirandello pensava quel che avrebbe scritto fin oltre i sessanta. // Nel viaggio di ritorno il professore disse al brigadiere: «Queste lettere di Pirandello mi piacerebbe leggermele bene». // «Non credo sarà difficile ottenere che gliele affidino»¹²⁶.

La passione debordante per Pirandello e la decisione di dedicare al suo approfondimento anche gli ultimi giorni che gli restano da vivere concretizzano l'en-

¹²³ L. Sciascia, *Una storia semplice* cit., p. 30.

¹²⁴ M. Collura, *Il maestro di Regalpetra* cit., p. 25.

¹²⁵ Ivi, pp. 368-369.

¹²⁶ L. Sciascia, *Una storia semplice* cit., p. 54.

nesimo *trait d'union* che rende ancor più simbiotici Sciascia e Franzò. L'esplicito moto eutanastico messo in bocca al docente cartaceo tradisce una *intentio* spirituale dell'*animus* sciasciano:

Fecero il breve viaggio loro due soli, con grande contentezza da parte del brigadiere cui il parlare con persone che avevano fama di intelligenza e cultura dava una specie di ebrezza. Ma il professore parlò dei propri mali, lasciando memorabile al brigadiere (ma non condivisibile nell'energia dei suoi trent'anni) la frase che ad un certo punto della vita non è la speranza l'ultima a morire, ma il morire è l'ultima speranza¹²⁷.

Nella chiusa del *récit*, come nota Zago, viene ripreso l'amaro aforisma di ascendenza lampedusiana¹²⁸.

7. *Satana e il diavolo*

Il raffronto tra Sciascia e Bernanos si sviluppa su due, imprescindibili, versanti: l'impegno (che interessa meno in questa sede) e la malattia. Per quanto riguarda il primo rinveniamo sulle mensole di Sciascia i volumi («i soli ordinati nella libreria»¹²⁹) dedicati alla resistenza del popolo spagnolo, tra cui *I grandi cimiteri sotto la luna* di Bernanos, oggetto di una recensione pubblicata nell'81 sul «Giornale di Sicilia» e ristampato nel 2000 su *Ore di Spagna*. Pure sulle pagine di *Nero su nero*, Sciascia avverte la prossimità di Bernanos¹³⁰. Antonio Di Grado così inquadra la sua presenza negli scritti sciasciani:

¹²⁷ Ivi, p. 51.

¹²⁸ N. Zago, *L'ombra del moderno* cit., pp. 139: «[...] una frase che evoca irresistibilmente quella di don Fabrizio Salina, "Finché c'è morte c'è speranza", che sintetizza la fondamentale angolazione nichilista del *Gattopardo*, il *cupio dissolvi* che ne è il martellante basso continuo».

¹²⁹ L. Sciascia, *Ore di Spagna*. Introduzione di Natale Tedesco, Milano, Bompiani, 2000, pp. 28-29: «Ho scritto più di venticinque anni fa, in quello che io considero il mio primo libro: "Avevo la Spagna nel cuore". L'ho ancora. Ecco, allineati in uno scaffale, insieme a quelli di cose stendhaliane e di cose siciliane, i soli ordinati nella mia libreria, tutti i libri che riguardano quell'avvenimento; e non sono pochi. C'è, particolarmente caro, quello di George Orwell: *Omaggio alla Catalogna*. Poi *I grandi cimiteri sotto la luna* di Bernanos, *La speranza* di André Malraux, *L'esperienza della guerra di Spagna* di Matthews, *Il diario* di Koltsov, le memorie dell'ambasciatore americano Pietro Nenni, di Constanca de la Mora, di Camillo Berneri, di Lister, del Campesino; ci sono tutti i libri di poesie di quella splendida pleiade che è stata la generazione del '27, quella di Lorca, di Salinas, di Guillén, di Cernuda; ci sono tutte le storie di quella guerra, gli opuscoli allora pubblicati e che sono riuscito a trovare, i manifestini, le cartoline di propaganda».

¹³⁰ L. Sciascia, *Nero su nero* cit., p. 804: «Uno scrittore cattolico che io (laico, illuminista, voltairiano: e tutto quello che di me si dice e che non nego) sento in questo momento più di ogni altro vicino, quel Georges Bernanos che contro il franchismo dalla cui parte avrebbe dovuto stare, e dalla cui parte i suoi figli combattevano, ha scritto, rovente atto d'accusa, *I grandi cimiteri sotto la luna*».

Quello di Bernanos non è tra i nomi più ricorrenti, nelle opere di Sciascia, fra quelli degli autori da lui amati: certo non quanto i nomi di Montaigne o Diderot, di Stendhal o Manzoni, di Pirandello o Unamuno o dello stesso Gide. Una presenza più impalpabile e intimamente pervasiva, la sua¹³¹.

L'attestazione del morbo tumorale, riscontrabile in numerosi romanzi di Bernanos, fa da *pendant* agli ultimi testi di Sciascia. Già a partire da *Sous le soleil de Satan* si assiste all'evocazione del cancro sia come metaforizzazione del peccato¹³² che come scotto da pagare per una vita travagliata¹³³. Il *péché*¹³⁴ e l'*ennui*¹³⁵, paragonati al tumore, appaiono in *Journal d'un curé de campagne*. La variegata produzione di Bernanos consta di un unico giallo, *Un crime* (genere prediletto da Sciascia). Effettivamente, in *Breve storia del romanzo poliziesco* Sciascia classifica – uno dei pochi a farlo – Bernanos come giallista¹³⁶. Di Grado¹³⁷ nota che il gruppo sostantivale reiterato «piccolo giudice» in *Porte aperte*¹³⁸ è un diretto ascendente sintagmatico di *Un delitto*¹³⁹. E lo stesso Sciascia, ancor più incurvato e rimpicciolito nell'ultimo periodo segnato dal male, sembra proprio la controfigura del «piccolo giudice»¹⁴⁰. Inoltre, già in questo *noir*, Bernanos, *medium* un

¹³¹ Antonio Di Grado, *Un cruciverba italo-franco-belga* cit., pp. 37-38.

¹³² Georges Bernanos, *Sotto il sole di Satana* [1926]. Traduzione di Gabriella Mezzanotte. Prefazione di Elio Guerriero. Torino, San Paolo, 2010, p. 199: «Da ogni parte, il peccato squarciava il suo involucri, mostrava il mistero della sua generazione: decine di uomini e donne avvinti nelle fibre di un medesimo cancro».

¹³³ Ivi, p. 265: «L'avaroso rosso dal suo cancro, il lussurioso ridotto a un cadavere, l'ambizioso riempito da un unico sogno, l'invidioso sempre all'erta».

¹³⁴ G. Bernanos, *Diario di un parroco di campagna* [1936]. Traduzione di Paola Messori, Milano, Mondadori, 2013, p. 91: «Fatti a questo modo, che cosa possono dire del peccato? Che cosa ne sanno? Il cancro che li devasta è simile a numerosi tumori – indolore».

¹³⁵ «La mia parrocchia è divorata dalla noia, è proprio «noia» la parola giusta. Come tante altre parrocchie! [...] Un giorno forse ne subiremo il contagio, scopriremo dentro di noi questo cancro» (ivi, p. 3).

¹³⁶ L. Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, in *Opere* [1971-1983] cit., p. 1196.

¹³⁷ A. Di Grado, *Un cruciverba italo-franco-belga* cit., p. 42.

¹³⁸ L. Sciascia, *Porte aperte* cit., pp. 92-93: «E ancora mi è avvenuto di chiamarlo il piccolo giudice non perché fosse notevolmente piccolo di statura, ma per una impressione che di lui mi è rimasta da quando per la prima volta l'ho visto. Era insieme ad altri; e, indicandomelo tra gli altri come il più piccolo, qualcuno mi disse: «Aveva una brillante carriera da fare, se l'è rovinata rifiutando di condannare uno a morte»; e mi raccontò sommariamente e con qualche imprecisione la storia di quel processo. Da quel momento, ogni volta che poi l'ho visto, e nelle poche volte in cui gli ho parlato, il dirlo piccolo mi è parso ne misurasse la grandezza: per le cose tanto più forti di lui che aveva serenamente affrontato».

¹³⁹ G. Bernanos, *Un delitto* [1935]. Traduzione di Enrico Piceni. Introduzione di Valerio Volpini, Milano, Mondadori, 1974, p. 113: «Il dottore non si curava di nascondere la propria simpatia per quel piccolo giudice nel quale credeva di riconoscere, secondo la sua espressione, un accento balzachiano».

¹⁴⁰ M. Collura, *Il maestro di Regalpetra* cit., p. 350: «Sembra di vedere lui, Sciascia, mentre nell'affollato Municipio di Marsala parla con il giudice Borsellino, o mentre, nella sua silenziosa casa, risponde alle domande dei giornalisti che lo descrivono «smagrito», «come rimpicciolito

magistrato, solleva il problema di un'indagine lineare resa appositamente complicata da una pista falsa (il caso del *Cavaliere e la morte* per Sciascia) e un'altra estremamente ingarbugliata dichiarata *prima facie* agevole (il titolo *Una storia semplice* è eloquente)¹⁴¹. Sempre in *Un delitto*, seppur in un episodio laterale, si materializza un tumore maligno, nel senso letterale di malattia vera e propria: «Il padrone, il signor Pouce, che non lasciava più nemmeno la sua camera, e finiva lentamente di morire per un tumore maligno, era venuto apposta nel salone per vedere il suo ospite»¹⁴².

In *Sotto il sole di Satana*, viene modulata la figura mistica del curato che attraverserà orizzontalmente quasi tutta la produzione bernanosiana. Come evidenza Isaia Sales, nonostante l'ignoranza e/o il cinismo dei suoi preti, in Sciascia si rinviene l'esatto corrispettivo, il rovescio della medaglia laico, dei votati, impegnati, tormentati ed esaltati curati di Bernanos. Fatta eccezione per il vescovo di Patti (*Dalle parti degli infedeli* di Sciascia), ben diverso è lo spirito e lo spessore cultural-solidaristico dei religiosi francesi rispetto ai confratelli siculi¹⁴³:

Il paragone va fatto, innanzitutto, con Georges Bernanos, autore assai caro a Sciascia. Certo, non c'è nessun tormentatissimo curato di Ambricourt nelle parrocchie siciliane, nessun parroco in polemica con i superiori in difesa di un intransigente e umanissimo credo; né il confronto tra i due va fatto in rapporto ai temi che trattano: per fortuna nelle campagne di Francia non si incontrano mafiosi. Sciascia trasferisce ciò che Bernanos attribuisce ai suoi protagonisti preti negli uomini che rappresentano la legge (commissari, carabinieri, magistrati): sono loro le figure inquiete, tormentate dalle domande sull'utilità di quello che fanno, e al tempo stesso pronti a fare ciò che si deve fare. Sono il Vice del *Cavaliere e la morte*, il brigadiere di *Una storia semplice*, il giudice di *Porte aperte*, il

dall'acutizzarsi della malattia". Si gioca la carriera, il "piccolo giudice"; si gioca il suo "posto al sole", le piacevolezze di una tranquilla fama, il "piccolo scrittore".

¹⁴¹ G. Bernanos, *Un delitto* cit., p. 90: «La mia conoscenza è piuttosto..., siamo franchi, pessimista. Questo... questo pessimismo – mi dispiace di non riuscire a trovare un'altra parola – mi ha permesso di risolvere un certo numero di problemi in apparenza complicati, in apparenza soltanto, e ne ha invece imbrogliati degli altri talvolta in modo irreparabile».

¹⁴² Ivi, p. 227.

¹⁴³ Isaia Sales, *I preti e i mafiosi. Storia dei rapporti tra mafie e chiesa cattolica*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2010, pp. 277-278: «Diversamente dai personaggi di Bernanos, preti di campagna impegnati fino alla morte nella lotta contro il male presente nella loro comunità, due tipi di prete prevalgono nelle opere di Sciascia: "In primo luogo, il prete siciliano ignorante e anche peggio, voglio dire gaudente e privo di scrupoli... L'altro tipo di prete, simboleggiato dal don Gaetano di *Todo modo*, è un prete colto, letterato... È da loro e tramite loro che traggono origine molti dei mali che affliggono l'Italia. I preti mi interessano anche come personaggi: gli ignoranti perché ignoranti, materializzazione dell'intolleranza allo stato grezzo; e i colti per il cinismo raffinato da secoli d'esperienza, per la tremenda saggezza che in loro si è accumulata". Nessuno scrittore ci ha fatto sentire più di Sciascia l'ignoranza e la grettezza dei preti, o il loro raffinato cinismo, il loro essere quasi sempre indifferenti ai valori civici. Nessun scrittore cattolico in Italia ha posto così tanti ecclesiastici al centro della propria ispirazione». Sales, a sua volta, cita L. Sciascia, *La Sicilia come metafora*, Milano, Mondadori, 1979.

capitano Bellodi del *Giorno della civetta*, l'ispettore Rogas nel *Contesto* e anche il professore Laurana di *A ciascuno il suo*, i tormentati «religiosi della giustizia» che in Sicilia (e in Italia) prendono il posto degli uomini di Chiesa che stanno dalla parte del male. Bernanos e Sciascia rappresentano due contesti profondamente diversi e due universi ispiratori altrettanto diversi, ma sono accomunati dalla stessa aspirazione alla coerenza e alla giustizia¹⁴⁴.

Anche le cellule impazzite migrano dai prevosti francesi ai rappresentanti della legge sciasciani. Molti gli indizi che suffragano un parallelismo tra gli attanti di Sciascia e Bernanos. *In primis* il coraggio di opporsi all'opinione pubblica e, a seguire, la consapevolezza del medesimo male coevo alla donchisciottesca lotta avverso le menzogne e ingiustizie terrene:

Cancro... Cancro allo stomaco... La parola soprattutto mi ha colpito. Ne aspettavo un'altra. Mi aspettavo «tubercolosi». Ho dovuto fare un grande sforzo di concentrazione per persuadermi che sarei morto di un male che in effetti è rarissimo in persone della mia età. Penso di aver semplicemente aggrottato le sopracciglia come all'enunciato di un problema difficile. Ero così assorto che non credo di essere impallidito. Lo sguardo del dottore non si distoglieva dal mio, vi leggevo la fiducia, la simpatia, non so che altro ancora. Era lo sguardo di un amico, di un compagno [...]. Nel frattempo dica messa, confessi i fedeli, mantenga tutte le sue abitudini¹⁴⁵.

«Lei sta proprio male». E premuroso, persuasivo: «Si prenda una vacanza; uno, due mesi di congedo. Ne ha diritto; glielo accordo subito, se vuole». // «La ringrazio. Ci penserò»¹⁴⁶.

In entrambi, l'amore per il prossimo non sbiadisce al cospetto della fine imminente, ma, al contrario, ne risulta rinvigorito e fortificato. La coerenza nel portare avanti fideisticamente il proprio credo fino all'ultimo respiro prevale sui disagi causati dalla malattia. L'equivalenza si desume dalla gestione del patimento corporeo che si tenta di relativizzare con la forza del pensiero astrattivo:

Ma impossibile prevedere alcunché, il mio stomaco è di un capriccioso da non credere. Alla minima avvisaglia il solito doloretto mi punge il fianco destro, come fosse uno scatto, uno spasmo. La bocca mi si prosciuga all'istante, non posso più inghiottire niente. // Sono fastidi, non più di questo. Li tollero abbastanza bene, non sono un delicatino: assomiglio a mia madre¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Ivi, p. 289.

¹⁴⁵ G. Bernanos, *Diario di un parroco di campagna* cit., pp. 219-221.

¹⁴⁶ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., p. 72.

¹⁴⁷ G. Bernanos, *Diario di un parroco di campagna* cit., p. 33.

Una piccola esplosione, un punto di fuoco, una brace, dapprima intermittente, poi di continuo e invadente dolore; e cresceva, cresceva al punto che il corpo sembrava non più contenerlo: e traboccava intorno su ogni cosa. Soltanto il pensare gli era nemico, con piccole, momentanee vittorie¹⁴⁸.

Come viene ricordato in *Nero su nero*¹⁴⁹, Sciascia s'apparenta a Bernanos¹⁵⁰ anche per la vocazione alla solitudine e al silenzio, cercati e necessari per un'ascesi e una meditazione profonda¹⁵¹. Sia il Vice che il parroco di Ambricourt periscono *d'emblée* senza riuscire nell'intento di adempiere la personale utopica missione terrena: far volgere al meglio la piccola porzione di universo affidatagli in gestione.

Un'altra con(di)vergenza di linee prospettiche la si può desumere dai due titoli *Il cavaliere e la morte* e *Sotto il sole di Satana*. Sciascia attraversato da laicità corrosiva – pur traendo ispirazione dal quadro di Albrecht Dürer, *Ritter, Tod und Teufel* – espunge il diavolo dal titolo della sua *sotie*; Satana e i suoi *avatar* sono invece una presenza costante in Bernanos¹⁵². La lotta, continua e impari, del curato di Lumbres contro il diavolo in *Sous le soleil de Satan*, viene contrapposta all'osservazione neo-illuminista del Vice afferente al lavoro di Dürer:

In quanto al diavolo, stanco anche lui, era troppo orribilmente diavolo per essere credibile. Gagliardo alibi, nella vita degli uomini, tanto che si stava in quel momento tentando di fargli riprendere il vigore perduto: teologiche terapie d'urto, rianimazioni filosofiche, pratiche parapsicologiche e metapsichiche. Ma il Diavolo era talmente stanco da lasciar tutto agli uomini, che sapevano fare meglio di lui¹⁵³.

Traina fa notare che il sincretismo tra il travagliato cristianesimo di Bernanos (che si concentra nel giungere al «cancello della preghiera» smentito dal laico e

¹⁴⁸ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., p. 75.

¹⁴⁹ L. Sciascia, *Nero su nero* cit., p. 805: «Sembra un paradosso: che uno scrittore possa perdere la fiducia dei lettori per l'ostinazione a non tradirla. Ma è un paradosso che due scrittori tra loro diversi, che stavano da parti politiche diverse, vissero negli stessi anni: Gide di ritorno dall'Unione Sovietica, Bernanos di ritorno dal fronte franchista. Lo vissero drammaticamente, ognuno nella sua parte riducendosi alla condizione di "uomo solo". Ed è una condizione in cui oggi, in Italia, per uno scrittore, vale la pena di trovarsi. Alla lettera: la pena».

¹⁵⁰ G. Bernanos, *Un uomo solo*, a cura di Valerio Volpini. Traduzione di Rienzo Colla, Vicenza, La Locusta, 1962, p. 95: «Se Aragon avesse condannato Gide in nome del suo partito, non avrei niente da dire. Non gli riconosco però il diritto di condannarlo in nome di tutti, e quindi anche in nome mio. // Quasi tutto mi divide da Gide, nulla mi avvicina a lui, se non la carità di Cristo che in casi come questo si esprime in una straziante compassione. // Ma Gide è un uomo solo. // E anch'io sono un uomo solo, come Gide».

¹⁵¹ G. Bernanos, *Diario di un parroco di campagna* cit., p. 209: «Il silenzio interiore – quello che Dio benedice – non mi ha mai isolato dal resto degli uomini. Mi sembra che essi accedano a questo silenzio: li ricevo come sulla soglia della mia casa».

¹⁵² A. Di Grado, *Un cruciverba italo-franco-belga* cit., p. 41.

¹⁵³ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., p. 70.

scettico *explicit*) e il pragmatismo scienziata, propugnato da Susan Sontag, non appagano il Vice ammalato¹⁵⁴:

Non voglio morire coi religiosi conforti della scienza: che non solo sono religiosi quanto quegli altri, ma strazianti in di più. Se mai sentissi il bisogno di un conforto, ricorrerei a quello più antico. Mi piacerebbe, anzi, sentirne il bisogno; ma non lo sento¹⁵⁵.

Ho infine deciso di non dedicare un percorso a parte alla Sontag che, argomentando nell'ultimo periodo della sua vita di libri sul cancro, avrebbe potuto far supporre una *lectio facilior*. Mi limito a un'analogia, a una, forse un po' azzardata, fonte retorica comune tra il noto *Malattia come metafora* della Sontag e l'intervista *La Sicilia come metafora* di Marcelle Padovani con Sciascia, uscita nel '79 e quindi a distanza di un solo anno. E ancora, proseguendo nella medesima serie analogica, segnalo *Die Mafia als Metapher*, un articolo di Alice Vollenweider, pubblicato su «Neue Zürcher Zeitung» il 22 novembre 1989 in occasione della scomparsa di Sciascia.

8. Zio Peppe e «Gli zii di Sicilia»

La stima e l'ammirazione per Carlo Emilio Gadda risalta dall'epilogo del già menzionato *Breve storia del romanzo poliziesco*:

dovremmo parlare dei grandi scrittori che, per divertimento o congenialità, hanno scritto dei «gialli». Greene, appunto. Bernanos. E Gadda. Ma è un discorso diverso. Ci basta ora finire con Gadda: che ha scritto il più assoluto «giallo» che sia mai scritto, un «giallo» senza soluzione¹⁵⁶.

«Il più assoluto “giallo” che sia mai stato scritto» è un'asserzione *clou* che ritorna in un passaggio del *Cavaliere e la morte*. Il calco spirituale di Gadda è presente senza equivoci; non a caso l'ufficio del Vice si trova nella stessa strada del commissariato, dove lavora Ingravallo (via Santo Stefano del Cacco a Roma):

Non andartene in giro tutta nuda. Ricordò, di molti anni prima, in un piccolo teatro di Roma (in via Santo Stefano del Cacco, dove c'era anche il suo ufficio e quello del commissario Ingravallo, don Ciccio Ingravallo: poiché gli pareva, tanta era la verità delle pagine di Gadda, di averlo conosciuto in quegli uffici e non in quelle pagine), ricordò Franca Rame camminare per la scena non nuda,

¹⁵⁴ G. Traina, *La soluzione del cruciverba* cit., p. 138.

¹⁵⁵ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., p. 55.

¹⁵⁶ L. Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, in *Opere* [1971-1983] cit., p. 1196.

ma in non trasparente camicia da notte: ch  allora anche la trasparenza, e figurarsi la nudit , poteva essere ragione che un qualche suo collega, cingendosi di fascia tricolore, imponesse di calare il sipario¹⁵⁷.

«La verit  delle pagine di Gadda», sorta di *plagiat par anticipation*¹⁵⁸, si rivela fatale alla luce del delitto, vero e proprio, raccontato da Sciascia in un articolo uscito il 30 dicembre 1958 su «Libera Stampa». Partendo da un motteggio del titolo gaddiano, in *Quer pasticciaccio brutto de via Monaci*, Sciascia narra una storia realmente accaduta nei pressi di via Merulana a distanza di qualche mese dalla pubblicazione dell'ormai famoso romanzo poliziesco¹⁵⁹. Il racconto prende le mosse da un furto di gioielli in casa Menegazzi riportato sulla cronaca romana del «Messaggero» che a Sciascia capit  di adocchiare casualmente dal barbiere. Dall'«identit  onomastica tra il personaggio di Gadda e la derubata della cronaca»¹⁶⁰, Sciascia si ritrova ad almanaccare e ad architettare euristiche congetture sull'omicidio di via Monaci commesso «ad un anno di distanza»¹⁶¹. La differenza tra il libro di Gadda si attesta nell'oggettivazione delle indagini della polizia che si avviano a conclusione con «gli arresti del geometra Fenaroli, dell'elettricista Ghiani e del commerciante Inzolia»¹⁶². Nel suo scritto Sciascia dimostra come gli erratici percorsi di vita reale e letteratura – dualit  consustanziali – s'intreccino e influenzino a vicenda:

Ora sarebbe interessante che la realt , che del libro di Gadda ha finora mutato tanti elementi, offrisse in cambio a Gadda gli elementi del poliziesco scioglimento del *Pasticciaccio*: che Gadda cio  si decidesse, usando dei suggerimenti della cronaca, a dare la soluzione del suo straordinario «giallo». // Forse, come libro, il *Pasticciaccio*   gi  concluso; ma come «giallo»   propriamente interrotto¹⁶³.

Dopo l'analessi del libro di Gadda a favore di quei lettori di «Libera Stampa» che non l'avessero letto, Sciascia riapproda al cosiddetto caso Fenaroli, ipotizzando cautamente l'innocenza di Ghiani, uno degli accusati. Una deduzione *ad excludendum* perch  la sua presunta colpevolezza sarebbe un segnale allarmante per tutta la societ  italiana, «segno 'che non si pu  pi  dormire' tranquilli. E non per il timore che il nostro vicino sia un assassino; ma per la paura che l'assassino sia in noi»¹⁶⁴.

L'insicurezza delle reazioni inaspettate e imprevedibili della propria anima e del corpo   legata alla malattia che interrompe *tout d'un coup* la vita sia nel

¹⁵⁷ Ivi, p. 77.

¹⁵⁸ Come suona il titolo di un saggio di Pierre Bayard.

¹⁵⁹ L. Sciascia, *Quer pasticciaccio brutto de via Monaci*, in «Libera stampa», 30 dicembre 1958 (poi in *Troppo poco pazzi. Leonardo Sciascia nella libera e laica Svizzera* cit., p. 99).

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² Ivi, p. 100.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ Ivi, p. 101.

Pasticciaccio che nei due ultimi testi narrativi di Sciascia. In Gadda si materializza un ciondolo di opale, ereditato dal nonno, che, ipoteticamente e superstiziosamente, contagia del morbo lo zio Peppe:

«Nun lo vojo più vede, in famija, l'opale. Che me pare che ce sta portando jella a tutti quanti. No, no, basta: non lo vojo [...]. // Dicheno che porta male. E difatti er povero zio Peppe... hai visto? Un cancro. Doppio, poi! Chi se lo sarebbe immaginato! Tanto bono, povero zio Peppino!»¹⁶⁵.

Non a caso il Vice, misurandosi con l'esperienza del male, tira fuori dalla sua biblioteca mentale proprio il *Pasticciaccio* di Gadda. Non solo il cancro, ma anche la passione per il fumo lo accomunano allo zio Peppe:

lo zio Peppe, difatti, oblatore per forza del fascio nomentano, tirava ancora tabacco dalla tartaruga nel 1925, a viale della Regina 326¹⁶⁶.

Dalle tante sigarette fumate nella notte, il dolore di sempre aveva perso di consistenza, di pesantezza, trascolorando in uno strazio più diffuso¹⁶⁷.

Il pretesto del fumo, indissolubile dall'immagine mitica di Sciascia, ritorna nel primo racconto degli *Zii di Sicilia*, uscito a un anno di distanza dal *Pasticciaccio*, laddove il parente, accanito fumatore e possessore della tessera del fascio¹⁶⁸, sembra richiamare e alludere all'«indimenticabile» zio Peppe di Gadda:

Nessuno voleva guastarsi con me per via di quelle sigarette che procuravo a mio zio, quando mio padre si arrabbiava per quel mio agire da strozzino lo zio lo calmava temendo quel commercio morisse. Mio zio si aggirava per la casa dicendo sempre «senza fumare muoio» mi guardava con odio e poi dolcemente mi chiedeva se non avessi una milit¹⁶⁹.

Tra le numerose contiguità onomastiche, occorre aggiungere – quasi come un calco gaddiano – Peppi o don Peppino Genco Russo da *Incontro con lo «zio di Sicilia»*¹⁷⁰.

¹⁶⁵ Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* [1957], Milano, Garzanti, 1989, p. 134.

¹⁶⁶ Ivi, p. 117.

¹⁶⁷ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., pp. 12-13.

¹⁶⁸ L. Sciascia, *Gli zii di Sicilia*, in *Opere* [1956-1971], a cura di Claude Ambroise, Milano, Bompiani, 2004, p. 180: «Il giorno in cui si disse che gli americani stavano arrivando, e invece erano i due tedeschi di passaggio, la notizia misteriosamente si diffuse per il paese: mio padre e mio zio si diedero a bruciare tessere del fascio ritratti di Mussolini opuscoli sul Mediterraneo e l'impero; i distintivi e i fregi metallici delle divise li buttarono sul tetto della casa di fronte».

¹⁶⁹ Ivi, p. 177.

¹⁷⁰ L. Sciascia, *Incontro con lo «zio di Sicilia»*, in Antonio Motta, *Il sereno pessimista. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Manduria Bari, Lacaita, 1991, pp. 199-201.

9. *A partire da un'effigie*

Ciò che in Gadda si presenta in modalità duale (il cancro patito dallo zio Beppe e la giustizia rappresentata da Ingravallo) si concretizza in un'unica figura in Friedrich Dürrenmatt. La simbiosi tumore/trama poliziesca è un solco narrativo toccato in sorte al commissario Bärläch, chiaro prototipo dei personaggi sciasciani. L'omaggio al grande scrittore e drammaturgo elvetico diventa esplicito nell'epigrafe a *Una storia semplice*, tratta da *Giustizia*. L'intreccio del «giallo», chiosa Onofri, è un presupposto delle opere di Sciascia, di conseguenza non può essere una novità all'altezza del *Cavaliere e la morte*. Per il critico, il vero e imprevedibile *coup de théâtre* è invece il cancro del Vice¹⁷¹.

Come il Vice, il commissario Bärläch nel *Giudice e il suo boia* è afflitto da un tumore. Pur prostrato da continue fitte allo stomaco, Bärläch persevera nella sua attività investigativa sul delitto del tenente di polizia Schmied, portandola, a differenza del protagonista sciasciano, a compimento. L'indagine conduce di straforo il commissario alla scoperta accessoria del carattere maligno della sua malattia e del tempo rimastogli da vivere. Il malvivente, che si occulta dietro lo pseudonimo di Gastmann, accede alla cartella clinica di Bärläch e appura che nell'eventualità di un intervento chirurgico urgente, al commissario resterebbe ancora solo un anno di vita. Userà quest'informazione come una carta vincente e risolutiva in una discussione con Bärläch che al tempo brancolava nell'oscurità. Nonostante la diagnosi da ultima spiaggia, indugia a ricoverarsi e, dopo aver invitato l'assassino di Schmied come commensale, si concede persino un pasto, luculliano e pericoloso, posta la sua situazione clinica. Vinta la causa e la scommessa con se stesso, anche la lotta contro il male fisico scema e perde rilevanza.

Le risposdenze tra *Il giudice e il suo boia* e *Il cavaliere e la morte* sono molteplici: il cancro di Bärläch e del Vice che entrambi rifiutano di curare; la preoccupazione esclusiva dei capi della polizia per l'apparire (la reputazione) anziché per l'essere (la giustizia); l'uso della malattia come pretesto per congedarsi dal lavoro e avere tempo libero per svolgere un'indagine parallela; il legame, seppur recondito, tra una cena d'alta società e l'assassinio; il sospetto che cade su una persona ricca e ben vista nella mondanità borghese e dunque difficile da interrogare e inquisire; il successo apparente del colpevole nel depistare l'indagine; il rischio che corrono Bärläch e il Vice di perire per una morte violenta anziché per l'esito infausto della malattia che, in entrambi i casi, non viene mai nominata. E facendoci ancora più addentro, l'accostamento lessico-semanticò è presente in piccoli frammenti, come nei dialoghi tra Bärläch e Tschanz nel *Giudice e il suo boia* e tra il Vice e Rieti nel *Cavaliere e la morte*:

¹⁷¹ M. Onofri, *Storia di Sciascia*, cit., p. 271.

«Ho dormito. La prima volta da giorni. Quel maledetto stomaco». // «Allora è proprio grave», chiese Tschanz. // «Sì, è proprio grave», rispose freddo il commissario¹⁷².

«Ma lei di che male ha sofferto, precisamente?». // «Precisamente di un male per cui dovrei essere in terapia da cobalto, o qualcosa di simile». // «Non pensavo fino a questo punto». // «Anche oltre: sto morendo», e lo disse con tanta serenità che all'altro si gelarono di falsità le parole che stava per dire¹⁷³.

Si assomigliano anche le biblioteche di Bärlach e del Vice, se non altro per la cospicua quantità di volumi che contengono. Analizzando la ricca collezione da bibliofili e l'immagine intellettuale del Vice/Sciascia nel *Cavaliere e la morte*, non si possono ignorare incontrovertibili analogie anche nelle ambientazioni del *Giudice e il suo boia*:

Le pareti erano coperte di libri, e sul divano era sdraiato Bärlach. Il commissario dormiva, ma sembrava pronto per il viaggio sul lago di Biemme perché aveva addosso un cappotto d'inverno. Nella mano teneva un libro¹⁷⁴.

Il primo interagire tra Bärlach e il suo capo, esattamente come nel *Cavaliere e la morte*, ruota attorno alla dipendenza dal fumo, vizio nel quale il commissario, nonostante la malattia, continua a perseverare. Sciascia fa un passo avanti rispetto a Dürrenmatt, trasformando il discorso moralistico sul disvalore della nicotina in una condanna generale dei convertiti:

«ci si converte sempre al peggio, anche quando sembra il meglio. Il peggio, in chi è capace di conversione, diventa sempre il peggio del peggio». // «Ma il convertirsi a non fumare non c'entra per niente: ammesso che il convertirsi sia generalmente un'abiezione». // «C'entra, c'entra: dal momento che si diventa persecutori di coloro che ancora fumano»¹⁷⁵.

Il cancro, innominato nel *Giudice e il suo boia*, si fa esplicito nel *Sospetto*, logico prosieguo del primo; pagine legate dal protagonismo di Bärlach, gravemente malato, e da altri *revenants* come il dott. Lutz (il giudice istruttore) e Hungertobel (il medico). Il delinquente passa, nei due testi, quale testimone, dal poliziotto che uccide un collega per banale invidia e aspirazione a ottenere il suo posto all'ex-chirurgo delle SS Emmenberger che opera senza narcosi. Anche in quest'opera la vera malattia del commissario tende a essere trasfusa in una metafora del crimine:

¹⁷² Friedrich Dürrenmatt, *Il giudice e il suo boia* [1952]. Traduzione di Enrico Filippini, Milano, Feltrinelli, 1990, p. 25.

¹⁷³ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., p. 55.

¹⁷⁴ F. Dürrenmatt, *Il giudice e il suo boia* cit., p. 24.

¹⁷⁵ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., p. 15.

«Caro dottore», disse, «non vorrà dire che in certi paesi il cancro non esiste». // «Ma ciò non significa che in Svizzera esistano criminali di guerra!» rise divertito Emmenberger¹⁷⁶.

Che Sciascia sia stato influenzato dal *Sospetto* è pacifico e confermato da vari studiosi:

Il sospetto di Friedrich Dürrenmatt, sicuramente il testo più simile a quello di Sciascia (ma è una somiglianza che, stranamente, il racalmutese non volle suggerire per via intertestuale): il Cavaliere è qui l'anziano commissario Bärlach, malato di cancro, in lotta con la Morte, ma soprattutto con il Diavolo, incarnatosi in un chirurgo ex-boia nazista che prospera indisturbato nella compiacente Svizzera¹⁷⁷.

Il cavaliere e la morte di Sciascia contiene molti elementi che fanno riferimento al romanzo di Dürrenmatt, *Der Verdacht*, e rendono omaggio alla tecnica e al modo di raccontare del suo contemporaneo svizzero ammirato dallo scrittore siciliano¹⁷⁸.

Al tema della giustizia nel *Cavaliere e la morte* si aggiunge quello altrettanto radicale della malattia, molto vicino all'atmosfera dei romanzi di Bärlach. Del resto, l'immagine del quadro rievoca i motivi centrali del duello conclusivo del *Sospetto*, quelle domande radicali sulla fede¹⁷⁹.

Traina sottolinea a ragione che Sciascia non esplicita il rimando a *Il sospetto* per via intertestuale¹⁸⁰, ma piuttosto, oserei dire, per via intermediale. La prova lampante risiede nella richiesta di Bärlach di sostituire nella sua camera d'ospedale, gestito dall'ex-chirurgo dei nazisti, *La lezione di anatomia del dottor Tulp* di Rembrandt con *Il cavaliere, la morte e il diavolo* di Dürer echeggiato nel titolo sciasciano:

«Qui siamo a Sonnenstein», disse l'infermiera intrecciando le mani sul ventre. «Noi accontentiamo tutti i desideri», continuò compiaciuta, «quelli pii e anche gli altri. Parola d'onore, se l'Anatomia non le piace può avere la Nascita di Venere di Botticelli oppure un Picasso». // «Allora preferisco Il Cavaliere, la Morte, e il Diavolo», disse il commissario¹⁸¹.

¹⁷⁶ F. Dürrenmatt, *Il sospetto* [1953]. Traduzione di Enrico Filippini, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 71.

¹⁷⁷ G. Traina, *La soluzione del cruciverba* cit., p. 150.

¹⁷⁸ M. Chu, *Dei cavalieri, della morte e del diavolo* cit., p. 63.

¹⁷⁹ Fabio Pierangeli, *Indagini e sospetti: Pirandello, Camus, Dürrenmatt, Sciascia, Betti*, L'Espresso, Palermo, 2004, p. 177.

¹⁸⁰ G. Traina, *La soluzione del cruciverba* cit., p. 150.

¹⁸¹ F. Dürrenmatt, *Il sospetto* cit., pp. 77-78.

Emblematiche, nella rete semantica del *Sospetto*, due osservazioni dell'operaio incaricato di appendere l'incisione di Dürer nella camera di Bärlach: 1) «Il diavolo non esiste»¹⁸² e 2) «Cavaliere liquidato [...] Cavaliere morto, morto!»¹⁸³. Nel prosieguo dell'opera tale diade concettuale viene ridefinita con ulteriori sfumature fino a ribaltarne il senso. Le diaboliche sperimentazioni sugli umani continuano a svolgersi nel prestigioso ospedale svizzero ancora vari anni dopo la caduta del nazismo. Il *dàimon* è personificato nella figura di Emmenberger, ma per estensione è compartecipamente demoniaca anche la società che permette il sussistere di un tale orrore. E, da ultimo, in Dürrenmatt il diavolo si materializza nella neoplasia con l'appellativo d'«inesorabile malattia»¹⁸⁴ e di «cancro, vorace e inarrestabile»¹⁸⁵. «Stanca la Morte, stanco il suo cavallo»¹⁸⁶ – constata il Vice, notando già in questo distico le differenze tra Dürer, Picasso e il *Trionfo della morte* (trattasi verosimilmente dell'affresco staccato che si conserva nella Galleria regionale di Palazzo Abatellis a Palermo). Il commento del Vice all'incisione di Dürer è il frutto della fusione di due dimensioni: la visiva e la linguistica. E ancora, «la morte che si mendica» si trasforma nel già citato «morire è l'ultima speranza» di *Una storia semplice*. La stanchezza e l'ignavia diventano un tratto caratteristico del diavolo.

Non meno spiazzante è l'interpretazione della figura del cavaliere che delinea Sciascia: «Cristo? Savonarola? Ma no, ma no. Dentro la sua corazza forse altro Dürer non aveva messo che la vera morte, il vero diavolo: ed era la vita che si credeva in sé sicura: per quell'armatura, per quelle armi»¹⁸⁷.

La malattia, in Dürrenmatt e in Sciascia, pur rendendo deboli e sfiniti, non sfocia mai in una condizione spirituale di apatia e/o indifferenza. Utilizza, al contrario un idioma di tensione inesausta: infonde coraggio nel combattere la delinquenza e nel rischiare con più sprezzo del pericolo la vita appesa già a esili fili. «Il triste cavaliere senza macchia e senza paura»¹⁸⁸ è, senza dubbio, Bärlach che tenta di sconfiggere il male similmente al Vice, un combattente solitario, una *silhouette* chimerica nel contesto novecentesco:

Oggi non si può più combattere il male da soli, come un tempo, quando i cavalieri scendevano soli in campo contro i draghi. Sono passati i tempi in cui bastava essere astuti per smascherare i criminali. Pazzo di un poliziotto; il tempo stesso ti ha portato l'assurdo¹⁸⁹.

¹⁸² Ivi, p. 96.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ Ivi, p. 5.

¹⁸⁵ Ivi, p. 39.

¹⁸⁶ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., p. 70.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ Ivi, p. 119.

¹⁸⁹ F. Dürrenmatt, *Il sospetto* cit., p. 121.

A Bärlach si presentano due opzioni di morte: o per cancro o per mano del medico criminale. In Dürrenmatt il commissario riesce a sfuggire al pericolo d'essere ucciso, ma il finale aperto fa supporre il suo venir meno per malattia. In Sciascia invece, come è stato già segnalato, la fine terrena ascrivibile al morbo viene anticipata da un proiettile:

La battaglia del vecchio Cavaliere di Dürrenmatt contro il Diavolo che lo vuole morto sarà coronata dal successo, ma il suo appuntamento con la Morte per cancro è solo rimandato: egli ha comunque sperimentato una sua combattiva, modernamente donchisciottesca *ars moriendi*¹⁹⁰.

Il cavaliere di Dürrenmatt tenta di sconfiggere il male che lo circonda; di converso lo scrittore di Racalmuto effigia il suo cavaliere quale ipostasi del male. A partire da questa ipotesi, ma anche dal profilo della rappresentazione del cavaliere di Dürer e del ritratto mentale di Aurispa che la signora De Matis immagina «come un novello cesare (e Cesare è infatti il suo nome di battesimo) su moderne monete»¹⁹¹, Traina inferisce l'unica e triste possibilità di un esodo:

Se inarrestabile è la marcia del Cavaliere-Aurispa verso la «cittadella della suprema verità, della suprema menzogna», meta coerente con l'ossimorica confusione odierna, cosa resta da fare ad un impotente, onesto funzionario di polizia, per giunta malato di cancro? Uscire di scena, come già il diavolo, uscire da una scena che non gli appartiene, non senza essersi prima forgiata un'*ars moriendi* originale¹⁹².

Neppure in Dürrenmatt il bianco e il nero sono manichei. Le vittime sopravvissute al campo di concentramento diventano assassini a loro volta, seppur frequentemente in ossequio all'istinto di vendetta o in ragione del cancro dell'animo causato da sofferenze disumane. Così i deuteragonisti del *Sospetto*: Edith Marlock, il nano e l'ebreo soprannominato Gulliver, che si presenta «cantando un ingenuo ritornello»¹⁹³. Gli ultimi due abdicano ai fondamenti narcisistico-identitari e sembrano creature fiabesche. Fabio Pierangeli nota una profonda e tormentata ambivalenza degli attanti di Dürrenmatt che danno il via ai quesiti di Sciascia:

In Dürrenmatt il ricorso alla favola dell'innocenza, in Sciascia l'ubriacatura dell'ironia ci donano ancora un filo di speranza dentro l'eterna lotta tra il cavaliere, la morte, il diavolo, dove il Bene e il Male restano avvinti in un abbraccio indistricabile¹⁹⁴.

¹⁹⁰ G. Traina, *La soluzione del cruciverba* cit., p. 151.

¹⁹¹ Ivi, p. 152.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ F. Pierangeli, *Indagini e sospetti* cit., p. 172.

¹⁹⁴ Ivi, p. 181.

Discernere il bene dal male, non confondere la «cittadella della suprema verità» con quella «della suprema menzogna»: tante le scelte esistenziali che dovrebbe porsi il giustiziere/il morente in Dürrenmatt e in Sciascia. Altrettanto importante è il concetto del tempo che incide e lascia il segno sugli epiloghi del *Sospetto* e del *Cavaliere e la morte*:

Ora il tempo era in lui, i palpiti meccanici del tempo; non aveva più bisogno di guardare, sapeva che gli restavano quattro minuti, ancora tre, ancora due: ora contava i secondi, che coincidevano con i battiti del suo cuore, ancora cento, ancora sessanta, ancora trenta¹⁹⁵.

Die Zeit in Dürrenmatt, o per meglio dire, una sorta di *count down* viene rielaborato e riscandito dal Vice, preoccupato, più che dalla fine terrena, di come sarà il nostro pianeta dopo la sua morte:

Camminava ora per il parco. I bambini, ecco: così graziosi, tanto meglio nutriti che un tempo (l'infanzia gracile e affamata di quelli ora vecchi), forse più intelligenti e certamente, di tutto, molto più informati; ma ne aveva grande apprensione e compassione. Ci saranno, pensava, nel 1999, nel 2009, nel 2019: e che cosa il susseguirsi di questi decenni avrebbe portato per loro?¹⁹⁶

Sforzandosi di proiettare lo sguardo in un futuro ormai precluso (1999, 2009, 2019), il 20 novembre 1989, un anno esatto dopo la pubblicazione del *Cavaliere e la morte*, si spegneva Leonardo Sciascia.

10. *Un'addenda per Frisch*

Stilemi omologhi portano Sciascia a rapportarsi dialetticamente con Dürrenmatt e altri autori svizzeri di lingua tedesca. Nel contesto tematico-strutturale di questa ricerca basti evocare, a tal proposito, *Homo Faber* di Max Frisch con il protagonista colpito da un tumore. Sciascia inquadra quest'opera in un articolo pubblicato su «L'Ora». E già in quel lontano 1960, quando lo scrittore siciliano era ancora sano, il suo intervento su Frisch contiene un'illuminante e preveggente definizione del cancro come «l'antica eterna tragedia che l'uomo porta dentro di sé»¹⁹⁷, sottolineando la connotazione dicotomica di questo male, data dal carattere antico¹⁹⁸

¹⁹⁵ F. Dürrenmatt, *Il sospetto* cit., p. 119.

¹⁹⁶ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte*, cit., pp. 84-85.

¹⁹⁷ L. Sciascia, *Su Frisch*, in «L'Ora», 18 febbraio 1960.

¹⁹⁸ Nel *best-seller* del medico Siddharta Mukherjee, *L'imperatore del male. Una biografia del cancro*, Vicenza, Neri Pozza, 2011 si può rintracciare la conferma del carattere antico della neoplasia. Mukherjee, rifacendosi a sua volta alle *Storie* di Erodoto, racconta di «Atossa, la regina di Persia che prima nascose il seno malato sotto le bende e poi, in preda a una furia tanto pessimista

e dall'immanenza alla natura umana¹⁹⁹: «L'*homo faber* ha avuto dal destino la sua punizione; ed il cancro non è “una malattia che la scienza non sa ancora curare”, ma l'antica eterna tragedia che l'uomo porta dentro di sé»²⁰⁰.

L'articolo di Sciascia enuclea *d'abord* gli indiscutibili pregi della Svizzera, definendola inopinatamente, nella seconda metà, «uno dei Paesi più drammatici del mondo»²⁰¹, troppo precisa e normale per lo sviluppo armonico dell'uomo: «A pensarci, si ha il senso di un ambiente sterilizzato, asettico, in cui vengono tenuti in vitro campioni delle culture (dei bacilli culturali, se si vuole forzare il giuoco) tedesca, francese e italiana»²⁰².

Ed è proprio in questa chiave drammatica che Sciascia rilegge le opere di Frisch, rilevandone l'identità messa in discussione²⁰³ e l'irresponsabilità conscia degli attanti nei confronti altrui:

Nell'*Homo Faber*, il protagonista, cioè l'ing. Walter Faber, parte da una condizione essenzialmente *svizzera* («Faber» – scrive il critico Gerhard Kaiser – «non vuole il matrimonio e non vuole bambini: in generale egli vuole una vita che non implichi obblighi verso gli altri e che non sia intrecciata con quella degli altri»: un po' come la Svizzera, che non ha obblighi verso gli altri Paesi e che non vuole intrecciare la propria vita alla storia degli altri popoli): e diventa il simbolo universale dell'uomo della tecnica²⁰⁴.

Homo Faber, a parere di Sciascia, è una parabola della trasformazione dell'individuo olistico in un *homo technicus*:

quanto preveggenze, forse ordinò a uno schiavo di amputarglielo con un coltello» (S. Mukherjee, *L'imperatore del male* cit., p. 25).

¹⁹⁹ A proposito della caratteristica immanente del tumore mi sembra pertinente citare la giovane contemporanea francese Claire Marin e la sua suggestiva e travolgente storia letteraria *Hors de moi*, Paris, Allia, 2008, p. 13: «Pas de corps comme support, pas de port d'attache, pas d'appui. Se méfier. Et surtout de soi» e p. 67: «Le danger n'est pas à l'extérieur. Il est en moi. Il n'y a pas d'endroit où je sois en sécurité. Je porte en moi le détonateur. C'est une bombe liquide qui erre dans le corps, d'un organe vital à un autre, sans que l'on sache sur lequel elle s'échouera – le cœur, les poumons, les reins, le cerveau».

²⁰⁰ L. Sciascia, *Su Frisch* cit.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *Ibidem*: «Quando si parla del problema dell'identità, il riferimento a Pirandello è obbligatorio: ma il problema dell'identità di Stiller non ha niente a che fare con quella di Vitangelo Moscarda, protagonista di *Uno, nessuno, centomila*. In Pirandello i termini del problema appartengono alla filosofia della conoscenza; mentre Frisch li assume nella filosofia della storia. Stiller vuole evadere da una identità che gli impedisce di essere se stesso: ed è sintomatico che lo faccia cambiando passaporto (un passaporto intestato all'americano Mr. White). Insomma: l'italiano Mattia Pascal cambia carta di identità, diventa Adriano Meis: e dunque il suo problema è quello dell'identità particolare; lo svizzero Stiller cambia passaporto, diventa l'americano White: ed è evidente che il suo è il problema dell'identità storica».

²⁰⁴ *Ibidem*.

Tra la condizione dell'uomo *svizzero* e la condizione dell'uomo *tecnico* c'è evidente analogia: la tecnica opera in una paurosa neutralità storica. L'uomo *tecnico* comunica all'uomo *storico* dei risultati, indifferente agli effetti che dai risultati potranno scaturire: ma l'analogia vale soltanto per la neutralità, non per l'indifferenza. // Quest'*homo faber*, questo ingegnere Walter Faber del Politecnico di Zurigo, quest'uomo che di fronte alla natura e ai sentimenti, alla vita e alla morte, all'amore e alla storia afferma «io sono un tecnico», ritiene che la tragedia sia stata fugata dal mondo, insieme agli dei. La tragedia in cui può credere un uomo come lui è, se mai, il cancro: un male di cui la scienza cerca di individuare le cause, e certamente riuscirà a trovarle²⁰⁵.

Il tumore nel finale dell'opera appare come una punizione per lo scetticismo estremo, per il peccato seppur inconsciamente commesso e, *last but not least*, per l'eccessiva fiducia nella scienza tanto criticata dal Vice/da Sciascia:

Ma Walter Faber muore, sì di cancro: ma anche di tragedia, di destino, di vendetta degli dei. Protagonista di un incesto con la propria figlia, egli dapprima ne rifiuta la rivelazione: poi sempre rifiutandolo in quanto peso di tragedia o di peccato, sembra accettarlo nei limiti, per così dire tecnici, matematici, della probabilità; ma i segni degli dei sono imperiosi. In Grecia, appunto, sua figlia è morsa da una serpe e muore.

11. *Tra Fritz Zorn e Anders Zorn*

Sviscerando la fitta trama dei legami letterari e saggistici intessuti con altri scrittori, non ho ancora preso in considerazione il nesso bio-esistenziale che unisce Sciascia ad alcuni di loro. È quindi tempo di soffermarci su Fritz Zorn scomparso a causa di una malattia tumorale così come Bernanos, Illich e la Sontag.

Notevole la somiglianza lessicale tra *Il cavaliere e la morte* di Sciascia, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* di Mario Praz e *Il cavaliere, la morte e il diavolo* di Zorn. La titolazione sciasciana, ad ogni buon conto, oltre a subire la suggestione dell'incisione di Dürer, presente sia come efrasi nel testo che sulla copertina dell'edizione Adelphi, è una clonazione del titolo della traduzione italiana di Zorn. «Aveva letto, Sciascia, questo testo? Lui non ne parla, e non ne esiste traccia nella sua pur vasta biblioteca»²⁰⁶. Zorn riceve a poche ore dalla morte la notizia che il suo manoscritto sarà pubblicato²⁰⁷; di lì a qualche mese uscirà, in

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ M. Collura, *Il maestro di Regalpetra* cit., p. 358.

²⁰⁷ Adolf Muschg, *Storia di un manoscritto*, in Fritz Zorn, *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, Milano, Mondadori, 1978, p. 224: «Finalmente l'editore comunicò la sua risposta affermativa all'autore per lettera; non la spedì per espresso per risparmiarne al morente l'impressione della fretta; il gesto cadde nel vuoto. Quando il 2 novembre telefonai all'ospedale per annunciare a

effetti, con il titolo *Mars* la prima edizione tedesca. Come *Il cavaliere, la morte e il diavolo* apparirà per i tipi della Mondadori nel 1978 nella traduzione di Amina Pandolfi. La Pandolfi sceglie come titolo generale quello che Zorn utilizza solo per la terza e più significativa parte della sua tormentatissima autobiografia. Ed è proprio questa versione italiana che capitò, probabilmente, tra le mani di Sciascia. Dei tre addendi che lo scrittore elvetico pone in evidenza – il cavaliere, la morte e il diavolo – Sciascia mantiene solo i primi due. Eliminando il terzo, l'autore siciliano avvalora l'ipotesi che la questione teologica, che in Zorn provoca turpiloquio e blasfemia, non lo stimoli intellettualmente. La scelta di Satana che, secondo l'interpretazione zorniana, si lasciò precipitare nelle «buie caverne degli inferi» pur di non vedere Dio²⁰⁸, corrisponde alla vicenda autobiografica dell'autore che sceglie la via della ribellione²⁰⁹ allo «spirito zurighese, al borghesismo e svizzerismo nelle sue espressioni più deteriori»²¹⁰, ovverosia alla classe social-politica nella quale militavano i genitori: «Forse devo pagare con la morte proprio il mio voler essere diverso dai miei genitori. Forse persino il cancro è una scelta volontaria, il prezzo che sono disposto a pagare per liberarmi di loro»²¹¹.

In Zorn, Satana non è il tentatore dell'uomo probo, come in Bernanos, e nemmeno un attante passivo e stanco come successivamente in Sciascia, ma un «rivoluzionario» e un «libero pensatore», l'unico in grado di insidiare il potere del Signore e dunque l'ultima corte d'appello dell'io. L'insofferenza zorniana all'eredità paterna, seppur simbolica e verbale, e quindi, necessariamente e per forza, alla legge divina, latita in Sciascia che evidentemente, anche per tale motivo, cassa il diavolo dal suo titolo. Testimoniando con il suo corpo la ribellione, il cavaliere di Zorn diviene, con il rivelarsi del morbo, franco e coraggioso e redige un forte ed efficace *j'accuse*. Anche la morte, aggettivata come «stanca» da Sciascia, è, di converso, in Zorn «un'esplosione di disperazione»²¹².

Tra rifrangenze e giochi di specchi assortiti, si può notare che ambedue sono insofferenti verso il sistema che favorisce e realizza, attraverso il «chi tace acconsente», un pregiudizio verso i singoli *cives*. Analogamente al siciliano *engagé* e

Zorn la mia visita, seppi che era morto quella stessa mattina. Per alcune ore io e altri fummo tormentati dal pensiero che la notizia – l'unica che ancora aspettava e che poteva recargli una gioia – non lo avesse raggiunto. Ma l'aveva raggiunto. Lo psicoterapeuta che lo seguiva ci assicurò di avergliela portata lui stesso la sera precedente – la vigilia della morte – e Zorn l'aveva percepita».

²⁰⁸ F. Zorn, *Marte – il cavaliere, la morte e il diavolo* [1977]. Traduzione di Amina Pandolfi, Mendrisio, Gabriele Capelli, 2006, p. 220.

²⁰⁹ «Con la mia letale malattia io sono la dimostrazione della malvagità del mondo di Dio e costituisco il punto debole nell'organismo "Dio" che, appunto come organismo, non può essere più forte del suo membro più debole, cioè io. Io sono il carcinoma di Dio. Visto in un quadro più vasto, naturalmente sono solo un piccolo carcinoma – ma un carcinoma lo sono comunque» (ivi, p. 215).

²¹⁰ Ivi, p. 192.

²¹¹ Ivi, p. 175.

²¹² Ivi, p. 174.

fustigatore di costumi, l'elvetico denuncia la doppiezza della società borghese svizzera in un unico, denso e sofferto, libro:

Chi sono i miei nemici? È difficile a dirsi, anche se per loro ci sono moltissimi nomi: i genitori, la famiglia, l'ambiente, la società borghese, la Svizzera, il sistema²¹³.

Nei piccoli paesi c'era ancora, per i bambini, la libertà di una volta; ma nelle città tutto era, per necessità e per scienza, da pollaio. E c'era chi si preparava a farli nascere come mostri, magari prodigiosi, per un mondo mostruoso²¹⁴.

Simili sono inoltre le commistioni, i grovigli pittorico-cromatici Zorn/Sciascia. I colori che il Vice attribuisce al proprio spasimo si adeguano alla preferenza netta per il grigio e nero in Zorn. In un *hapax* ambedue evocano la pittura di Picasso: Zorn per riportare il giudizio negativo degli snob svizzeri e Sciascia per un paragone (*Guernica*/Dürer) sulla rappresentazione della morte. La contemplazione solitaria dell'incisione acquistata dal Vice richiama l'identica postura psico-attitudinale del personaggio autobiografico dello svizzero:

Stavo a osservare i raggi del sole morente che cadevano su un quadro sulla parete di fronte, fino a che la luce si spostava lentamente e poi il quadro cadeva in ombra e il sole era tramontato²¹⁵.

Quando alzava gli occhi dalle carte, e meglio quando appoggiava la testa sull'orlo dell'alto e duro schienale, la vedeva nitida, in ogni particolare, in ogni segno, quasi il suo sguardo acquistasse un che di sottile e puntuto e il disegno rinascesse con la stessa precisione e meticolosità con cui, nell'anno 1513, Albrecht Dürer lo aveva inciso²¹⁶.

Diversi studiosi rinvencono *phantasma* zorniani nel *Cavaliere e la morte*. Oltre il titolo, la malattia e l'impegno comuni, Traina²¹⁷ sottolinea una maliziosa e per nulla casuale allusione all'autore svizzero nella *silhouette* della bellissima, seppur *bête*, signora Zorni²¹⁸ (cognome d'evidente ascendenza dello zurighese²¹⁹). Come

²¹³ Ivi, p. 171.

²¹⁴ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., p. 85.

²¹⁵ F. Zorn, *Marte* cit., pp. 117-118.

²¹⁶ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* cit., p. 11.

²¹⁷ G. Traina, *La soluzione del cruciverba* cit., p. 136.

²¹⁸ «Il gomito non lo sostenne più, ricadde. Vide il volto bello e quieto della signora Zorni animarsi di malizia; lo vide poi dissolversi, nella fine del tempo di cui stava varcando la soglia, nei titoli dei giornali dell'indomani: *I figli dell'ottantanove colpiscono ancora. Ucciso il funzionario di polizia che sagacemente li braccava*» (ivi, pp. 90-91).

²¹⁹ Lo svizzero abbandona l'angoscia paterna (cognome Angst) per approdare a un *nom de plume* caratterizzato dall'autodichiarata ira (Zorn).

l'omofonia Ivan Il'ič/Ivan Illich, si intravede anche qui la possibilità, ancor più pregnante, di un altro probabile intertesto con la Zorni:

Ma il cognome della bella signora («davvero bella, fino all'insipida perfezione») allude anche ad Anders Zorn, pittore e, con risultati migliori, incisore svedese, del quale Sciascia parla in una nota di viaggio a Stoccolma: il riferimento è coerente, perché le opulente bellezze nude che popolano i quadri di Zorn bene s'accordano alla «perfezione da statua intatta dissepolta» della Zorni. // Se si aggiunge che Zorn, come incisore, «è un virtuoso di sconcertante abilità, [...] incide nudi e ritratti di intensa vitalità», concluderemo che la signora Zorni, depositaria di una vitalità estranea al poliziotto morente (che infatti preferirà di prim'acchito l'umbratile bellezza della De Matis, la bellezza dell'intelligenza) ma anche di una loquacità fastidiosa che potrebbe far pensare al loquacissimo *zorn* dello scrittore svizzero, si colloca in posizione assolutamente alternativa a quella del Vice²²⁰.

L'analisi di Traina a proposito del raffronto Zorn/Sciascia è definita da Onofri «la vera scoperta filologica»²²¹.

Rispetto ad altri scrittori e intertesti presi in considerazione, Zorn, in un'auto-coscienza decisamente originale, ritiene la sua malattia l'effetto dell'eccessiva normalità²²² e tranquillità²²³ degli svizzeri – anche da Sciascia ritenuti «troppo poco pazzi»²²⁴. La poca follia degli elvetici viene ricondotta alla pirandelliana «corda pazza» necessaria per la sopravvivenza quanto le altre due: «la seria» e «la civile».

Occorre qui menzionare il volume di Sciascia, *La corda pazza*, che prende il titolo dal saggio eponimo, ma anche un passo del tutto consonante dell'unico libro che Fritz Zorn ha fatto in tempo a redigere:

L'elemento particolare del mio caso è semplicemente che il male della vita e il male dei genitori sono stati di quel fatale «pochino» più grandi che in altri, normali o anormali. Vorrei spiegarlo con un esempio di carattere ecologico [...]: in un bosco vivono lupi e caprioli. I lupi mangiano i caprioli, i caprioli mangiano le foglie degli alberi e il bosco costituisce per entrambi lo spazio vitale [...]. Che i lupi fino ad un certo limite debbano mangiare i caprioli è quindi giusto e per-

²²⁰ Ivi, pp. 147-148.

²²¹ M. Onofri, *Storia di Sciascia* cit., p. 273.

²²² F. Zorn, *Marte* cit., p. 40: «Ero quel che si dice un ragazzo di "buon senso"».

²²³ «Ogni ora della giornata ha il suo particolare tipo di quiete e di silenzio e quando questa quiete non viene rispettata e ci si permette di cantare a mezzogiorno accanto a una fontana, o qualcuno la sera si permette di cantare una canzone su una terrazza, subito arriva la polizia, perché per i buoni borghesi la quiete non è soltanto il primo dovere, ma anche un sacrosanto diritto» (ivi, pp. 199-200).

²²⁴ Non a caso nel 2010, la casa editrice Olschki pubblica *Tropo poco pazzi*. Leonardo Sciascia nella libera e laica Svizzera, un volume di saggi dedicato alla memoria dello scrittore di Raccalmuto e alle sue frequentazioni elvetiche.

sino necessario per la vita di tutti; solo non devono mangiare *troppo* e neppure *troppo poco*²²⁵. // Vorrei paragonare la mia situazione esistenziale a un equilibrio biologico disturbato di questo tipo: essere un po' divorato non avrebbe ecceduto dai limiti della norma, del biologicamente sano; il mio problema è che sono stato divorato *troppo*²²⁶.

È nell'ovattata realtà borghese zurighese, la cosiddetta costa d'oro, dove vengono adoperate esclusivamente due corde: la seria e la civile, che si propaga il morbo. Per Zorn, il linfoma maligno viene incubato dall'accumulo di milioni di «lacrime non piante»²²⁷ – poetica definizione aforistica a rappresentazione d'un microcosmo diametralmente opposto all'universo siciliano, caratterizzato sovente dallo «scatenarsi della “corda pazza”»²²⁸.

A determinati argomenti della sfera privata che afferiscono all'anima e al corpo (sessualità, nevrosi, depressione), ritenuti disdicevoli dalla rigida opinione pubblica zurighese, si sommano altri divieti e tabù pubblici che Zorn soffre e biasima allo stesso modo. Tra questi quello geo-politico, l'avversione anti-comunista sintetizzata con un semi-čechoviano «Ma vai a Mosca!»²²⁹ rivolta a chi si permetteva il minimo accenno di critica al capitalismo elvetico: «I “russi”, questo popolo esotico e totalmente inimmaginabile sul nostro parallelo, parlavano magari anche dell'anima, ma nel nostro mondo un tema simile era assolutamente impensabile»²³⁰.

Le divergenze e le lontananze – temporali, spaziali e mentali – tra la Russia di Tolstoj e l'Elvetia di Zorn vengono superate e trovano infine conciliazione nella macchinazione narrativa e nel pensiero critico e artistico dell'ultimo Sciascia.

²²⁵ Il corsivo nel testo.

²²⁶ F. Zorn, *Marte* cit., p. 186.

²²⁷ Ivi, p. 128.

²²⁸ L. Sciascia, *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Torino, Einaudi, 1970, p. 72.

²²⁹ F. Zorn, *Marte* cit., p. 164.

²³⁰ Ivi, p. 51.

NEI LAGER, LA BIBLIOTECA REALE

Nicola Bultrini

Ci sono luoghi in cui la violenza brutta è la regola e la dignità dell'individuo è prossima al suo annullamento. Luoghi in cui l'uomo organizza le proprie risorse in maniera assolutamente razionale al fine di realizzare, con il massimo risultato, l'esercizio della prevaricazione, della coercizione. Sono i luoghi di reclusione per eccellenza: nella storia del ventesimo secolo i campi di concentramento della prima, e soprattutto, della seconda guerra mondiale. Naturalmente sono luoghi in apparenza totalmente respingenti rispetto a qualsivoglia idea di arte o letteratura. Nei luoghi in cui la priorità assoluta dei reclusi è la sopravvivenza quotidiana, mai penseremmo che possa trovare spazio anche una qualche forma di frequentazione dell'arte. Eppure i fatti smentiscono straordinariamente tale assunto. Ed anzi stupisce sapere che proprio nei luoghi della sofferenza e della privazione l'uomo abbia attinto ad altre sue profonde risorse per vivere anche l'arte. Proviamo a capire come e quando ciò sia potuto accadere, perché, per quali radicali ragioni, e scopriremo biblioteche tanto più virtuali, in luoghi di privazione pressoché assoluta, quanto più reali e concrete.

In realtà l'idea concentrazionaria esiste da lunghissimo tempo. Un campo di concentramento è essenzialmente una struttura carceraria all'aperto per la detenzione di civili e/o militari, in genere di carattere provvisorio e destinata a contenere grandi quantità di persone. Già nella seconda metà del XIX secolo, durante la Guerra di Secessione americana, sia l'esercito sudista che quello nordista realizzarono campi di internamento per i prigionieri di guerra. Fin dall'inizio del XX secolo si ebbe invece un'applicazione sistematica ed organizzata, in un certo senso moderna, dei campi di concentramento. Così durante la Guerra Boera (1900-1902), o nel 1917 in Russia, durante la rivoluzione (quando fu istituito il sistema dei Gulag). Durante la prima guerra mondiale i paesi belligeranti fecero largo uso del medesimo sistema di internamento. Durante la guerra di riconquista della Libia (1930-1934) il governo fascista deportò oltre 80.000 seminomadi in campi situati lungo la costa della Sirte.

Naturalmente anche durante la seconda guerra mondiale tutti gli eserciti si avvalsero di campi di prigionia per i militari catturati. Ma, a ben vedere, anche dopo la guerra il fenomeno concentrazionario non è certo diminuito (si pensi ai

campi di concentramento realizzati durante la guerra nell'ex Jugoslavia, ai campi cinesi, i Laogai, concepiti come campi di «riforma attraverso il lavoro», né si possono ignorare la prigioniera irachena di Abu Graib, o quella afgana di Bagram, come pure quella cubana di Guantanamo).

Ma in ogni caso, pur continuando il triste elenco di esempi, nell'immaginario collettivo il campo di concentramento per eccellenza è il lager nazista della seconda guerra mondiale. Sia che si trattasse di campi di prigionia, o di campi di sterminio, ciò che li accomunava era la medesima follia raziocinante nel realizzare strutture meticolosamente organizzate, perfettamente funzionanti e maniacalmente gestite, finanche nelle fasi finali della guerra. Fino alla loro scoperta i lager costrinsero gli internati a condizioni di vita atroci. La sistematicità di tale sciagurato e diabolico piano ha inevitabilmente reso questi campi luogo comune di tutte le sofferenze, icone indiscusse ed indiscutibili del male assoluto, esempio assordante di quanto l'uomo possa mirare scientemente alla eliminazione dei propri simili, così disponendo fatalmente la propria autodistruzione.

Allora, è legittimo chiedere cosa potesse rimanere della vita in tutti questi campi? I testimoni ci dicono che nell'annientamento di ogni senso dell'umano, l'unico pensiero era la sopravvivenza individuale, concentrata nell'esperienza minima e quotidiana. Eppure, nonostante tutto, è incredibile constatare che anche in questa sanguinosa desolazione, quegli stessi uomini, benché ridotti a larve ambulanti o striscianti, si aggrappavano, non solo ad una qualche idea di arte, ma soprattutto alla poesia.

E i libri, cosa c'entrano? È mai possibile parlare, in queste circostanze, addirittura di biblioteche?

Il tenente Carlo Emilio Gadda fu tenuto prigioniero, dopo la rotta di Caporetto, nel campo di Celle Lager. Era uno dei campi di prigionia più noti durante la prima guerra mondiale. Non solo per le dimensioni, ma anche per le penose e finanche tragiche condizioni di vita. In tali circostanze, tra i beni accessibili – quindi sommamente preziosi – per i detenuti, c'erano proprio i libri. Nel *Giornale di guerra e di prigionia* Gadda, l'8 aprile 1918, annota che durante la perquisizione della sua baracca erano stati sequestrati dei libri. Bene certamente importante, che interrompeva la «solita vita» del lager, il «solito peso dell'anima». Lo studio di un po' di matematica, delle lingue, qualche semplice concerto vocale, per Gadda non erano soltanto motivo di conforto, ma sopperivano alle privazioni generali e si facevano quindi nutrimento alternativo dello spirito. C'era anche una biblioteca nel campo, racconta Gadda, ogni blocco ne aveva una. Lo scrittore precisa che «è una biblioteca per modo di dire. Quattro libri accozzati come si poteva. Ma è già un bello sforzo, se si pensa che i tedeschi impiegano dai tre ai cinque mesi per farci avere i libri che ordiniamo. L'organizzazione e la direzione della biblioteca sono dovute a benemeriti ufficiali italiani»¹.

Ma siamo ancora nella prima guerra mondiale e, per inciso, si noti fin d'ora che questa situazione cambierà radicalmente durante la seconda guerra mondiale, quando venne tristemente a mancare il rispetto per la dignità del recluso

che durante la Grande Guerra, seppure fortemente mortificato nei fatti, ancora esisteva, almeno nelle intenzioni (addirittura i tedeschi provvedevano, anche se con grande ritardo, a fornire i libri ordinati dagli ufficiali italiani!).

Durante la prigionia Gadda è sempre fortemente provato nello spirito, depresso e sfiduciato. Passa il tempo leggendo e studiando. Cerca di imparare il tedesco, ma lo studio procede in maniera saltuaria e irrazionale. Tenta di tradurre i giornali, ma fa una gran fatica a memorizzare qualcosa. Eppure annota: «Leggo e rileggo qualche poesia, il che mi riesce un buon sussidio per imparare a ritenere vocaboli»².

La poesia dunque come strumento utile per imparare una lingua. Inavvertitamente (forse) Gadda ci suggerisce una cosa importante, la poesia, in quanto precipitato di esperienze interiori tese alla conoscenza, è il nervo più profondo della nostra espressione. La manifestazione più esteriore della quale è certamente la lingua. La lingua di un popolo si forma nei secoli, nei millenni, per stratificazioni, per agglomerazioni attorno ad un filamento di codici condivisi. La poesia è dunque la relazione forte e incisiva con quel nervo. Del resto noi nominiamo le cose, attribuiamo loro un nome identificativo, quando e solo quando le conosciamo. Gadda conosce la realtà che vive attraverso la lingua della terra che lo ospita e conosce la lingua attraverso la poesia, ovvero l'espressione formale più prossima alla medesima profonda esperienza di conoscenza.

La lingua invero, la scrittura erano davvero fondamentali per gli internati. Non si trattava solo di leggere, ma anche di scrivere, costruire attivamente quella conoscenza minima che potesse garantire la consapevolezza dell'identità pur in una condizione tanto privativa. Annota Gadda nel suo diario:

Un'altra manifestazione dell'attività dei baraccani è la pubblicazione settimanale d'un giornale manoscritto. Esso viene redatto in due copie e s'intitola *L'Organo* [...]. Esce la domenica; il direttore ne è Giuseppe Sciano, sottotenente del Battaglione Morbegno, parmigiano, studente di legge, poeta, ecc.³.

In altra occasione Gadda è esplicito in merito alla poesia:

Ultima e ignobile attività dei baraccani, dico ignobile nel senso bonario, è la mania poetica che ha tutti colpiti coloro che si trovano nella immediata possibilità di far versi [...]. Si leggono così sonetti, motivi vecchi e nuovi, futurismo, roba carducciana, satire sulle poesie altrui, satire sulle satire, poesie dei satirici, traduzioni dal francese, ecc. ecc. ecc.⁴

Frequenti erano nel campo rappresentazioni teatrali su testi scritti nello stesso contesto e spesso satirici o comunque umoristici. È un fatto dunque che molti dei prigionieri si davano all'arte, principalmente all'arte della scrittura, quale che fosse, prosa, poesia, teatro.

Il 31 luglio del 1918, Gadda nella baracca 15 annota d'aver cambiato compagnia e che «i poeti e facitori di versi, me escluso, che ne feci ma non ne faccio, sono sette od otto»⁵ Una compagnia certamente migliore delle precedenti. Gadda aggiunge: «ringrazio Dio con l'anima [...] di non aver voluto aggiungere alla sventura il martirio della "compagnia malvagia e scempia", che tanto mi gravò le spalle nella mia vita militare»⁶.

La pagina del diario si chiude con una nota tra parentesi:

(finito di scrivere a tambur battente, in prima copia, la sera del 31 luglio 1918. – Anguissola major dice che la penna arriva a stento a seguire il mio pensiero. È un pensiero facile, certamente: si tratta di fotografare cose ed immagini, ma ho scritto un'oretta, vertiginosamente)⁷.

Anche a Celle Lager gli ufficiali superiori più energici si dettero un gran da-fare per recuperare ed organizzare le poche risorse culturali disponibili e proporre conferenze, lezioni, dibattiti, finanche corsi di recupero scolastico. Il tutto per tenere le menti deste e lontane quanto più possibile dall'incombente minaccia dell'annichilimento. Paradossalmente (almeno se si raffronta il fatto con quanto accadde nel conflitto successivo), una volta verificato che le attività degli internati non costituissero minacce, i carcerieri lasciavano i prigionieri liberi di gestire queste attività, addirittura anche incoraggiandole (come nel caso delle orchestre del campo). L'inizio fu ovviamente difficilissimo, senza nulla, neppure carta da scrivere. Poi in un certo senso autotassandosi, si riuscì a realizzare una piccola biblioteca, un'orchestrina, un teatrino. I blocchi avevano proprie compagnie che con il loro calendario di eventi entravano in competizione tra loro.

Il discorso cambia radicalmente durante la seconda guerra mondiale, nel cui contesto però (e con riferimento ai lager nazisti), è necessario fare una distinzione tra campi di prigionia e campi di sterminio. Questi ultimi sono in un certo senso l'aberrazione dei primi, la cui funzione di detenzione era stata convertita dal regime nazista in quella distruttrice, in ossequio alla soluzione finale di eliminazione degli individui reputati nocivi all'affermazione della razza ariana. I due differenti sistemi di internamento svolgevano quindi funzioni radicalmente diverse che inevitabilmente condizionavano la stessa organizzazione del campo e la vita al suo interno. Il campo di sterminio aveva come fine ultimo l'eliminazione fisica degli internati, che quindi dovevano prima di tutto essere nullificati come individui, ridotti a elementi neutri e privi di caratteristiche sociali ed anche singolarmente identitarie. Gli internati utili venivano sì usati come forza lavoro, ma con il minimo sostentamento. In un certo senso erano considerati come batterie utilizzate fino a quando si esaurivano per consumazione (se non prima, per altri «incidenti»). Gli individui inutili venivano immediatamente eliminati, poiché avrebbero costituito solo uno spreco di risorse, dal momento che la loro sorte era comunque l'eliminazione. Ovviamente, nel contesto dei campi di sterminio, era impensabile poter disporre di un libro, poterne e voler-

ne parlare. Era inconcepibile mantenere un qualche legame con la vita normale. Nessuno riusciva più a pensare alla cultura; quale che fosse, l'idea stessa di cultura era qualcosa di totalmente estraneo ad un mondo che di umano sembrava non avere più nulla.

Diverso era il caso dei campi di prigionia. Durante la seconda guerra mondiale tutti i paesi attrezzarono campi per la detenzione dei prigionieri nemici. Ma in Germania il fenomeno assunse presto dimensioni imponenti. Si calcola che vi furono infatti raccolti dieci milioni di prigionieri distribuiti in un complesso di ottocentocinquanta campi con migliaia di distaccamenti. I campi avevano in teoria, e almeno all'inizio, una struttura razionale ed efficiente. Naturalmente con il proseguire della guerra le loro condizioni peggiorarono di molto e con esse la vita dei loro ospiti. L'esercizio estremo della forza divenne la regola a cui i prigionieri dovevano soggiacere passivamente, subendo trattamenti che del rispetto per l'uomo avevano sempre meno, via via che il conflitto si inaspriva. La Convenzione di Ginevra del 1929 avrebbe dovuto garantire un trattamento quanto meno dignitoso. Ma se questo era vero per tutti i prigionieri di tutti gli eserciti non lo fu per quelli italiani, ultimi ad essere coinvolti nella deportazione in Germania. Dopo l'8 settembre i prigionieri militari italiani furono classificati come IMI, «Internati Militari Italiani». La differenza è fondamentale e non è affatto casuale. Il 20 settembre del 1943 fu proprio Hitler a ridurre lo stato di «prigioniero» a quello di «internato», in tal modo infatti l'alchimia verbale cambiava la condizione giuridica degli italiani, sostanzialmente per non riconoscere loro le garanzie previste dalla Convenzione di Ginevra. Successivamente, dall'autunno del 1944, il loro stato cambiò ancora in «lavoratori civili», che non potevano neppure godere delle tutele offerte dalla Croce Rossa Internazionale. Lo scopo era evidente; gli italiani venivano considerati traditori, comunque inaffidabili; a meno che non avessero accettato di sottostare al comando militare tedesco in Italia avrebbero sofferto più degli altri, applicandosi a loro un regime di detenzione tutt'altro che convenzionale.

La struttura dei campi di prigionia comunque non era molto dissimile da quella dei campi di sterminio. Ma i prigionieri, quale che fosse la loro classificazione, non dovevano necessariamente essere uccisi. Anzi, costituivano una preziosa fonte di forza lavoro. Ma sofferenze, violenze, torture e vessazioni non furono mai risparmiate agli internati italiani. Gli «schiavi militari» dovevano lavorare in condizioni estreme per almeno 9 ore al giorno, sia nell'industria militare, che in quella pesante o in quella mineraria. L'alimentazione era totalmente inadeguata. Così come nei campi di sterminio, i prigionieri erano costretti a razzolare tra le immondizie per recuperare qualche buccia di patata, qualche scarto che potesse comunque integrare le poverissime razioni giornaliere. Le baracche erano prive di servizi igienici e quasi del tutto senza riscaldamento ed erano infestate da insetti e parassiti di ogni genere.

Gli internati italiani furono circa 800.000 e alla fine della guerra le perdite ammontarono a circa 40.000 individui. Ciò nonostante, il fatto che la prio-

rità non fosse l'eliminazione fisica consentiva loro di mantenere pochi ma preziosi elementi di identità. Non venivano spogliati dei loro abiti e potevano avere rapporti più intensi all'interno del campo. Potevano conservare alcuni effetti personali, come libri, quaderni. Ciò consentì che si sviluppasse una memorialistica già all'interno dei campi e che si diffondessero frequentazioni culturali ed artistiche. Era possibile, seppure in maniera modesta, organizzare concerti o spettacoli teatrali, letture pubbliche o lezioni, diffondere geniali ed incredibili «giornali parlati». Le testimonianze dei reduci confermano dunque che, pur nelle privazioni e nelle violenze, gli internati italiani poterono coltivare una loro idea di identità individuale e collettiva, quindi conservare la loro minima dignità.

Il che induce a porsi due quesiti sostanziali. Innanzitutto, e con riferimento all'innegabile frequentazione dell'arte e della poesia da parte di uomini privati della libertà. Che relazione c'è tra lo scrivere e il leggere poesia?

Vittorio Alfieri, in *Del Principe e delle lettere*, suggerisce che «leggere, vuol dire profondamente pensare»⁸. Ma pensare è comunque un'attività creativa, che richiede nella lettura della poesia, la medesima sensibilità, pur se di differente modo, di chi scrive il testo poetico. Più in generale sarebbe dunque corretto parlare di «vivere» la poesia, in diverse forme, in differenti atteggiamenti e modalità. Allora, se così è, si può affermare che la poesia è stata intensamente «vissuta» anche proprio nei luoghi di massima sofferenza. La lettura è disciplina dello spirito che esige, per chi la coltiva, una profonda umanità. Così, nei campi di concentramento, dove totale è stato il tentativo di assoluto annichilimento del senso di umanità individuale, sotto una pressione terribile ed infernale, l'uomo (il singolo e il suo prossimo), ha tenacemente, disperatamente rivendicato la propria umanità facendo ricorso all'arte, e principalmente alla poesia, vivendola nella lettura prima che nella scrittura e gridando silenziosamente – ma lacerando la gola nello sforzo – il proprio spirito, la sua tenace e viscerale appartenenza all'uomo.

L'8 settembre 1943 Vittorio Viali è un giovane tenente geologo di fanteria. È distaccato sul fronte greco albanese ed è a Corinto, dove, per conto della Marina Militare, sta effettuando rilievi fotografici sul canale. Pochi giorni prima, ad Atene, aveva fatto scorta di pellicole, non potendo minimamente immaginare che uso ne avrebbe fatto nei due anni successivi. Insieme a tanti altri militari italiani viene arrestato dai tedeschi e deportato nei campi di prigionia, Beniaminowo, Sandbostel, Fallingbostel. Una buona dose di giovanile incoscienza, un'altrettanto generosa dose di fortuna gli consentono di conservare segretamente la sua macchina fotografica, una massiccia *Super Ikonta Zeiss 6x9*. Per due anni riesce a nascondere la macchina alle tante perquisizioni, la sotterra tra i rifiuti, tra i panni logori, nel cibo povero. Ma soprattutto scatta centinaia di foto che costituiscono un'incredibile testimonianza visiva della vita nei campi di prigionia. Viali riprende tutto nella più audace clandestinità. Così facendo documenta e racconta la vita quotidiana nei campi; vita fatta di lavoro, di umiliazioni, di freddo, di fame, di silenzi, di parole, di sguardi.

Una foto del gennaio 1944 ritrae l'interno di una baracca, illuminato da una lampadina nuda. Numerosi militari, chiusi nei cappotti, nei berretti, nelle sciarpe, chi seduto, chi in piedi, circondano un ufficiale, già professore d'Università, che tiene una lezione sul liberalismo. In altra immagine, nella penombra della baracca, il capitano Campanella è intento a leggere dei fogli. Un altro commilitone gli siede affianco, appoggiato alla parete, con lo sguardo nel vuoto, come aspettando qualcosa, o come guardando un punto indefinito nello spazio, un miraggio incomprensibile. Entrambi sono avvolti da pesanti cappotti militari, berretti e coperte.

Un'altra foto, dell'agosto 1944, ritrae il comandante Giuseppe Brignole – l'anziano del campo, nonostante la giovane età – seduto davanti alla porta della sua baracca. Una maglia chiara, i pantaloni d'ordinanza infilati negli stivali, sembrano troppo grandi per il fisico asciugato dalle privazioni della prigionia. Sullo sfondo altri prigionieri camminano o sono raccolti in gruppetti e sembrano parlare pacatamente. Una scena da provincia domenicale, la piazza del paese dopo la messa, prima del pranzo. Ma qui siamo circondati dal filo spinato, si vede sullo sfondo, e il pasto sarà misero, come sempre. Eppure il capitano si concede un tempo proprio. Non parla con nessuno, è solo. Poggia i gomiti sui ginocchi e tiene aperto tra le mani un libro. È assorto e indifferente al resto. Sta leggendo.

Tra le foto del tenente Vialli, appare in più di un'occasione il venticinquenne Giovannino Guareschi. Una foto del 1944, nel campo di Sandbostel, lo ritrae mentre accovacciato pulisce la gavetta strofinandola con la terra. Un'altra foto lo coglie a Beniaminowo, affianco a Giuseppe Novello. È un bianco nero molto intenso, in cui da uno sfondo scuro emergono illuminati di lato soltanto i volti dei due uomini. Hanno uno sguardo sicuro, fiero, sembrano voler accennare un sorriso. Guardano entrambi dritto nell'obiettivo. La didascalia dello stesso Vialli dice: «Beniaminowo, febbraio 1944. Giovanni Guareschi e Giuseppe Novello: due persone che hanno fatto moltissimo per tenere alto il morale degli internati»⁹.

Guareschi, ufficiale di artiglieria, fu fatto prigioniero dai tedeschi il 9 settembre 1943, nella caserma di Alessandria, per aver rifiutato, come molti altri, di riconoscere l'autorità del re. Fu liberato quasi due anni dopo, il 16 aprile 1945. Durante la prigionia scrisse la *Favola di Natale*, il racconto di un sogno di libertà durante un Natale da prigioniero. Ma soprattutto le memorie di quel periodo confluirono nel *Diario Clandestino*. In realtà lo stesso Guareschi raccontò di aver tenuto durante l'internamento un vero e proprio diario. Annotava giorno per giorno tutto quello che accadeva. Ma poi, dopo tante riletture e correzioni, distrusse il dattiloscritto. Riscrisse invece quella memoria che si salvò tra le pieghe della cronaca quotidiana e che finì per costituire la vera cronaca umana di quei due anni. Questo ultimo diario, dice Guareschi, «è tanto clandestino che non è neppure un diario, ma [...] secondo me potrà servire, sotto certi aspetti, più di un diario vero e proprio a dare un'idea di quei giorni, di quei pensieri e di quelle sofferenze»¹⁰.

Guareschi rimase vivo «anche nella parte interna» e continuò a lavorare; oltre agli appunti del diario cronachistico scrisse molte altre cose per l'uso immediato all'interno del lager. Passava molto tempo andando di baracca in baracca a leggere questi suoi brevi scritti, concepiti per il lager e che di lì riteneva non dovessero uscire. Guareschi era del resto il curatore della «pagina» umoristica di una straordinaria esperienza, quella del «giornale parlato» (ne sorsero diversi in vari campi). Si trattava di giornali che venivano recitati (non potendo ovviamente essere stampati) oralmente tra i gruppi di prigionieri. Il giornale dove scriveva Guareschi si chiamava *Capanno* e «usciva» ogni sabato sera alle ore 20.30.

Invero, distrutto il diario ufficiale, solo questi scritti gli parvero degni d'essere conservati. Proprio da questi «foglietti di carta unta e bisunta» scaturì il *Diario clandestino*: «È l'unico materiale autorizzato, in quanto io non solo l'ho pensato e l'ho scritto dentro il Lager: ma l'ho pure letto dentro il Lager. L'ho letto pubblicamente una, due, venti volte, e tutti lo hanno approvato»¹¹.

Guareschi è la testimonianza diretta di come si sia compiuto questo miracolo. Di come l'uomo sia riuscito a rimanere «vivo nella parte interna», offrendo una ricchissima serie di esempi di come ciò sia potuto accadere. Proprio nell'introduzione del *Diario* scrisse: «Non abbiamo vissuto come i bruti»¹².

È un verso di Dante, forse il più citato, quello che ha ispirato le più spontanee e sincere rivendicazioni. È la parafrasi dell'incitamento di Ulisse ai suoi compagni, «foste non fatti a viver come bruti». È una dichiarazione talmente solenne e categorica che più di tante altre riusciva a tradurre il grido di ribadita dignità dei prigionieri:

Non ci siamo rinchiusi nel nostro egoismo. – spiega Guareschi – La fame, la sporcizia, il freddo, le malattie, la disperata nostalgia delle nostre mamme e dei nostri figli, il cupo dolore per l'infelicità della nostra terra non ci hanno sconfitti. Non abbiamo dimenticato mai di essere uomini civili, uomini con un passato e un avvenire¹³.

Questo concetto di passato e avvenire è fondamentale nella coscienza degli internati. Significava credere tenacemente che la vita avesse un senso che si compiva nel suo divenire e che in tale sviluppo temporale anche gli internati potessero avere un ruolo protagonista, non disperatamente passivo. Il racconto di Guareschi prosegue: «Fummo peggio che abbandonati, ma questo non bastò a renderci dei bruti: con niente ricostruimmo la nostra civiltà»¹⁴.

Si ricostruisce solo quando si pensa, quando si crede ad un futuro certo che consoliderà le fondamenta gettate con coraggio nella tragedia e nella disperazione. E infatti anche Guareschi conferma che nei campi sorsero giornali parlanti, le conferenze, la chiesa, l'università, il teatro, i concerti, le mostre d'arte, lo sport, l'artigianato, le assemblee regionali, i servizi, la borsa, gli annunci economici, la biblioteca, il centro radio, il commercio, l'industria:

Gente si getta deliberatamente nella mischia delle conferenze e delle discussioni storiche, politiche, filosofiche, artistiche e letterarie. Discutono di Proust, di Croce, di Marx, di Cézanne e di Leopardi. Questo è istinto di conservazione, è necessità di iniettare nell'aria limacciosa del Lager l'ossigeno che permetta il sopravvivere dello spirito¹⁵.

Insomma in uno straordinario e ricchissimo microcosmo si svilupparono tutti quegli elementi che contraddistinguono la civiltà dalla barbarie, che consentono di organizzare un gruppo sociale elementare e trasformarlo in una società organizzata. Questa collettività raccoglieva in sé le matrici culturali e identitarie della tradizione dei suoi componenti, che in continuità con il passato e con il futuro disegnavano un'attualità di speranza e di fede.

Guareschi racconta che nel campo di Sandbostel fu animata anche una università, che tuttavia pur avendo orari e programmi precisi, docenti d'eccezione, non aveva tuttavia un tetto. Gruppi di persone si radunavano all'aperto dietro le baracche e quelle erano le classi:

Dietro la baracca Y c'è l'aula di Belle Lettere. Si sta svolgendo una «litura Dantis». ... *lungo la proda del bollor vermiglio / ove i bolliti facean alte strida. / Io vidi gente sotto infino al ciglio; / e il gran Centauro disse: Ei son tiranni / che dier nel sangue e nell'aver di piglio. / Quivi si piangon gli spietati danni...* / Una sentinella dalla torretta osserva e forse ascolta, certamente qualche parola gli giunge all'orecchio. Ma non capisce, probabilmente non parla l'italiano e comunque non afferra il senso dei versi, men che meno può immaginare quanto li riguardino, lui come tutti gli altri abitanti del campo¹⁶.

Quello di Guareschi è forse il diario più celebre tenuto dagli internati. Ma molti ricorsero a questo strumento. Era invero una pratica molto diffusa, anche se assai pericolosa. Venire scoperti significava incorrere in punizioni che arrivavano anche alla pena capitale, se il comando del campo avesse considerato il rischio di sabotaggio contro la sicurezza del Reich. Ma i diari c'erano e venivano tenuti nelle maniere più avventurose. Erano scritti da tutti, senza distinzione di grado o di preparazione culturale, e qualsiasi materiale era utile per potervi scrivere. Il diario era uno strumento efficace per la difesa della propria personalità e la conservazione della propria identità, la propria intima sfera di valori e di affetti. Certamente i diari avevano un loro intrinseco effetto catartico. Ma nella scrittura delle memorie c'era anche la sincera e spontanea idea di dover raccogliere le testimonianze, da rendere una volta che tutto fosse finito.

In tanti, davvero tanti dei diari tenuti dagli internati, si fa espresso e compiaciuto riferimento alla tenace frequentazione dell'arte, della poesia, della letteratura, da parte dei prigionieri. Non era semplicemente un volersi mettere il fiore all'occhiello, sembrare colti nonostante tutto; era per denunciare il grado zero del tentativo di annichilimento ed in esso rivendicare la vitalità dell'elemento radi-

cale dell'identità culturale. Vittorio Emanuele Giuntella ricorda che si organizzò anche una biblioteca circolante con i testi che qualcuno era riuscito a portare nel campo o con altri che si riusciva a far comprare fuori dal campo. Inoltre i frequenti trasferimenti da un campo all'altro favoriva lo scambio di libri, ma anche lo scambio di idee, realizzando quindi una comunità molto più aperta di quella che il filo spinato poteva circoscrivere. Giuntella ricorda bene che gli internati tentavano di tenersi su con attività culturali. C'erano anche insegnanti universitari che tenevano lezioni su vari temi. Come Giuseppe Lazzati, futuro rettore dell'università cattolica di Milano¹⁷.

Molta memorialistica riferisce dei tentativi degli internati di riportare alla memoria i versi danteschi. Ma la frequentazione della *Divina Commedia* va ben al di là del semplice esercizio mnemonico. Tra i testi della letteratura nazionale più letti nei lager, la *Commedia* di Dante occupa senz'altro un ruolo di rilievo. I prigionieri che la possedevano custodivano con gelosia la loro copia, in difetto cercando con insistenza di scovarne una nella biblioteca del campo. Anche Guareschi racconta di come il volume fosse diventato un oggetto di scambio piuttosto comune. Claudio Sommaruga tenne invece un elenco dettagliato dei libri letti durante la prigionia. Tra le sue note si legge che nel mese di febbraio 1944 aveva riletto integralmente la *Divina Commedia*¹⁸.

Giovanni Gasbarro nel suo diario appuntò gli argomenti delle conferenze che si tenevano nel campo. Le letture dantesche e i commenti ai singoli canti o alle cantiche erano assai frequenti. Ma si dibatteva anche dell'architettura del poema, della sua topografia, seguendo una sorta di didattica liceale, che faceva pensare ad un programma più vasto e continuo, anche se non necessariamente organico. Vari conferenzieri, singolarmente o in coppia, si impegnavano anche nel fornire esegesi originali. Gasbarro annota ad esempio che il giovane professore Callistri «spiega il canto (dell'Inferno) ed il successivo, molto chiaramente e a me sembra anche con una nuova interpretazione»¹⁹. Diego Are conferma l'assiduità delle letture e delle conferenze sulla prima cantica dell'*Inferno*, sovente tenute dal professore tenente Altieri.

Tra gli internati c'era anche il giovane attore Gianrico Tedeschi, di cui Renato Mereghetti ricorda un'appassionata lettura del canto del Conte Ugolino, rammentando «come e con cognizione di causa, abbiamo vissuto quel dramma»²⁰.

Adler Raffaelli era un soldato semplice di Fanteria, quindi in quanto tale immediatamente destinato ai massacranti lavori nelle fabbriche tedesche. Eppure anche lui sul suo diario, il 23 febbraio 1944, scrive «leggo Dante con entusiasmo»²¹. Successivamente intitolò il suo manoscritto di memorie *E dei remi facemmo ala al folle volo*.

L'altro riferimento, letterario stavolta, che derivava dalla didattica del tempo, era la poetica di Giosuè Carducci (insieme naturalmente a quella di D'Annunzio). Di particolare e sicuro effetto erano i versi della *Canzone di Legnano*, per l'immediata analogia con la situazione storica contingente e la chiave di lettura antitedesca e riferibile alle sorti della Repubblica Sociale.

Diego Are annota nel suo diario varie letture di poesie di Carducci: il 23 aprile 1944 una dizione di poesie di Carducci: *Parlamento, La Chiesa di Polenta, Piemonte*, a opera del tenente Maggioni, e ancora altre letture di poesie di Carducci ad opera del capitano D'Angelo il 6 maggio e del sottotenente Zanelli il 14 maggio²².

Naturalmente leggere significa anche narrare e condividere esternamente la propria vicenda privata. La lettura è narrazione (quindi in certo senso «riscrittura») prima di tutto rivolta verso se stessi. Sul punto Antonio Spadaro è chiarissimo nel dire che «la narrazione, l'abilità di raccontare storie, oralmente o per scritto, sia in se stessa un principio di libertà [...]. Per essere liberi è in qualche modo necessario imparare a raccontare e a raccontarsi»²³. La narrazione libera dal mutismo, cioè dal non saper proferire le parole che scaturiscono dall'esperienza.

Alla fine della guerra, alla liberazione dei campi, la maggior parte degli internati fu soccorsa sul posto dagli alleati e dai russi che scoprirono i lager. Gli ex-prigionieri furono quindi riorganizzati in altri campi, dove soggiornarono diversi mesi prima che la complessa macchina dei soccorsi li identificasse e li smistasse per inviarli nei paesi di origine. C'era anche una certa diffidenza nei confronti di coloro che erano stati tanto a lungo a stretto contatto con i tedeschi. Ma c'era soprattutto l'esigenza di ridare dignità morale e materiale a una moltitudine di individui che fino a quel momento avevano vissuto trattati come bestie. Per i sopravvissuti fu comunque un periodo di potente emozione. Scoprirsi salvi, vivi, prossimi a tornare a casa, provocava ovviamente una straordinaria euforia che malcelava una gioia profonda e pudica. È tipico dei reduci di tutte le sventure raccontarsi a caldo le proprie peripezie e riderne, per esorcizzare definitivamente la paura e celebrare, come un grido catartico, lo scampato pericolo.

Un campo di raccolta fu realizzato anche ad Osnabrück, nella bassa Sassonia. Qui, durante il periodo in attesa del rimpatrio, fu realizzata una *Divina Commedia* di stampo satirico, assolutamente unica nel suo genere. Di quest'opera esistono pochissimi esemplari e devo la sua conoscenza al lavoro di Alessandro Ferioli che ne ha acutamente recuperata la memoria e che qui, grato allo studioso, mi permetto succintamente di riportare per l'importanza che riveste nell'economia di questo lavoro²⁴.

Il Comando del Campo pubblicava il periodico «Ritorno» che aveva come finalità di fornire un'occasione di svago ai militari, ma anche di risanare il rapporto di fiducia con le istituzioni e prima di tutto il morale dei reduci. La redazione del «Ritorno», costituita da giornalisti e vignettisti improvvisati, realizzò dunque una versione della *Divina Commedia* che fu stampata in tiratura limitata, come «numero unico artistico» del periodico e fu offerta in omaggio alle autorità della città e ad altri ex-internati particolarmente meritevoli per il loro impegno nelle attività del campo.

L'8 agosto 1945 alle ore 11 del mattino, nel corso di una cerimonia ufficiale, fu presentato e distribuito il lavoro, che constava di una serie di cartelle formato A4, contenenti testi in poesia e disegni colorati a mano. L'opera è sostanzial-

mente divisa nelle tre cantiche, *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* e narra, in maniera ora goliardica, ora satirica, le vicissitudini dei militari italiani durante la prigionia. Alla prima cantica sono dedicate 13 tavole, e copre il periodo dall'inizio della deportazione fino all'arrivo delle truppe Alleate. La seconda cantica si svolge in ben 18 tavole ed è riferita al periodo di transizione in attesa del rimpatrio. Alla terza infine sono dedicate 4 tavole e rappresenta il ritorno a casa, carico di speranze, ma anche foriero di brucianti delusioni. Nel corso dell'opera erano inseriti anche riquadri con brevi racconti o parodie varie, come ad esempio un'improbabile intervista della BBC a Dante Alighieri o una surreale intervista a Virgilio.

Protagonista della *Commedia* è un modesto militare italiano in divisa grigio verde, con lo zaino in spalla e il copricapo toscano con corona d'alloro, del tipo di quelli dei più celebri ritratti di Dante. L'anonimato del soldato volutamente esprime l'idea che nel lager tutti sono e non sono eroi, ma anche che l'internamento voleva annientare l'individuo, rendendolo una materia inerte e assolutamente confondibile. Fin dall'inizio è interessante notare che i vari personaggi che si incontrano sono sì ispirati all'opera dantesca, ma sono altresì esplicite immagini satiriche dei personaggi storici del tempo. Così, ad esempio, il viaggio dell'internato/Dante inizia con l'incontro con una sorta di Hitler/Minosse con un corpo quasi da serpente e il forcone in mano. Il volto è evidentemente quello più noto nell'iconografia di Hitler. Le corna, i piedi di porco e le orecchie appuntite ne fanno ovviamente una figura satanica.

Questa breve rassegna mostra che nei campi di concentramento hanno trovato posto biblioteche, tutt'altro che puramente ideali. Magari immateriali, precarie, ma certamente reali e concrete. Se i libri sono veicolo di conoscenza, strumento di analisi della realtà, le biblioteche sono il loro luogo comune, lo spazio neutro in cui i testi non solo si conservano, ma passano di mano in mano, veicolando come polline l'intrinseca semenza. Che anche tali siano state nei luoghi di reclusione e privazione per eccellenza dimostra quindi che le biblioteche, lungi dall'essere polverose e stanche, sono invece vive più che mai proprio dove si vorrebbe far regnare l'annullamento dell'individuo, il sonno della ragione, la morte dell'anima prima che del corpo.

E forse questa esperienza, induce a riflettere sul rinnovato ruolo che dovrebbero e potrebbero rivestire le biblioteche anche oggi, quando la digitalizzazione delle conoscenze rende etereo, quasi impalpabile e perciò insidiosamente frammentario e frammentato il nostro sapere.

Nota dell'autore

Il presente scritto è una parte sintetica di un più ampio lavoro di indagine che ha come oggetto l'arte – ed in particolare la poesia e la *Divina Commedia* –, nei luoghi della sofferenza, con particolare riferimento ai campi di concentramento della prima e della seconda guerra mondiale.

Le note 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 rimandano a Carlo Emilio Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, Milano, Einaudi, 1992; la 8 a Alfieri Vittorio, *Del principe e delle lettere*, Milano, Rizzoli, 1996; la 9 a Vittorio Viali, *Ho scelto la prigionia*, Roma, A.N.E.I., 1983; le 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 a Giovannino Guareschi, *Diario clandestino 1943-1945*, Milano, BUR, 1982; la 17 a C. U. Schminck-Gustavus, *Ricordo di V. E. Giuntella*, nel collettaneo *Quaderno*, Roma, ANEI; le 18 e 19 ad Anna Maria Casavola, *Ottobre 1943 – La deportazione dei Carabinieri romani nei Lager nazisti*, Roma, Edizioni Studium Roma, 2008; la 20 e 22 a Diego Are, *Nebbie e girasoli, un sardo nei campi nazisti: diario*, Nuoro, Edizioni Insula, 1998; la 21 a Adler Raffaelli, *Fronte senza eroi*, Vicenza SAT-Roma, ANEI, 1956; la 23 ad Antonio Spadaro, *La narrazione come principio di libertà*, in «Civiltà Cattolica», II, 2007; la 24 ad Alessandro Ferioli, *I militari italiani internati nei campi di prigionia del terzo Reich: 1943-1945*, Castel Maggiore (BO), Il Mascellaro Ass. Cult., 2008.

Tra le altre principali fonti bibliografiche che suggeriamo al lettore e che sono state utilizzate per la realizzazione di questo scritto, si segnalano:

Enzo De Bernart, *Da Spalato a Wietzendorf 143-1945 – Storia degli internati militari italiani*, Milano, Mursia, 1973.

Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1958.

Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1986.

Ministero della Difesa, *Militari italiani caduti nei lager nazisti di prigionia e di sterminio*, Roma, 1975.

Olivier Razac, *Storia politica del filo spinato*, Verona, Ombre Corte Edizioni, 2001.

Giovanni Re, *Prigionieri dimenticati – Cellelager 1917-1918*, Milano, Mursia, 2008.



Sandbostel, agosto 1944. Il comandante Giuseppe Brignole mentre sta leggendo (da Vittorio Viali, *Ho scelto la prigionia*).

Elisa Lo Monaco

In un giorno d'adolescenza Giuseppe Dessì scopre la biblioteca murata del prozio giacobino. Al cedimento della parete consegue una notevole scoperta; «i muri ribaltati diventano ponti»¹, per dirla con le parole di Angela Y. Davis. Se solo in presenza di un fiume un ponte ha ragione di essere, in questa contingenza, per il futuro scrittore, i libri² del lontano parente divengono la condizione *sine qua non* per una nuova conoscenza.

Il protagonista della *Scelta* («il romanzo postumo più scopertamente autobiografico»³ di Dessì) legge bulimicamente l'*Ethica* di Spinoza; la stessa notte, nel mondo di Orfeo, si identifica con la *substantia espansa*. Uno strano *fil rouge* sembra legare Spinoza al mondo onirico. Davis, nella sua *Autobiografia di una rivoluzionaria*, scrive: «la filosofia finì per invadere così completamente ogni mio pensiero che più di una volta mi capitò di sognare le teorie di Spinoza»⁴. I *traits d'union* tra il «Proust sardo»⁵ e l'attivista per i diritti delle persone afroamericane non si limitano alla comune passione per la filosofia e la storia; anche il ruolo delle pareti ribaltate e delle biblioteche svolto nel βίος dei due scrittori costituisce un anello di congiunzione. Di βίος, nel senso aristotelico⁶ del termine, si può senza dubbio parlare per la *black Angel*⁷ (che non ha nulla a che vede-

¹ Angela Davis, *Autobiografia di una rivoluzionaria*, Roma, Minimum fax, 2007, p. 371.

² Si tratta del *Catéchisme positiviste* e del *Cours de philosophie* di Comte, del *Discorso sul metodo* di Descartes, dell'*Ethica* di Spinoza, della *Monadologia* e la *Teodicea* di Leibniz, dell'*Piccolo compendio del Capitale* di Cafiero, della *Storia d'Italia* di Botta, della *Storia delle repubbliche italiane dei secoli di mezzo* di Sismondi, della *Storia d'Italia* del Guicciardini, del *Manifesto del partito comunista* di Marx e Engel, degli *Entretiens sur la plurpluralité des mondes* di Fontenelle, de *L'origine dell'uomo* di Darwin e del *Sistema di filosofia sintetica* di Spencer.

³ Giuseppe Dessì, *La scelta*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Mondadori, 1978 (n.e. Nuoro, Ilisso, 2009, da cui si cita). Il riferimento è alle pp. 60-61 della *Nota biografica* di Anna Dolfi.

⁴ A. Davis, *Autobiografia di una rivoluzionaria* cit., p. 208.

⁵ Così Dessì è definito da Gianfranco Contini nel saggio-recensione a *San Silvano, Inaugurazione di uno scrittore*, apparso nell'aprile del 1939 su «Letteratura».

⁶ Giorgio Agamben, in *Homo Sacer*, sottolinea che per Aristotele il βίος, in opposizione dicotomica alla ζωή, è la vita politica.

⁷ Si noti il gioco di parole *Angela-angel* che fa da perno alla canzone dei Rolling Stones

re con l'angelo fuliginoso di montaliana memoria, né tanto meno con l'*Angelo nero* di Tabucchi) autrice di un'«autobiografia politica»⁸, membro delle *Black Panthers*, del partito comunista e fervente femminista.

Un muro si abbatte, nella storia di Davis, nel 1959 a New York: per la prima volta nella sua vita, può mettere piede⁹ in una «real library» che non sia «only for white people»¹⁰. La «people teacher»¹¹ ha trascorso la sua infanzia in uno stato, l'Alabama, in cui le leggi di segregazione razziale non permettevano alla popolazione afroamericana di accedere alle biblioteche «per bianchi». I luoghi di libera consultazione libraria, vessilli di una cultura condivisa e condivisibile, sono infatti frequente bersaglio in caso di dissonanza; si ricordi l'ampio raggio spazio-temporale delle cupe vampe¹² che abbracciano la biblioteca di Alessandria nel 48 a.C. e la Nazionale di Sarajevo nel 1992, ma anche il *finis Africae* del *Nome della rosa*.

Nel 1958 Davis ha quattordici anni; a Birmingham-Alabama si sente giustamente «irrequieta e rinchiusa in un orizzonte troppo limitato»¹³; è pervasa dal bisogno di evadere. Raggiunta questa consapevolezza, si muove affinché le venga approvata la domanda di partecipazione ad un programma sperimentale organizzato dall'American Friends Service Committee, che permette a studentesse e studenti Neri del Sud di frequentare l'Elisabet Irwin High School di New York. Alla scuola secondaria di secondo grado subisce il fascino del socialismo utopico e dell'idea di «una nuova società in miniatura, umana e socialista»¹⁴; grazie all'Elisabeth Irwin's Library legge tutto ciò che riesce a trovare su Robert Owen e gli altri ispiratori del movimento (solo più tardi

dedicata a Davis dal titolo *Sweet black Angel*, contenuta nell'album del 1972 *Exile on Main Street*.

⁸ A. Davis, *Autobiografia di una rivoluzionaria* cit., p. 8. Si aggiunga che, se per Dessì Guicciardini è un «nobile esempio di come sia necessaria la vita politica per fare completo un uomo» (Lettera ad Anna Dolfi, Roma, 7 maggio 1975, in G. Dessì, *La scelta* cit., p. 10), anche Davis può essere considerata una figura emblematica ed esemplificativa di quanto l'impegno possa rendere «completa» una donna. Non si può ancora considerare anacronistico, infatti, il corollario aristotelico dell'essere umano-animale politico.

⁹ «Idealmente l'utente non dovrebbe poter entrare in biblioteca», scrive con tagliente sarcasmo Umberto Eco (Umberto Eco, *Il secondo diario minimo*, Milano, Bompiani, 2013, p. 74). Nella storia, innumerevoli sono purtroppo i casi in cui le porte dei pubblici luoghi di consultazione libraria sono state chiuse a una fascia della popolazione segregata; basti pensare, ad esempio, all'episodio del 1938 riguardante Giorgio Bassani.

¹⁰ Si riportano parti della conferenza *Literacy, Libraries and Liberation* del 27 ottobre 2010, tenuta da Davis e Toni Morrison e reperibile su <http://www.nysl.org/audiovideo/angela-davis-and-toni-morrison-literacy-libraries-and-liberation> (consultato il 16 febbraio 2015).

¹¹ Davis è così definita da John Lennon e Yoko Ono in *Angela*, brano dell'album del 1972 *Some Time in New York city*.

¹² Si allude al testo *Cupe vampe* composto da Giovanni Lindo Ferretti e uscito nell'album *Linea Gotica* del 1996.

¹³ A. Davis, *Autobiografia di una rivoluzionaria* cit., p. 118.

¹⁴ Ivi, p. 124.

capirà che «le piccole società agricole collettiviste e comuniste non erano decisamente lo strumento adatto per liberare milioni e milioni di persone»¹⁵).

In queste pagine si cercherà di ripercorrere il leitmotiv del βιβλίον¹⁶ che si intesse nella vita e nell'opera dell'attivista delle *Black panthers*. La «rivoluzionaria», nella sua biografia, ricorda la prima scadente biblioteca «pubblica» della sua infanzia a Birmingham – solo per persone nere e naturalmente a corto di libri. Nella conferenza del 27 ottobre 2010 organizzata dalla New York Public Library, *Literacy, Libraries and Liberation*, sempre riferendosi alla sua adolescenza, Davis ci parla dell'«inaccessibility of libraries» e ribadisce l'importanza e l'attuale bisogno di un «democratic impulse of libraries»¹⁷.

«Una volta nati, ci davano la religione e qualche briciola di cultura, e poi non ci restava che morire», afferma Davis in riferimento alla quasi inveterata condizione della popolazione afroamericana. Nella biblioteca della sua scuola primaria, la Tuggle Elementary School – una delle «scuole per “negri” del Birmingham» – «non c'erano mai abbastanza libri di testo, e quelli disponibili erano vecchi e laceri, spesso le pagine più importanti erano state strappate»¹⁸. Nonostante le disgrazie, è nella Tuggle Elementary School's library che la futura musa di innumerevoli artisti¹⁹ conosce Frederick Douglass. Dall'incontro si accende un fuoco che si perpetuerà negli anni. All'ex-schiavo dedica, nel 1969, le due *Lectures on Liberation*, conferenze inaugurali al corso «Temi filosofici ricorrenti nella letteratura nera» tenuto alla UCLA²⁰; nel 2009 cura l'edizione della *City Lights di Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* (1845).

Nell'odierna biblioteca privata di Davis non può perciò mancare l'opera omnia del «fervente abolizionista»²¹ del XIX secolo. Se i grandi libri, come asseri-

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Si ricordi che Dione Crisostomo, nel I secolo d.C., dà alla parola βιβλίον il valore di «biblioteca».

¹⁷ Alla conferenza partecipa, insieme a Davis, Toni Morrison. Anche che la sua infanzia è indissolubilmente legata al lavoro in una biblioteca, che la libera dall'onere delle pulizie. Racconta infatti: «my first decent job other than scrubbing somebody's floors at twelve was to be a page in the library». Il suo compito consiste nel rimettere i libri a posto; ci mette però troppo tempo perché si ostina a leggerli.

¹⁸ A. Davis, *Autobiografia di una rivoluzionaria* cit., pp. 105-106.

¹⁹ Si pensi, tanto per far un paio di esempi, all'invettiva/prosa poetica che Jacques Prévert dedica a Davis nell'agosto 1971 e ai *Funerali di Togliatti* di Guttuso.

²⁰ Si richiami alla mente il brillante discorso motivazionale del corso: «Le ragioni che sottendono l'esigenza di “programmi di studi neri” sono numerose, ma la più importante è la necessità [...] di scoprire la genesi di problemi che continuano a porsi oggi [...]. Possiamo trarre insegnamento dall'esperienza filosofica dello schiavo come dalla sua esperienza pratica. Possiamo apprendere quali forme di opposizione hanno avuto successo nella storia e quali metodi hanno invece fallito. I fallimenti sono di interesse fondamentale, perché non vogliamo essere i responsabili di una ripetizione di brutalità nella storia» (A. Davis, *Nel ventre del mostro*, Roma, Editori Riuniti, 1971, pp. 91-92).

²¹ Sono queste le parole con le quali Douglass è definito in A. Davis, *Aboliamo le prigioni?*, Roma, Minimum fax, 2009, p. 30 n.

sce Anna Dolfi, «sono pieni di biblioteche, palesi o nascoste»²², allora anche il «repositorio»²³ dell'attivista declina, in un curioso gioco di rifrazioni, una moltitudine di volumi *mise en abîme*. Uno di questi è senza dubbio il *Columbian Orator*, una compagine antologica di saggi politici, poemi e dialoghi di carattere filosofico, la cui *editio princeps* risale al 1797. Douglass, nel 1830, riesce a reperire la suddetta rapsodia di *progymnasmata*; ha dodici anni e una grande fame di sapere²⁴. Alla lettura di un dialogo socratico tra un padrone e il suo asservito gli si rivela una triste epifania: il mondo è teratogeno perché iniquo; «the slave was a fixture»²⁵, un oggetto²⁶. Altro testo di capitale importanza nella vita del futuro oratore è la *Bibbia*. Quando il suo primo padrone si adira perché «learning will spoil the best nigger in the word. If he learns to read the Bible it will forever unfit him to be a slave. He should know nothing but the will of his master, and learn to obey it»²⁷, il «brillante pensatore»²⁸ capisce che «knowledge unfits a child to be a slave»²⁹ e prende coscienza della propria alienazione. Il ruolo della religione nell'epoca della schiavitù assume una forma estremamente complessa e proteiforme; Davis ne dà una splendida esegesi. Da un lato, «Marcuse likes to point out that [...] Karl Marx also said that religion is the wish-dream of an oppressed humanity»³⁰ e può avere un ruolo e degli effetti positivi se le aspirazioni e i bisogni reali – la parità di diritti *in primis* – non si trasformano in sogni utopistici verso un mondo ultraterreno e una futura felicità eterna, ma portano alla scelta di rendere «la storia la propria eternità»³¹ (*L'Antico Testamento*,

²² Anna Dolfi, *Giuseppe Dessì. Una biblioteca murata e la genesi di un immaginario romanzesco, in Una mente colorata. Studi in onore di Attilio Mauro Caproni per i suoi 65 anni*, Manziana, Vecchiarelli, 2007, p. 47 (adesso in questo libro).

²³ «La biblioteca», spiega Umberto Eco, è «il luogo della memoria universale, [...] un repository dove al limite tutto si confonde e genera una vertigine, un cocktail della memoria dotta» (U. Eco, *Vi racconto le avventure di un bibliofilo e dei suoi libri*, in «Repubblica.it», 10 maggio 2007).

²⁴ «Every opportunity I got, I used to read this book», afferma Douglass (Frederick Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*, edito da The Project Gutenberg EBook, reperibile online sul sito <https://www.gutenberg.org/files/23/23-h/23-h.htm> e consultato il 13 febbraio 2015).

²⁵ A. Davis, *Lectures on Liberation*, reperibile in formato elettronico presso la biblioteca online The Internet Archive, sul sito <https://archive.org/stream/LecturesOnLiberation/LecturesOnLiberationByAngelaDavis#page/n0/mode/1up>, p. 8 (consultato il 13 febbraio 2015).

²⁶ Se privare una persona della propria identità, reificarla, considerandola al pari di un mobile, è abominevole, *a latere* anche considerare storia e letteratura «oggetti da museo» equivale all'accettazione del dogmatismo e stigmatizzazione. Davis, nel *Ventre del mostro*, asserisce: «voglio parlare di Frederick Douglass come se avesse più importanza della [...] scoperta dell'America da parte di Cristoforo Colombo. La storia e la letteratura non dovrebbero essere oggetti in un museo di antichità, specialmente quando esse sono indicative di problemi che continuano ad esistere oggi» (A. Davis, *Nel ventre del mostro* cit., p. 91).

²⁷ A. Davis, *Lectures on Liberation* cit., p. 8.

²⁸ A. Davis, *Bianche e nere*, Roma, Editori Riuniti, 1985, p. 104.

²⁹ A. Davis, *Lectures on Liberation* cit., p. 9.

³⁰ Ivi, p. 11.

³¹ A. Davis, *Nel ventre del mostro* cit., p. 88.

si legge nelle *Lectures on Liberation*, «was particularly helpful for those who planned revolts – children of Israel were delivered out of bondage in Egypt by God – but they fought in order to carry out the will of God. Resistance was the lesson learned from the Bible»³²). Dall'altro, l'«illusione» e l'«evasione» offerte dalla *religio* possono fungere da freno per una potenziale *liberation*³³.

«L'uomo deve tendere alla liberazione dalla propria ignoranza»³⁴ afferma donna Maria nella *Scelta* di Dessì: la liberazione – nell'*iter* spinoziano – avvicina all'*amor Dei intellectualis*. Per Douglass, invece, *liberation* e *amor dei* non vanno di pari passo. L'entusiasmo dello schiavo per la *Bibbia* si affievolisce – fino ad arrivare ad una sfiducia verso ogni tipo di credo³⁵ – quando scopre le contraddizioni insiste alla *πρᾶξις* religiosa: gli «slave breakers»³⁶ si professano di ideali cristiani sebbene non affranchino i propri asserviti. Il capitano Artauld, padrone di Douglass, spiega: «I will teach you, young man, that though I have parted with my sins, I have not parted with my sense. I shall hold my slaves and go to the heaven, too»³⁷. È in questo momento che allo schiavo si disvelano le significanze nascoste della *religio* dei suoi «breakers»: l'ipocrisia del perdono e dell'assoluzione, atti a espiare peccati reiterati e reiterabili. Per Davis il capitano Artauld diventa, per il vessato schiavo di «una legge che non sa comprendere»³⁸, «lo specchio della sua passata evasione nella religione»: nella *Critica della filosofia del diritto di Hegel* di Marx «the abolition of religion as the illusory happiness of man, is a demand for their real happiness. The call to abandon their illusions about their condition is a call to abandon a condition which requires illusions»; Douglass, dunque «existentially experiences what Marx theoretically formulates»³⁹.

La lettura di Marx accompagna Davis nel suo *cursus studiorum*, dalla biblioteca dell'Elisabeth Irwin High⁴⁰ a quella della Brandeis University di Waltham, nel Massachusetts. Alla Brandeis University, le lezioni di Herbert Marcuse le fan-

³² A. Davis, *Lectures on Liberation* cit., p. 12.

³³ La lettura di Douglass, scrive Davis, è «fondamentale per comprendere bene il passaggio da concetto di libertà, principio statico, al concetto di liberazione, lotta dinamica e attiva per la libertà» (A. Davis, *Nel ventre del mostro* cit., p. 76).

³⁴ G. Dessì, *La scelta* cit., p. 123.

³⁵ A riprova di quanto affermato, si legga ciò Kenneth Stampp asserisce, a proposito del XIX secolo, nell'*Istituzione*: «erano presentati allo schiavo i passi della Bibbia che valorizzavano l'obbedienza, l'umiltà [...]. Nei sermoni destinati agli schiavi, sparivano i passi sull'uguaglianza e sulla libertà, quelli che Frederick Douglass seppe scoprire», avendo letto i testi integrale per conto proprio, a differenza di molte altre persone assoggettate (A. Davis, *Nel ventre del mostro* cit., pp. 88-89).

³⁶ A. Davis, *Lectures on Liberation* cit., p. 17.

³⁷ Ivi, p. 15. Si noti il gioco di parole *sins-sense*.

³⁸ A. Davis, *Nel ventre del mostro* cit., p. 99.

³⁹ A. Davis, *Lectures on Liberation* cit., pp. 16-17.

⁴⁰ Si ricordi che Davis dichiara: «il *Manifesto del partito comunista* fu per me un colpo di fulmine» (A. Davis, *Autobiografia di una rivoluzionaria* cit., pp. 124-125).

no trovare «nella filosofia marxista lo strumento metodologico per comprendere l'oppressione di cui sono vittima i neri»⁴¹. Nell'*Autobiografia di una rivoluzionaria* scrive:

Poiché in un modo o nell'altro dovevo reagire all'isolamento dell'università, decisi di usare il tempo in modo costruttivo, passando quasi tutte le ore libere immersa nella lettura, in biblioteca o in qualche angolo appartato [...]. Mi interessavano Marx, i suoi precursori e successori. Ogni volta che trovavo il tempo, leggevo libri di filosofia⁴².

Nell'odierna biblioteca privata della fervente anticlassista compaiono le opere di Platone e Aristotele: lo si deve al giorno in cui, a fine lezione, la studiosa raccoglie «il coraggio necessario per richiedere un colloquio con Marcuse»⁴³ e si fa consigliare una bibliografia propedeutica per l'avvicinamento agli studi filosofici. Non può immaginare, asserisce, che dalla «piccola richiesta sarebbero nate stimolanti discussioni settimanali»⁴⁴. Un curioso *juego del revés* vuole che, anni a seguire, sia proprio Davis, in veste di «Acting Assistant Professor in Philosophy», a inscrivere i due filosofi nella bibliografia per studentesse e studenti. Il suo giudizio critico non tarda a manifestarsi: «per Platone, come per Aristotele», spiega, «alcuni uomini nascevano schiavi ed erano destinati a non conoscere mai la libertà»⁴⁵. Il determinismo biologico – per ambo gli esponenti dell'organicismo – lega le persone non libere ai loro cogenti vincoli.

Grazie all'autore di *Eros e civiltà* la studentessa riesce a coltivare la sua passione: laureata *magna cum laude* in letteratura francese, decide di intraprendere un dottorato in filosofia a Francoforte. Qui segue le lezioni di Theodor Adorno, con il quale si accorda per una tesi dal titolo: *Il concetto filosofico di libertà in Kant e i suoi rapporti con la lotta di liberazione dei neri*. In *Aboliamo le prigioni?* la scrittrice asserisce: «Marcuse ha varcato i confini disciplinari che separano filosofia, sociologia e letteratura. Adorno ha fatto dialogare musica e filosofia. Sono stati i primi sforzi seri di legittimare l'indagine interdisciplinare»⁴⁶. Ribaltando i muri

⁴¹ Comitato newyorkese per la liberazione di Angela Davis, *Biografia politica*, in *Nel ventre del mostro* cit., p. 18.

⁴² Ivi, pp. 141-149.

⁴³ A. Davis, *Autobiografia di una rivoluzionaria* cit., p. 149.

⁴⁴ Marcuse, all'asserzione della studentessa, risponde: «Dovrebbe cominciare con i presocratici, poi con Platone e Aristotele. Torni la settimana prossima» (ivi, p. 151).

⁴⁵ A. Davis, *Nel ventre del mostro* cit., p. 78. Cosa s'intende per libertà? Per Jean-Paul Sartre, scrive l'attivista, «l'uomo in catene rimane libero», perché «gli resta la possibilità di porre fine alla sua condizione di schiavo con la morte. [...] La sua libertà si definisce – in termini restrittivi – come la libertà di scegliere tra la schiavitù e la morte». Si può facilmente evincere che tale definizione sia incompatibile col concetto di liberazione. Davis afferma infatti: «la prospettiva della libertà si offre allo schiavo quando, e solo quando, egli rifiuta effettivamente le sue catene» (A. Davis, *Nel ventre del mostro* cit., pp. 76-80).

⁴⁶ A. Davis, *Aboliamo le prigioni?* cit., p. 151.

imposti dai *limes* che confinano le materie di studio, i ponti delle innumerevoli tangenti possono formare una complessa architettura pluriculturale. Per abolire invece le pareti che confinano le prigioniere e i prigionieri politici all'impotenza, Davis fa uso di asserzioni che «travalicano facilmente»⁴⁷ le pareti carcerarie. Sovente – basti pensare al muro di Berlino o alla Grande muraglia cinese – i muri si permeano di storia; il ponte della memoria permette di disvelarla: può infatti fungere da chiave d'accesso per le storie carcerarie, storie di acquiescenze rinnegate. «De gal in chains»⁴⁸, ad esempio, ci racconta le condizioni della *library* della New York Women's House of Detention⁴⁹. Quando si parla di una *prison library*, un riferimento sotteso può richiamare alla memoria la carente «biblioteca per incuria»⁵⁰ descritta da Umberto Eco, di certo non un «biblioteca infinita» alla Borges. Davis, nella sua *Autobiografia di una rivoluzionaria*, scrive infatti:

Sapevo che nell'edificio doveva esserci una specie di biblioteca, così domandai di visitarla [...]. Mi risposero che potevo ordinare libri alla biblioteca, che me li avrebbero portati di sopra [...]. Quando in risposta ai miei elenchi non mi arrivò praticamente nulla, capii che avevo sopravvalutato di molto queste istituzioni carcerarie⁵¹.

Nell'intervista pubblicata nel 1970 sul «Muhammad Speaks», in risposta alle domande poste dalla popolazione di Harlem, «one of the millions of political prisoners in the world»⁵² spiega che, sebbene il 95% delle recluse della New York Women's House of Detention siano o afroamericane o portoricane, sono reperibili soltanto «cinque o sei testi riguardanti i neri, mentre i libri in spagnolo sono estremamente rari»⁵³. È lecito consultare solo «pochi e noiosi libri di testo per le superiori, qualche giallo e molta narrativa di livello incredibilmente basso»⁵⁴.

La scrittrice nell'*Autobiografia* aggiunge: «per chi amava leggere, la biblioteca avrebbe potuto essere la salvezza, se la stragrande maggioranza di libri non fossero stati romanzi gialli e rosa, e in genere pessima letteratura d'appendice,

⁴⁷ Il comitato newyorkese per la liberazione di Angela Davis, *Biografia politica* cit., pp. 24-25. (Per dirla con le parole di John Lennon «Sister, your word reaches far»).

⁴⁸ L'espressione «La ragazza in catene», in *Sweet black Angel* dei Rolling Stones, allude alla condizione di Davis nel 1970.

⁴⁹ Si ricordi che Davis, nei due mesi successivi all'arresto del 13 ottobre 1970, è detenuta nel carcere femminile di New York.

⁵⁰ U. Eco, *Vi racconto le avventure di un bibliofilo e dei suoi libri* cit.

⁵¹ A. Davis, *Autobiografia di una rivoluzionaria* cit., pp. 44-45.

⁵² Si allude a Davis: con queste parole la «prigioniera politica» è descritta nel brano musicale *Angela* di John Lennon.

⁵³ A. Davis, *Nel ventre del mostro* cit., p. 48.

⁵⁴ Ivi, p. 328.

con il solo scopo di creare un'evasione emotiva»⁵⁵. Lo spazio adibito alla consultazione libraria nel carcere, ci ricorda Davis, è stato salvifico per Malcolm X. L'autore di uno tra i migliori esempi nella tradizione letteraria americana di biografia politica nera⁵⁶ impara a scrivere copiando a mano una pletora di vocaboli appartenenti ad un dizionario rinvenuto in carcere. Acquisite le capacità necessarie per immergersi nella lettura, osserva, «i mesi passavano senza che rivolgessi mai il pensiero al fatto di essere detenuto. Anzi, a quel punto, non ero mai stato tanto libero in vita mia»⁵⁷. Per il *Detroit Red*⁵⁸ dunque, come per Douglass, «education really was liberation»⁵⁹. L'ermetico esergo di *Reti* – la rete sarà squarciata dal corno di un vitello che sgroppa – sembra esplicito dall'ardito guizzo di un Malcom X che riesce, grazie alla sua tenacia, ad emanciparsi⁶⁰ dai vincoli della *manus* carceraria. Il suo *iter* si può inscrivere tra i primi esiti di quella che William Edward Burghardt Du Bois ha definito «sete di sapere degli ex schiavi»⁶¹. L'autore di *Black Reconstruction* riveste un ruolo singolare nell'*Autobiografia di una rivoluzionaria*; Davis racconta infatti:

Nei giorni d'isolamento [...] trascorsi alcuni brevi periodi sola in biblioteca. Mi ci volle poco per passarla in rassegna tutta, individuando solo due o tre libri interessanti: un'opera di Edgar Snow sulla rivoluzione cinese, l'autobiografia di W.E.B. Du Bois e un libro sul comunismo di un autore poco noto ma sorprendentemente obiettivo. / Dopo la scoperta di questi libri, continuai a rimuginare sulla loro enigmatica presenza. E all'improvviso capii: probabilmente li avevano letti Elizabeth Gurley Flynn, Claudia Jones o una delle altre dirigenti comuniste perseguitate in base allo Smith Act negli anni del maccartismo. Avevano detto anche a me che se ricevevo libri in carcere avrei dovuto donarli alla biblioteca: un vero piacere, visto il livello di quel sedicente luogo di cultura. Sfogliando le pagine di quei libri, mi sentivo onorata di continuare la tradizione di alcune delle eroine più illustri del nostro paese [...]. / Decisi di farmi mandare il numero più alto possibile di libri, per procurare alle future detenute letture più interessanti, [...] più serie della robbaccia che riempiva gli scaffali della biblioteca. Evidentemente, però, la direzione del carcere fiutò il mio progetto, soprattutto quando arrivarono dieci copie dei *Fratelli di Soledad* di George Jackson, perché

⁵⁵ A. Davis, *Autobiografia di una rivoluzionaria* cit., pp. 44-63. Anche Antonio Gramsci, riguardo alla biblioteca del carcere di Milano, nella lettera del 2 maggio 1927 scrive: «la possibilità di scelta è piccolissima» (Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere*, Torino, Einaudi, 1949, p. 38).

⁵⁶ A. Davis, *Aboliamo le prigioni?* cit., p. 148.

⁵⁷ Ivi, p. 65.

⁵⁸ Malcolm X è chiamato *Detroit Red* per il colore ramato dei suoi capelli, probabilmente ereditato dal nonno materno scozzese.

⁵⁹ *Literacy, Libraries and Liberation* cit. alla nota 10.

⁶⁰ Si ricordi l'etimologia del termine emancipazione: *e manus*, svincolarsi dalla *manus*. Per Du Bois l'emancipazione del popolo afroamericano è «l'alba dorata, dopo mille anni di catene» (A. Davis, *Bianche e nere* cit., p. 103).

⁶¹ Ivi, p. 110.

mi informò seccamente che nessuno dei miei libri sarebbe dovuto uscire dalle mie mani⁶².

Sebbene le dieci copie dei *Fratelli di Soledad* non possano circolare nell'area carceraria, alcune guardiane ne lasciano passare (assieme ad alcuni libri di argomento politico, banditi dalla biblioteca) un certo numero dall'esterno. Se, come scrive Alberto Manguel, «l'esistenza di una qualunque biblioteca [...] dà al lettore il senso di che cosa sia veramente la sua forza»⁶³, accanto al fiume della *library* della New York Women's House of Detention «ufficiale» scorrono degli affluenti reconditi la cui portata non ha minore vigore: i libri dei *Fratelli di Soledad* diventano infatti «i più pregiati articoli di contrabbando del carcere», «richiesti di continuo e letti dappertutto»⁶⁴.

George Jackson, autore della compagine epistolare, viene arrestato e messo in prigione all'età di diciotto anni (nel 1960) per un furto di settanta dollari⁶⁵. All'inizio del 1970 Davis si impegna attivamente nella difesa di tre «fratelli di Soledad» ingiustamente accusati di aver ucciso un guardiano in prigione; uno di questi è George Jackson. L'«amato compagno»⁶⁶ le invia l'archetipo del «libro rivoluzionario»⁶⁷, in cerca di suggerimenti ed eventuali miglioramenti. La «non plus ultra della nuova stirpe ribelle»⁶⁸ racconta: «La sera in cui lo riceveti pensai di scorrere alcune lettere, serbando il grosso del volume per un altro momento. Ma una volta che lo ebbi iniziato, mi fu impossibile posare il manoscritto. Divorai tutte le lettere dalla prima all'ultima. Rimasi incantata»⁶⁹. Il libro racchiude la «parabola dell'evoluzione personale e politica di George negli ultimi cinque anni»⁷⁰, descrive con chiarezza la condizione della popolazione afroamericana dentro e fuori le carceri e affronta le implicazioni del-

⁶² A. Davis, *Autobiografia di una rivoluzionaria* cit., pp. 63-64. Nel corso della conferenza del 27 ottobre 2010, *Literacy, Libraries and Liberation*, aggiunge: «I didn't see very many interesting books; [...] I could receive the books and read the books myself, it was ok, for me, to read them; but don't share them» (*Literacy, Libraries and Liberation* cit.).

⁶³ Alberto Manguel, *Biblioteca di notte*, Milano, Archinto, 2007, pp. 32-33.

⁶⁴ A. Davis, *Autobiografia di una rivoluzionaria* cit., pp. 74-75

⁶⁵ «Quando entrai in carcere», scrive George Jackson, «scoprii Marx, Lenin, Trockij, Engels e Mao, e ne fui redento». Nella lettera al padre del 9 giugno 1965 aggiunge: «spendo quello che mi hai mandato acquistando libri. Molti volumi per me interessanti e utili non si trovano nella biblioteca del carcere» (George Jackson, *I fratelli di Soledad. Lettere dal carcere di George Jackson*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 20-21, 64). I libri accatastati nella cella dell'autore dei *Fratelli di Soledad* compaiono anche nella *private library* di Davis (si ricordi, ad esempio, l'allusione alla lettura di Lenin, Marx e Engels nell'*Autobiografia di una rivoluzionaria*).

⁶⁶ Così chiamato dai «ventisette detenuti-schiavi, neri, bruni e bianchi uniti, del penitenziario di San Quintino» (*L'assassinio di George Jackson*, a cura di Michel Foucault, Gilles Deleuze e del Groupe d'Information sur les Prisons, Milano, Feltrinelli, 1972, pp. 47-48).

⁶⁷ Jean Genet, *Prefazione*, ivi, p. 5.

⁶⁸ G. Jackson, *I fratelli di Soledad* cit., p. 241.

⁶⁹ A. Davis, *Autobiografia di una rivoluzionaria* cit., p. 287.

⁷⁰ *Ibidem*.

la carcerazione «a un livello filosofico più concreto»⁷¹. Filosofia e *πρᾶξις* sono infatti difficilmente scindibili. «Se Socrate», scrive Davis, «ha enunciato qualcosa di profondo, lo ha fatto dicendo che la ragion d'essere della filosofia è d'insegnarci il modo di vivere bene»⁷².

Uno dei molteplici spunti di riflessione offerto dai *Fratelli di Soledad* sembra riallacciarsi al quesito di Douglass: «Perché alcuni sono schiavi e altri padroni?»⁷³. Ammesso che il rapporto egemone-subalterno sia alimentato dalla cultura dominante⁷⁴, e che la cultura sia veicolata tramite libri e biblioteche, la domanda ci sembra un buon modo per chiudere un lavoro che, ben lungi dal voler dare un quadro esaustivo dell'effigie della *Black Angel*, si limita a mostrare una parte della vita caleidoscopica di una ribelle quale la Davis.

⁷¹ A. Davis, *Aboliamo le prigioni?* cit., p. 149.

⁷² A. Davis, *Nel ventre del mostro* cit., p. 92.

⁷³ Ivi, p. 78.

⁷⁴ Erasmo da Rotterdam, negli *Adagia*, critica aspramente l'élite che detiene il potere temporale che usa la filosofia di Aristotele e il diritto per giustificare e legittimare «guerre giuste». Scrive infatti: «come ha potuto questa peste infiltrarsi nel popolo di Cristo? La risposta è certa: anche questo male, come molti altri, si è imposto per gradi, non si è stati in guardia abbastanza (perché ogni male o s'infiltra pian piano, impercettibilmente, nella vita umana, o vi si introduce sotto specie di bene). A dar l'avvio all'infiltrazione fu la cultura» (Erasmo Da Rotterdam, *Adagia. Sei saggi politici in forma di proverbi*, Torino, Einaudi, 1980, p. 12).

OLTRE IL SIPARIO

TRA PRESUNTA CRONACA E VERA LETTERATURA
I MODELLI LETTERARI NASCOSTI DI RUGGERO LEONCAVALLO

Giovanni Antonio Murgia

Ruggero Leoncavallo¹ rappresenta un modello di compositore e letterato non del tutto inconsueto, tuttavia piuttosto raro nell'ambito della storia della musica italiana del tempo. Figlio di un magistrato² ed educato secondo i criteri della buona borghesia, ebbe una solida formazione umanistica e, oltre agli studi musicali al Conservatorio di San Pietro alla Majella con alcuni dei più importanti pianisti napoletani tra i quali Beniamino Cesi e nelle classi di composizione di Michele Ruta e Lauro Rossi, intraprese, non ancora ventenne, quelli universitari a Bologna³. Nella turrata città trovò un ambiente stimolante e fervido di attività culturali, frequentò le lezioni di Giosuè Carducci e fece parte di una cerchia di amici che annoverava fra gli altri Giovanni Pascoli, il giornalista Francesco Paolo Tonolla e Gualtiero Belvederi, avvocato, cronista, scrittore e co-autore dei libretti delle sue opere *Mameli* (1914) e *Tormenta*. Forte di questa duplice formazione egli poté dunque scrivere i propri libretti, avvalendosi solo nella seconda parte della carriera del contributo di saltuari collaboratori, risultando in tal senso particolarmente sensibile al moderno e illustre esempio di Richard Wagner. Gli studi di Leoncavallo, del resto, si svolsero negli anni della grande rivalità tra gli estimatori di Wagner e di Verdi e in quel periodo Bologna era diventata in Italia la roccaforte wagneriana da quando, nel 1871, vi fu allestito il

¹ La data della nascita di Ruggero Leoncavallo (Napoli 1857-Montecatini 1919) è stata travisata per un buon periodo di tempo, fino alla scoperta da parte di Giorgio Solmi del documento di nascita perché il compositore nella sua autobiografia (vedi *infra*, n. 17) afferma di essere nato l'8 marzo 1858, mentre i documenti anagrafici fanno risalire la nascita al 23 aprile 1857. Cfr. Daniele Rubboli, *Ridi Pagliaccio, Ruggero Leoncavallo: un musicista raccontato per la prima volta*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1985, pp. 4-9 e, ivi, foto 4, e l'Appendice delle illustrazioni.

² Vincenzo Leoncavallo, dei duchi di Pomarico, Giudice Regio del Circondario Massalubrense, ex ufficiale dell'esercito borbonico, in gioventù si dedicò con scarso successo alla scrittura di romanzi storico-patriottici. La madre del compositore, Virginia d'Auria, era figlia del pittore di corte Raffaele. Nella famiglia di Leoncavallo si contano inoltre cantanti, latinisti e giornalisti (ivi, p. 9).

³ Cfr. Mauro Lubrani, Giuseppe Tavanti, *Ruggero Leoncavallo. I successi, i sogni, le delusioni*, Firenze, Polistampa, 2007, pp. 9-11.

Lohengrin. Il giovane intellettuale, come molti suoi pari, aveva maturato una autentica venerazione per il musicista tedesco, inventore di un nuovo linguaggio per l'opera. Dietro ispirazione venutagli dalla tetralogia di Wagner – ispirazione che aveva inciso anche nella scelta del titolo preso dall'ultimo dei quadri del *Ring*, ovvero il *Gotterdammerung* – fin dagli anni bolognesi aveva progettato di scrivere una trilogia dedicata ai grandi miti del Rinascimento: il *Crepusculum*, di cui però riuscì a portare a compimento solo la prima parte con l'opera storica ispirata alle vicende della famiglia dei signori di Firenze ai tempi di Giuliano, Lorenzo il Magnifico e Poliziano. A *I Medici*, che debuttò solo nell'autunno del 1893, avrebbero dovuto far seguito *Girolamo Savonarola* e *Cesare Borgia*, che non videro mai la luce.

Subirono la stessa giovanile fascinazione per il compositore di Lipsia gli esponenti della Scapigliatura milanese, tra i quali spiccava, nel novero dei musicisti legati all'eterogeneo gruppo, Arrigo Boito⁴, il quale dopo varie revisioni riuscì a imporre il proprio *Mefistofele*, di cui compose musica e libretto, nel repertorio; tuttavia la sua fama fu indissolubilmente legata ai libretti della maturità verdiana ispirati a Shakespeare, *Otello* e *Falstaff*. Anche Leoncavallo, con la sua indole irrequieta, guardava con simpatia agli ideali della Scapigliatura⁵ e come Boito, ma soprattutto ispirandosi a Wagner, volle scrivere sia la musica che i libretti delle proprie opere. Con Boito⁶, del resto, condivise, almeno in parte, lo squilibrio tra altissimi ideali e risultati non del tutto adeguati alle aspettative programmatiche. Il compositore napoletano, in effetti, presentava notevoli contraddizioni: autore di una decina di melodrammi, riuscì a cogliere, tuttavia, una sola volta il trionfo con la prima opera rappresentata⁷, *Pagliacci*, e da allora in poi la sua esistenza fu orientata a ritrovare quel successo.

Il suo primo approccio all'opera si realizzò, invece, con la stesura del libretto *Chatterton* tratto dal dramma di Alfred de Vigny (1835): la vicenda di un genio misconosciuto in cui probabilmente il giovane compositore poteva scorgere qualcosa di se stesso⁸. Appare non privo di significato, alla luce dei fatti suc-

⁴ In realtà il rapporto di Boito con Wagner fu sempre piuttosto altalenante tra i più accesi entusiasmi e le più dure avversità: wagneriano acceso nel 1861, Boito diventa accanito antiwagneriano nel 1864 per poi riconvertirsi nel 1869 quando traduce il libretto di *Renzi* e, nel 1876, quello di *Tristano e Isotta*. Cfr. Rubens Tedeschi, *Addio fiorito asil. Il melodramma italiano da Boito al Verismo*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 17.

⁵ Ivi, p. 80.

⁶ Boito compose solo due opere: *Mefistofele* e *Nerone*; quest'ultima, inoltre, rimase incompiuta e fu completata da Antonio Smareglia e Vincenzo Tommasini.

⁷ Cfr. William Ashbrook, *Alcuni aspetti di Leoncavallo librettista* in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*. Atti del Primo Convegno Internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo, a cura di Lorenza Guiot e Jürgen Maehder, Locarno Biblioteca Cantonale 3-4-5 ottobre 1991, Milano, Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, 1993, p. 139.

⁸ Ivi, pp. 139-143.

cessivi, che Leoncavallo abbia voluto dedicare il suo primo⁹ lavoro alla figura di Thomas Chatterton (1752-1770), giovanissimo poeta morto suicida che aveva fatto della dissimulazione e del *pastiche* la propria arte, come in un certo senso avrebbe fatto lui stesso con i propri libretti, arricchendoli di citazioni letterarie e musicali che di volta in volta rimaneggiava e adattava ai propri scopi.

A parziale dimostrazione di questo assunto verranno qui di seguito analizzati i libretti delle opere *Pagliacci* e *Tormenta*: gli estremi della sua produzione, ovvero l'opera del debutto e del successo messa a confronto con il libretto al quale stava lavorando poco prima di morire. *Tormenta* rimase un progetto incompiuto sul quale comunque, pur coadiuvato da un verseggiatore, Leoncavallo lavorò negli ultimi anni della sua vita utilizzando il *modus operandi* che si intende qui illustrare.

1. *Pagliacci*

Prima di conoscere il successo con *Pagliacci*, Leoncavallo affrontò una formativa esperienza all'estero, dapprima in Egitto, presso uno zio che lo introdusse nella corte del *khedivé*, e poi in Francia. A Parigi, dove dopo i primi tempi come pianista nei *beuglants*¹⁰ riuscì a stringere contatti con i grandi artisti dell'epoca, conobbe il baritono Victor Maurel, il primo Jago verdiano, per intercessione del quale riuscì ad ottenere un contratto di due anni con la casa editrice Ricordi alla quale presentò il progetto de *I Medici*. L'editore tuttavia, dopo un iniziale entusiasmo, deluse le sue speranze procrastinando il debutto dell'opera probabilmente perché meditava di fare di lui un librettista d'eccezione per Giacomo Puccini, visto l'importante contributo che seppe apportare alla travagliata stesura del libretto della *Manon Lescaut* (1893)¹¹.

Nel frattempo Pietro Mascagni aveva deciso di partecipare al concorso indetto nel 1888 dall'editore Sonzogno per la composizione di un'opera breve. Il musicista livornese e i librettisti Guido Menasci e Giovanni Targioni Tozzetti scelse di ridurre per le scene musicali il dramma *Cavalleria Rusticana* che Verga aveva ricavato dalla propria novella. L'opera, vincitrice del concorso, debuttò al Teatro Costanzi di Roma il 17 maggio 1890 e ottenne un successo clamoroso. La musica

⁹ *Chatterton* poté tuttavia andare in scena solo nel 1896 diventando la terza opera del catalogo di Leoncavallo.

¹⁰ «Locale di terz'ordine dove il pubblico rozzo e rumoroso sembra quasi *beugler*, muggire». Cfr. Matteo Sansone, *Il verismo in Fedora e Zazà in Ruggero Leoncavallo nel suo tempo* cit., p. 168.

¹¹ Al libretto di *Manon Lescaut*, ricavato dal romanzo di Prévost (1731), collaborarono, in varia misura Marco Praga e Domenico Oliva, e poi Leoncavallo, Giuseppe Giacosa, Luigi Illica e lo stesso Giulio Ricordi, tutti coordinati da Puccini; non reca pertanto alcun nome di autore. Cfr. Konrad Dryden, *Leoncavallo. Life and works*, Plymouth, The Scarecrow press, Inc., 2007, pp. 31-33.

di *Cavalleria Rusticana* e il libretto verghiano¹² ebbero un fortissimo impatto sulle idee dei compositori, sconvolgendo il panorama musicale italiano e facendo crollare le ultime resistenze di una tendenza che avrebbe desiderato il ritorno ai canoni pre-verdiani o, d'altra parte, la propensione all'imitazione di Wagner, oppure il volgersi ai fasti del Grand'Opéra francese. Tutti si adoperarono per accogliere le idee del nuovo e venne realizzata in poco tempo una lunga serie di ricalchi dell'atto unico del livornese, prevalentemente di argomento rusticano e di breve durata.

Anche Leoncavallo accantonò il progetto rinascimentale de *I Medici* e, liberatosi dell'infruttuoso contratto con Ricordi, si lasciò trascinare dalla musa verista. Partecipò dunque alla seconda edizione del Concorso Sonzogno e in cinque mesi scrisse la musica e il libretto di *Pagliacci* che vinse il primo premio e poté andare in scena il 22 maggio del 1892 al teatro Dal Verme di Milano riscuotendo un grandioso successo. Per compiacere Maurel, creatore del ruolo di Tonio¹³ che non aveva un momento solistico all'interno dell'opera, scrisse il celebre *Prologo*, autentico manifesto programmatico del verismo musicale, dove vengono spiegate le intenzioni dell'autore di «pingervi uno squarcio di vita», riprendendo in questo modo la *tranche de vie* del naturalismo francese, precorritore del verismo italiano. L'episodio di vita reale che offre l'ispirazione all'opera d'arte, in questo caso il libretto, venne narrato dal compositore nel corso di un'intervista al quotidiano «Le Figaro» (9 giugno 1899) all'indomani di una denuncia da parte di Catulle Mendès (1841-1909) per plagio della sua *pièce* teatrale *La femme de Tabarin (Tragi-Parade en un acte)*¹⁴. Leoncavallo si difese affermando di aver invece attinto al proprio «nido di memorie» e alla propria esperienza personale riportando nel libretto l'episodio nel corso del quale, ancora bambino, assisté all'omicidio di Gaetano Scavello, un domestico della sua famiglia, da parte di un attore girovago. Il compositore riuscì a difendersi dalle accuse di plagio, tuttavia le influenze della *pièce* di Mendès sul libretto sono innegabili e dimostrabili sia dal punto di vista della trama che del testo¹⁵.

La trama dei *Pagliacci* è nota: in un paesino della Calabria, il giorno della festa di mezz'agosto, giunge un carrozzone di attori girovaghi. Canio è il capocomico della compagnia in cui recitano anche Beppe, Tonio e la sua giova-

¹² Giovanni Verga ebbe un contenzioso giudiziario con Mascagni e il suo editore Sonzogno per i diritti d'autore del libretto alla fine del quale vinse la causa e ottenne un risarcimento di 143.000 lire dell'epoca con le quali poté ritirarsi a vita privata e vivere di rendita. Cfr. Giovanni Verga, *I Malavoglia*, a cura di Enrico Ghidetti, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 26.

¹³ Poiché Maurel rifiutava di cantare in un'opera in cui il suo ruolo non compariva nel titolo, questo venne mutato dall'originale *Pagliaccio* in *Pagliacci*.

¹⁴ La fonte letteraria utilizzata per questa analisi è reperibile presso il sito internet (consultato il 10 febbraio 2015): <http://www.bmlisieux.com/archives/mendes08.htm> Texte établi sur un exemplaire (Bm Lx : nc) de «La République des lettres» – revue mensuelle – livraison du 30 juillet 1876.

¹⁵ Michele Girardi, *Il verismo musicale alla ricerca dei suoi tutori. Alcuni modelli di «Pagliacci» nel teatro musicale Fin de siècle*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo* cit., pp. 63-64.

ne moglie Nedda. Canio, con l'aiuto di Tonio, mosso dall'odio verso colei che lo ha respinto, scopre che Nedda lo tradisce con il possidente Silvio. Disperato, Canio deve comunque entrare in scena e vestire i panni di Pagliaccio. Gli attori allestiscono uno spettacolo farsesco in cui Pagliaccio viene tradito dalla moglie Colombina, interpretata da Nedda, che tresca con Arlecchino impersonato da Beppe; ritrovandosi a vivere sulla scena il tradimento che ha subito nella vita reale, Canio esce dal personaggio e, dopo aver tentato invano di farsi dire da Nedda il nome dell'amante, la uccide con una coltellata e subito dopo uccide anche Silvio accorso in suo aiuto. La tela cala sulle beffarde parole di Tonio¹⁶ che, nei panni di Taddeo, annuncia: «La commedia è finita».

L'episodio al quale Leoncavallo dice di essersi ispirato e narrato al cronista de «Le Figaro» per difendersi dalle accuse di plagio rivoltegli da Mendès, è riportato anche nei suoi appunti autobiografici:

[...] facevano bella mostra di sé [...] carri di saltimbanchi. Questi tenevano le loro rappresentazioni all'aperto a ventitré ore, cioè dopo il tramonto [...]. Accorrevano così a centinaia gli spettatori, fra i quali eravamo assidui io e mio fratello. Lo spettacolo ci divertiva un mondo naturalmente; e allo stesso Gaetano non pareva vero di condurvi, perché si era innamorato, e non senza fortuna, d'una bella donnetta della truppa dei saltimbanchi. Ma il marito, il pagliaccio della compagnia, aveva concepito dei sospetti e da vari giorni teneva d'occhio l'infedele; finché la sera della festa di mezz'agosto durante una delle solite rappresentazioni a base di Arlecchino e Colombina, mentre la moglie era in iscena, andò a frugare nei suoi vestiti e vi trovò un bigliettino che Gaetano aveva avuto l'imprudenza di mandarle. Il pagliaccio, da buon calabrese, non seppe fermarsi e appena calata la tela piombò sulla moglie con un coltellaccio e le tagliò quasi di netto la gola senza che l'infelice avesse il tempo di emettere un sol grido. L'omicida con una freddezza spaventevole ripulì il coltello, si lavò le mani, indossò una giacchetta sul vestito bianco, cambiò il cappello di pagliaccio con uno comune e venne fuori fra gli spettatori verso di noi. Si accostò a Gaetano con un riso gelido che non dimenticherò mai. [...] Il pagliaccio lo prese a braccetto familiarmente, secondo il solito, perché erano diventati amici in quei pochi giorni. Ma giunto all'ingresso della baracca che faceva da scena, Gaetano stramazza al suolo colpito dal medesimo coltellaccio di cui pochi momenti prima era caduta vittima la sua amante. L'assassino fu giudicato da mio padre, che gli inflisse vent'anni di reclusione [...]. Il condannato, che seppi poi chiamarsi Giovanni d'Alessandro, espì la sua pena e tornò a vivere da onest'uomo [...]¹⁷.

¹⁶ Ormai la prassi, probabilmente avviata da Caruso o De Lucia, prevede che le parole siano pronunciate da Canio, tuttavia nella partitura autografa esse sono attribuite a Tonio in modo molto più coerente, essendo stato lui il «regista» della vicenda e perché nel *Prologo* l'aveva avviata con il suo «Incominciate» (ivi, p. 63).

¹⁷ *Appunti vari delle [sic.] autobiografici di R. Leoncavallo*, dattiloscritto, Locarno, Biblioteca Cantonale. In questo testo, basato sugli appunti ricavati da un'intervista rilasciata a un funzionario della Casa Sonzogno dal musicista già attempato e in cui sono narrati i fatti della sua vita

Come si può capire dal racconto (che dagli studi è stato dimostrato essere in parte falsato) fatto dal compositore gli elementi presenti nell'opera ci sono tutti: dalla festa popolare alla compagnia di saltimbanchi, dall'adulterio alla coltellata finale, dai nomi delle maschere alla descrizione dell'abito di scena del pagliaccio con casacca bianca e cappello abbinato che fa parte della classica iconografia dell'interprete di Canio/Pagliaccio in scena; tuttavia manca l'elemento del meta-teatro e il motivo dell'identificazione tra attore e personaggio, del rompersi dell'illusione teatrale che sfocia nella vita vera. Non a caso questo è il tema di *La Femme de Tabarin* nella cui vicenda un attore comico, Tabarin, ha il sospetto che la moglie, Francisquine, lo tradisca con una delle guardie del cardinale e, mentre è in scena, spostando un telo che avrebbe dovuto nascondere i due amanti, scopre la tresca. L'attore, che impersona il goffo Fortunatus, esce dal ruolo e in un assurdo scambio di battute con il pubblico riesce a farsi prestare una spada da uno dei *precieux* che assistono alla commedia. Come se continuasse la sua recita va dietro le quinte e taglia la gola alla moglie¹⁸. Rientrato sul proscenio egli stesso si trafigge con la spada e anche quando Francisquine, moribonda e gorgogliante nel proprio sangue esce sul palco, il pubblico continua ad applaudire e osannare i due attori per la veridicità della loro recitazione: il dramma si scopre solo quando uno degli ottusi spettatori si avvicina alla donna, ormai morta, per offrirle in omaggio un bouquet di rose e, toccato il sangue, si rende conto dell'omicidio; a quel punto Tabarin, semivivo, con «*voix de tonnerre*», confessa e chiede di essere portato al patibolo.

Tralasciando l'elemento fortemente grandguignolesco, molto attenuato in Leoncavallo, è evidente la somiglianza della *pièce* con il libretto del melodramma in cui tuttavia il pubblico non aveva l'importante ruolo che ha nella prima, limitandosi ad applaudire e commentare con commozione la rappresentazione¹⁹, mentre nel dramma francese tutta la seconda scena è dedicata allo scambio di opinioni tra alcuni spettatori che si distinguono per la surreale vacuità del-

fino alla composizione del *Rolando von Berlin* (1904), sono contenuti molti dati fuorvianti, tra cui l'errata data di nascita, la falsa notizia dell'ottenimento di una laurea in lettere a Bologna all'età di vent'anni e, soprattutto, il racconto dell'omicidio del loro domestico Gaetano Scavello. Questi, in verità, cadde sotto i colpi di trincetto del calzolaio Luigi d'Alessandro che, con la complicità del fratello Giovanni, aveva aggredito e ucciso il domestico dei Leoncavallo reo di aver malmenato un garzone della loro bottega. La questione «donnesca», pur registrata nel corso del processo presieduto dal padre del compositore, riguardava il fatto che il garzone dei fratelli d'Alessandro si era intrattenuto con una donna (definita negli atti processuali come «una che non meritava alcun riguardo»), e per questo venne deriso e percosso «leggermente con un bastoncino di gelso bianco» da Scavello (cfr. M. Lubrani, G. Tavanti, *Ruggero Leoncavallo. I successi, i sogni, le delusioni* cit., pp. 19-21).

¹⁸ Come succede alla sfortunata attrice del racconto di Leoncavallo inserito nei suoi *Appunti* (*infra*, n. 17).

¹⁹ «Comare, mi fa piangere! / Par vera, questa scena!», fino a rendersi conto dell'inevitabile tragedia: «Fanno davvero?... / Seria è la cosa?... / Zitti laggiù! / Seria è la cosa, e scura!».

le argomentazioni e per il linguaggio preziosamente ricercato. Oltre le affinità nell'intreccio sono poi da rilevare le assonanze presenti in alcune battute pronunciate dai personaggi: si veda, ad esempio, il confronto tra l'invettiva finale di Canio/Pagliaccio del II atto con le parole del primo monologo di Tabarin quando ciascuno di essi si strappa idealmente la maschera davanti alla propria donna ribadendo, con la propria identità e dignità di uomo, la differenza tra se stesso e il personaggio interpretato:

Canio: – No! Pagliaccio non son. Se il viso è pallido, / è di vergogna, e smania di vendetta! /
L'uom riprende i suoi dritti [...]

Tabarin: – Le bouffon, l'ivrogne, n'est plus ; regarde l'homme... [...] Il n'y a plus de farce, il n'y a plus de Tabarin ! Je suis un pauvre homme...

Un'altra amara riflessione, fatta da entrambi i personaggi, riguarda l'aspetto ridicolo che sono costretti ad assumere sul palco per divertire il pubblico:

Canio: – Vesti la giubba e la faccia / infarina. La gente paga / e rider vuole qua [...].

Tabarin: – Ma souquenille, vois-tu, c'est une blouse. La parade, le fard, le chapeau de Fortunatus, c'est pour les autres que ma bêtise fait rire [...].

Analogo sentimento dimostrano ancora i due ricordando di aver salvato le rispettive mogli da una condizione di miseria, da una vita di strada, e di aver offerto loro un amore sincero e folle; per questo motivo, per dirla con Canio, si sarebbero aspettati «se non amor, pietà, mercé»:

Canio: – Son quei che stolido / ti raccolse orfanella in su la via / quasi morta di fame, e un nome offriati, / ed un amor ch'era febbre e follia!

Tabarin: – Je t'aime ardemment, j'ai cette folie. Je t'ai rencontrée un jour, endormie la tête près du trottoir, avec tes grands cheveux roux défaits

Se questi pochi raffronti possono facilmente far pensare a una forte somiglianza tra i protagonisti dell'intreccio amoroso (Canio/Tabarin, Nedda/Francisquine, Silvio/Guardia del cardinale), manca tuttavia il quarto elemento della vicenda, ovvero il respinto, geloso, deforme Tonio. Un simile personaggio, caratterizzato dalla gelosia e dall'ira ma non dalla deformità, si ritrova in un'altra opera teatrale, questa volta proveniente dal repertorio spagnolo, scritta da Manuel

Tamayo y Baus²⁰, pubblicata nel 1867, intitolata *Un drama nuevo*²¹ e ambientata nell'Inghilterra del XVII secolo, in cui uno dei personaggi in scena è William Shakespeare. Egli dirige, infatti, una compagnia che si appresta a mettere in scena una nuova opera, un *drama nuevo* appunto, di un autore sconosciuto. Nel dramma il ruolo del Conte Ottavio, marito tradito, in seguito a pressanti richieste viene affidato all'attore comico Yorick che in questo modo vuole mettersi in luce tra gli altri componenti della compagnia; la parte della moglie del Conte (Beatriz) viene affidata alla sua giovane sposa Alicia, segretamente innamorata e corrisposta dall'attor giovane Walton che nel dramma interpreta il ruolo dell'amante (Landolfo) ed è, nella vita, figlio adottivo di Yorick. Dalla recita viene escluso il titolare dei ruoli drammatici Edmond che, in preda all'ira e all'invidia, si vendica facendo scoprire a Yorick, già ormai consapevole di non essere corrisposto da Alicia, il doppio tradimento di questa e di suo figlio. Secondo quanto prevede il copione, il Conte Ottavio/Yorick entra in possesso di una lettera d'amore²² tra sua moglie e l'amante ma, apertala, l'attore, anziché ritrovarsi in mano un foglio bianco di scena, vede sotto i suoi occhi una vera lettera d'amore tra Alicia e Walton che egli stesso in precedenza aveva tentato di strappare dalle mani di lei e che Edmondo, abilmente, è riuscito a sostituire con quella finta rimasta in mano a Shakespeare. Questi, regista dello spettacolo, è terrorizzato poiché è al corrente della relazione e ha intuito i piani di vendetta dell'attore escluso, tuttavia non può permettersi di intervenire dal momento che tutti sono già sul palco. Appreso il contenuto della lettera, Yorick, dopo un attimo di smarrimento, continua a recitare con le parole previste dal copione, facendole sue e mescolando realtà e finzione finché, afferrata una spada da una panoplia, trafigge Walton. Il dramma si chiude con Shakespeare che, attonito, sale in scena per rivelare al pubblico che davanti ai loro occhi si è appena consumato un vero omicidio.

Risulta evidente, anche da questo breve riassunto, la coincidenza di molte situazioni presenti nel libretto di Leoncavallo, prima fra tutte il ricorso al meta-teatro e poi l'introduzione del personaggio del delatore (Edmondo come Tonio), assente nella *pièce* di Mèndes, che interviene a sconvolgere la vicenda amorosa mosso dalla gelosia: in questo caso per il ruolo nel dramma e il prestigio de-

²⁰ L'autore (1829-1898) utilizzò in questo caso lo pseudonimo Joaquín Estébanez per firmare il suo lavoro. Questa e altre informazioni sulla *pièce* spagnola sono ricavate da un saggio tratto dal web: Jesús Rubio Jiménez, *Un drama nuevo de Manuel Tamayo y Baus: las paradojas del comediante y del juego dramático*, in «Arbor», CLXXVII, 699-700 (marzo-abril 2004), pp. 677-690, <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/603/605> (consultato il 10 febbraio 2015).

²¹ Manuel Tamayo Y Baus (Joaquín Estébanez), *Un drama nuevo. Drama en tres actos*, a cura di Clarence King Moore, New York, Silver Burdett and Company, 1920. La fonte letteraria utilizzata per questa analisi è reperibile presso il sito internet: https://openlibrary.org/books/OL20617875M/Un_drama_nuevo_drama_en_tres_actos (consultato il 10 febbraio 2015).

²² Un bigliettino fu anche la causa scatenante la gelosia del protagonista del racconto di Leoncavallo che avrebbe fornito lo spunto al libretto di *Pagliacci* (*infra*, n. 17).

rivante, in *Pagliacci* per l'umiliazione e il mancato ottenimento dei favori dalla donna desiderata. A corroborare la tesi di una derivazione più o meno diretta del libretto dal dramma, si possono riportare alcune battute la cui somiglianza è piuttosto evidente. Si vedano ad esempio le parole dei due mariti traditi che cercano di farsi rivelare dalla propria moglie l'identità dell'amante:

Yorick: – ¡ La carta! ¡ La carta!

Alicia: – ¡ No! ¡ Me lastimais!

[...]

Yorick: – ¡ La carta!

Alicia: – ¡ Primero de la vida!

Canio: – Il nome! O la tua vita! Il nome!

Nedda: – Ah! No, per mia madre! / Indegna esser / poss'io quello che vuoi / ma vil non son per Dio!

Ancora una volta si possono portare ad esempio per entrambi i personaggi le parole dell'uomo di teatro che esce da un ruolo per rimpossessarsi della propria identità e dignità di uomo:

Yorick: – ¡ Dejadm! Yo no soy ahora un comico... Soy un hombre... un hombre que padece [...]

Canio: – No! Pagliaccio non son! [...] L'uom riprende i suoi dritti, / e 'l cor che sanguina [...]

Queste ultime battute di Canio, già riportate in precedenza, rivelano inoltre l'evidente somiglianza anche tra il dramma spagnolo e quello francese. Tutti quanti gli autori, d'altra parte, non potevano non aver guardato ad altri modelli tra cui quello shakespeariano dell'*Hamlet*, esplicitato da Tamayo y Baus nel ricorrere, per il suo protagonista, al nome di Yorick, il buffone di corte il cui teschio viene contemplato dal principe di Danimarca nella celebre scena del cimitero (*Hamlet* V, 1). L'episodio della tragedia di Elsinor che ha verosimilmente ispirato tutti gli intrecci fin qui analizzati, e dal quale è ripreso il linguaggio meta-teatrale, è, ovviamente, quello della rappresentazione (*Hamlet* III, 2) grazie alla quale il principe Amleto, facendo recitare a degli attori girovaghi una scena da lui scritta dall'evocativo titolo *La trappola per topi*, riesce a smascherare lo zio Claudio e a provare che questi aveva davvero assassinato suo padre per usurparne il trono e sposare la regina Getrude.

Sempre riferendoci al modello shakespeariano, parlando del personaggio di Tonio e del suo omologo Edmondo è immediato il ricordo dello Jago di *Othello* e del suo corrispettivo verdiano che costituì, nel teatro d'opera, un illustre esempio per Leoncavallo. Le affinità tra *Otello* (1887) di Verdi e *Pagliacci* vanno ben al di là del personaggio del *vilain* affidato, in entrambi i casi, alla voce di barito-

no²³ e, oltre il tema della gelosia e del tradimento (vero o presunto) punito con la morte, riguardano anche la musica. Dal punto di vista musicale²⁴, tra tutti i riferimenti di Leoncavallo alla partitura verdiana si può ricordare l'identità melodica tra la frase «A terra e piangi» di Otello e il «Ridi Pagliaccio» di Canio; o ancora l'utilizzo dei violoncelli per sottolineare due momenti di svolta in entrambi i drammi: in *Pagliacci* l'avvicinarsi di Canio e Tonio al luogo dell'idillio di Silvio e Nedda e, in *Otello*, l'avanzarsi del Moro nelle stanze di Desdemona per darle la morte.

Per quanto concerne il motivo della gelosia vediamo che, in quasi tutti i casi analizzati, essa si muove su due piani: su un piano sta la gelosia dell'amante tradito che scatena la furia omicida, presente anche laddove manca la figura del delatore; su un altro piano si colloca la gelosia di quest'ultima figura provocata, nel caso di Jago e di Edmond, dalla presunta usurpazione di un prestigio sociale (il grado di capitano per il primo e il ruolo di protagonista per il secondo); nel caso di Tonio, invece, dall'amore, o più propriamente dal desiderio di possesso nei confronti della protagonista femminile, che si muta in odio e brama di vendetta non appena viene respinto. Un simile comportamento non ha altri corrispettivi nei modelli analizzati, tuttavia si può trovare nella fonte primaria dell'*Otello* shakespeariano, ovvero *Il Moro di Venezia*, la novella contenuta nella raccolta *Ecatommiti* (1565) del ferrarese Giovan Battista Giraldi Cinzio (1504-1573). Nella novella, in cui i personaggi non hanno un nome proprio, ma vengono designati col proprio ruolo, tranne la protagonista femminile Disdemona, l'Alfiere (in questo caso un bellissimo uomo) vistosi da lei respinto, decide di scatenarle contro la folle gelosia del Moro suo sposo servendosi di un fazzoletto per gettare i sospetti di amante traditore sul Capitano (Cassio in Shakespeare). Non è dato saperlo con certezza, tuttavia non appare improbabile che Leoncavallo si sia imbattuto nella raccolta del Cinzio nel corso dei suoi studi a Bologna, oppure che l'abbia letta tra le altre opere letterarie del Rinascimento mentre preparava il libretto de *I Medici*.

Quanto all'aspetto di Tonio, deforme attore della compagnia dei Pagliacci, si possono trovare i suoi modelli negli analogamente sgraziati protagonisti di alcune opere di Victor Hugo: i gobbi²⁵ Quasimodo di *Notre Dame de Paris* (1831) e Triboulet di *Le roi s'amuse* (1832)²⁶. Quest'ultimo più probabilmente mutuato

²³ Come ricordato sia per il ruolo di Jago che per quello di Tonio in occasione della prima esecuzione la parte venne affidata al baritono francese Victor Maurel.

²⁴ Secondo alcuni studiosi oltre a quelli verdiani, nei *Pagliacci* si trovano precisi riferimenti musicali ad alcune composizioni di Mendelssohn (cfr. i saggi di Julian Budden e Michele Girardi in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, Atti del Primo Convegno Internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo cit., pp. 51-52; p. 64).

²⁵ Tra gli altri personaggi della letteratura affetti da deformità di aspetto e ancor più d'animo come Tonio, sono da annoverare lo shakespeariano Riccardo III e il modello di tutti i precedenti, ovvero Tersite, personaggio dell'*Iliade*, brutto e deforme, vile e sfrontato, privo della *kalokagathia* che contraddistingue tutti gli eroi omerici.

²⁶ K. Dryden, *Leoncavallo. Life and works* cit., p. 215.

dalla trasposizione che ne fece Piave per Verdi nel *Rigoletto* (1851): ruolo analogamente baritonale ma di spessore infinitamente superiore e dai tratti certamente meno negativi del saltimbanco di Leoncavallo, ma a cui si potrebbe accostare, almeno in un episodio, se non nelle parole forse nelle intenzioni corroborate da allusivi accenti vocali. Si allude qui alle scene in cui ognuno di essi, nel proprio ambito professionale (guitto l'uno e buffone di corte l'altro), ironizza con delle antifrasi sulla castità della donna oggetto dei propri strali. Rigoletto, davanti a una corte divertita, facendo il verso a Monterone, la cui figlia è stata sedotta dal duca di Mantova, così apostrofa il vecchio: «Qual vi piglia or delirio / a tutte l'ore / di vostra figlia a reclamar / l'onore?», ammiccando maliziosamente sulla parola «onore». Allo stesso modo Tonio, vestendo i panni del pagliaccio Taddeo, rivolgendosi a Nedda/Colombina dice: «So che sei pura, / so che sei pura, / sei pura e casta al par di neve! / Sì,...ah! Casta! / Al par di neve!», accentuando ironicamente e sovraccaricando le parole «pura» e «casta», consapevole del fatto che non lo sono né il personaggio di Colombina, né l'attrice che lo impersona, Nedda.

Altrettanto chiaro è il richiamo alla *Cavalleria rusticana* per l'ambientazione nel Sud Italia, per il tema della gelosia, per la morte in punta di coltello, ma anche per l'affinità tra le macrostrutture: tra tutte la divisione in due parti separate da un *Intermezzo*, la presenza di una introduzione al di fuori della narrazione (il *Prologo dei Pagliacci* e la *Siciliana di Cavalleria*), il ricorso a pezzi di carattere e di coloratura regionale e popolare²⁷. L'attenzione di Leoncavallo per la musica popolare meriterebbe una trattazione ben più ampia e sistematica poiché il suo interesse verso questo tipo di produzione fu sempre molto vivo e costante nel corso della sua esistenza e perché di questa particolare ricerca ha fatto tesoro in tutte le sue opere teatrali, come ha fatto anche in *Tormenta*, il progettato soggetto ambientato in Sardegna che non ha mai visto la luce perché il compositore era fermamente convinto che solo dopo aver vissuto qualche tempo nell'isola, «respirato la sua aria, udito i suoi suoni e poi imbibuto di tutta l'essenza musicale sarda», avrebbe potuto abbandonarsi all'ispirazione e scrivere la musica della sua opera: la morte gli ha impedito sia di compiere il viaggio sia di comporre la musica di *Tormenta*.

2. *Tormenta*

«Il libretto è mio ed è una cosa ben venuta come quello dei *Pagliacci* e con delle figure e dei personaggi shakespeareiani»²⁸, con queste parole Leoncavallo parlava del suo progetto in una lettera a Quirico Carta, magistrato sassarese e

²⁷ M. Girardi, *Il verismo musicale alla ricerca dei suoi tutori. Alcuni modelli di «Pagliacci» nel teatro musicale Fin de siècle* cit. p. 67.

²⁸ Cfr. Aldo Cesaraccio, *Una città a teatro: cento anni di storia di Sassari davanti e dietro le quinte del Verdi*, Sassari, EDES, 1986, pp. 177-178.

uno dei referenti grazie ai quali ottenne molte informazioni e materiali riguardanti usi, costumi, musica e letteratura della Sardegna cui attingere per la realizzazione di *Tormenta*²⁹.

Le prime notizie sulla genesi dell'opera vengono fornite da Alberto de Angelis³⁰ sulla «Rivista Musicale Italiana» del 1923³¹ e narrano dell'incontro fortuito nell'estate del 1914 del musicista con lo scultore Ettore Ximenes in viaggio con Quirico Carta che avrebbe condotto quest'ultimo in Sardegna per ritrarre dal vivo gli sgargianti costumi e i paesaggi isolani. Leoncavallo, invitato a prender parte al viaggio, rifiutò a causa di precedenti impegni ma rimase folgorato dall'idea di scrivere un'opera ambientata nell'isola. Dopo i primi contatti epistolari col Carta nel novembre 1914 per tre anni circa i due non si sentirono più, tuttavia il compositore non mise del tutto da parte il progetto ma vi si dedicò con passione e studio e lesse quanto più gli fu possibile sulla Sardegna e i suoi abitanti, ivi compresi saggi di musica locale, voci enciclopediche, scritti di viaggiatori, descrizioni di paesaggi, figurini in costume e anche alcuni romanzi di Grazia Deledda.

Nel frattempo venne coinvolto anche l'amico del periodo bolognese, Gualtiero Belvederi, librettista dell'opera *Mameli*, cui fu affidato il compito di comporre i versi per il soggetto sardo. Una lettera a Belvederi del 27 ottobre 1916 ci informa che il lavoro per questo progetto prosegue, che il compositore gli ha già spedito lo schema del libretto e che entrambi stanno esaminando un «volume di canzoni popolari del paese»³². Dal gennaio del 1917 riprende inoltre il rapporto epistolare con Carta tramite il quale Leoncavallo ha la possibilità di mettersi in contatto con Rosolino Siotto, direttore d'orchestra e compositore, all'epoca docente al Conservatorio di Sassari, il quale gli fornì precise informazioni su canti, danze e forme musicali tipiche e anche alcuni spartiti riguardanti la musica tradizionale sarda.

²⁹ Le notizie sull'opera *Tormenta* riportate in questo saggio, dove non specificato altrimenti, sono per la maggior parte frutto della ricerca confluita nella mia tesi di laurea inedita, sintetizzata in un articolo per la rivista «Portales». Cfr. Giovanni Antonio Murgia, *Leoncavallo e il suo progetto di opera teatrale ambientato in Sardegna*, in «Portales», 11, 2010, pp. 128-135.

³⁰ L'articolo di De Angelis è particolarmente prezioso perché egli ha potuto intervistare alcuni dei protagonisti e testimoni della vicenda compositiva; tra questi la vedova di Gualtiero Belvederi, giornalista e librettista dell'opera (il quale morì pochi mesi dopo Leoncavallo), e il magistrato sassarese Quirico Carta, che a partire dallo spunto iniziale contribuì alla elaborazione del progetto. Ulteriori chiarimenti, anche se non definitivi, vengono forniti dall'analisi dei documenti originali, in particolare il carteggio completo tra Leoncavallo e Belvederi, i contratti e la corrispondenza con Sonzognò, e altri personaggi coinvolti a vario titolo, ma soprattutto le varie versioni del libretto, documenti tutti custoditi nel Fondo Leoncavallo di Locarno. Questo materiale è catalogato e disponibile nel sito internet del Fondo Leoncavallo del Sistema Bibliotecario Ticinese: <http://www.sbt.ti.ch/leoncavallo/> (consultato il 10 febbraio 2015)

³¹ Cfr. Alberto De Angelis, *Il capolavoro inesperto di Ruggero Leoncavallo?*, in «Rivista Musicale Italiana», XXX, 1923, pp. 563-576.

³² Non ci è purtroppo pervenuto il titolo di questo volume.

Il lavoro di ricerca di Leoncavallo sulle tradizioni isolate lo portò ad imbarcarsi in una informazione riportata nel *Dizionario Enciclopedico Larousse*³³ che lo interessò particolarmente riguardante la sopravvivenza in Sardegna del canto delle prefiche e delle «feste di Hermes». Poiché Carta non riusciva a dargli notizie esaurienti in merito alla festa, il compositore decise di chiedere alla stessa Grazia Deledda ragguagli più precisi su queste celebrazioni. La scrittrice rispose agli interrogativi di Leoncavallo con una lettera datata 14 marzo 1917³⁴ in cui ipotizzava che dietro il nome di «feste di Hermes» si sarebbero potute celare alcune celebrazioni in onore di San Giovanni e consigliava al compositore la lettura di alcuni suoi scritti, fra i quali le novelle della raccolta *Chiaroscuro* (1912) e i romanzi *Marianna Sirca* (1915) e *La via del male* (1896).

Il primo schema pervenutoci del libretto vide la luce proprio poche settimane dopo la lettera di Grazia Deledda e venne scritto in francese, vista l'intenzione di destinare l'opera al pubblico parigino. In questa prima versione molto schematica, intitolata *La tourmente*³⁵, il compositore-librettista cercò subito di riprodurre il colore locale inserendo citazioni di nomi, luoghi e usanze della Sardegna e riferimenti alla quotidianità del mondo rurale: intento tuttavia ostacolato dall'adozione del francese. Da *La tourmente*, corretta anche con l'apporto di un ignoto collaboratore e infine tradotta, nacque la versione italiana della sceneggiatura dal titolo *Il turbine*³⁶ e da questa il libretto definitivo, in tre atti, intitolato *Tormenta*³⁷.

La vicenda, che Leoncavallo riferisce essere tratta dalla cronaca locale, ha luogo nei dintorni di Bosa nel 1840. Marco Alliuzzi «ricco fittajuolo» e Andria, suo fratellastro, vivono insieme nella stessa casa. Marco, cui è andata tutta l'eredità del padre, ha sposato la bella Paula, desiderata anche da Andria e primo amore di Bastianu Croce. Andria, confidando di conquistarne le sostanze e la moglie decide di eliminare Marco il quale, accortosi delle mire del fratello è in procinto di cacciarlo dalla sua casa. Nel primo atto Andria commette l'omicidio e riesce a far ricadere la colpa su Peru Croce, padre di Bastianu, riaccendendo un antico odio tra le famiglie Croce e Alliuzzi divise da una faida. Tuttavia Paula non è convinta della colpevolezza dei Croce e tenta di scoprire la verità attraverso Bastianu: se suo padre ha ucciso Marco pagherà anche lui. Composta la salma del marito e recitato il lamento funebre, Paula, tormentata dai dubbi, giura di smascherare l'assassino.

³³ «Come in Corsica, si osservano degli usi popolari, che si ricollegano sia ai costumi africani, sia alle tradizioni greche. Alla morte di un parente, le donne improvvisano dei canti funebri e delle imprecazioni quando si tratta di una vendetta. L'estate si celebra ancora la festa di Hermes (Erme). *Grand dictionnaire universel du XIX siècle*, Tome 14^{me}, pag. 222». Cfr. A. de Angelis, *Il capolavoro inesperto di Ruggero Leoncavallo?* cit. p. 566.

³⁴ Fondo Leoncavallo, doc. 70480.

³⁵ Fondo Leoncavallo, doc. 20043.

³⁶ Fondo Leoncavallo, doc. 20036.

³⁷ Fondo Leoncavallo, doc. 20042.

Il secondo atto è ambientato sulle rive di un lago, vicino a una chiesa campestre: nello specchio d'acqua si celebra il rito del «lancio delle ghirlande» che sentenza quale coppia si sposerà entro l'anno. Nello scenario della festa popolare, alla quale intervengono tutti i protagonisti, compare Catalina Croce, in cerca del figlio Bastianu il quale, mostrandosi insieme a Paula, alimenta le chiacchiere dei contadini e lo sdegno della vecchia. Anche Andria è turbato e provoca Paula ricordandole il suo giuramento di vendetta. La donna è combattuta tra i propri doveri di vedova e il rinascete amore per Bastianu. A fugare i dubbi che fino ad allora la tormentavano (da qui il titolo del libretto) sono le parole di Catalina rivolte al figlio Bastianu, che Paula ascolta di nascosto e che rivelano finalmente la verità: il vero uccisore di Marco Alliuizi è Andria riconosciuto, mentre tendeva l'agguato mortale, da Catalina e da suo marito Peru. Paula, libera dai rimorsi, può amare finalmente Bastianu e il loro legame viene suggellato anche dal responso del «lancio delle ghirlande» a cui avevano partecipato insieme.

Il terzo atto si svolge «al tramonto, allo scatenarsi d'un temporale» presso la casa di Catalina in riva al fiume. Bastianu e Paula hanno deciso di andare a vivere in un paese vicino dove la famiglia Croce ha dei poderi. Prima di partire i due pronunciano un giuramento d'amore inginocchiandosi davanti ad una statua del Cristo che si trova là vicino: secondo un'antica tradizione del paese questo giuramento, benedetto poi da Catalina, ha la validità di un matrimonio. Irrompe Andria per ricondurre a casa Paula ma viene accusato dell'omicidio e costretto a confessare. Bastianu lo sfida a duello: i due contendenti si apprestano a battersi, ma una distrazione del giovane offre ad Andria l'occasione di colpirlo alle spalle. Viene fermato da Catalina che, afferrata un'ascia, lo abbatte con un colpo pronunciando, senza intonarle, le ultime parole del dramma: «La mala bestia è morta!».

Nella frase riportata all'inizio dell'analisi di *Tormenta*, Leoncavallo asserisce che il libretto è frutto esclusivo del suo ingegno, che sarà un successo come *Pagliacci* e che ha alcuni personaggi di matrice shakespeariana. Si è visto in precedenza in che modo *Pagliacci* e i suoi modelli abbiano tratto larga ispirazione dalla produzione dal drammaturgo inglese e, anche in questo caso, possiamo trovare dei precisi riferimenti. Viene in mente, ancora una volta, l'*Hamlet* accostando, come primo esempio, le figure dei due fratricidi Claudio e Andria. Entrambi commettono il delitto per strappare ai rispettivi fratelli una posizione che è loro negata per nascita. Claudio avvelena il re, suo fratello maggiore, per salire sul trono e riesce anche a sposarne la vedova; Andria uccide Marco perché vuole mettere le mani sul suo piccolo regno di poderi, case e raccolti che gli è negato perché è figlio di primo letto della loro madre, mentre non riesce a ottenere ciò che forse desidera di più: sua moglie Paula. Nel dramma shakespeariano, poi, la vendetta per il delitto verrà invocata dal fantasma del re che si rivolge al figlio Amleto, mentre nel libretto il fantasma di Marco che si rivolge a Paula non è una manifestazione soprannaturale ma una presenza interiore:

(estatica, come ascoltando una voce interiore) Paula: La voce sua, la voce di Marco, / Ecco io la sento qua dentro... / Mi grida: cerca se Croce è colpevole / Mi grida: punisci / tu sola, tu sola [...]

Sia Amleto che Paula, chiamati a compiere la vendetta³⁸, sono lacerati da dubbi e angosce e entrambi, prima di agire, desiderano avere la prova che il presunto assassino è davvero colpevole, cosa che Amleto otterrà con la rappresentazione teatrale di cui si è detto, mentre la donna giocherà sulla propria capacità di seduzione per leggere nel cuore di Bastianu:

Paula: – [...] se il padre t'ha ucciso / Settanta volte e sette³⁹ / Sarà il figliuol ucciso. / Già ferma è la sorte; / Nelle reti d'amor stretto Bastianu / Supplice dolorante / a' miei piedi anelante avrà la morte / e l'avrà di mia mano.

Il libretto è evidentemente scritto secondo i canoni del verismo musicale e, sebbene non ne rispetti la struttura breve e bipartita utilizzata per *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*, presenta altri elementi tipici di questo linguaggio quali l'ambientazione rurale (i protagonisti sono tuttavia contadini ricchi e possidenti, i cosiddetti *prinzipales*), la presenza della festa popolare (che offre l'occasione per l'inserimento di musiche e strumenti tradizionali), la vicenda d'amore, il duello al coltello finale. Sia Bastianu che Turiddu, inoltre, devono lasciare il paese e la donna amata per il servizio militare e al loro ritorno la trovano sposata a un altro uomo che rappresenta un partito più sicuro. Un altro importante elemento ripreso da *Cavalleria Rusticana* è la figura della madre⁴⁰, tuttavia il personaggio di Leoncavallo è molto più importante rispetto alla mamma Lucia di Mascagni e ha un ruolo determinante nello scioglimento della vicenda. Da *Pagliacci* è ripreso il motivo del *tranche de vie* poiché il compositore riferisce di essersi ispirato alla cronaca nera sarda, probabilmente

³⁸ La Vendetta poi, il cui nome viene scritto nel libretto con la lettera maiuscola, quasi fosse una divinità appartenente a una religione arcaica, è caricata di un significato particolare perché tra le famiglie Croce e Alliuzzi esiste una faida, un antico odio che riporta subito alla mente quello tra le shakespeariane famiglie dei Montecchi e dei Capuleti della tragedia di *Romeo and Juliet*.

³⁹ Chiaro il riferimento alla *Bibbia*. È ripreso dalla *Bibbia* anche il fatto di paragonare una donna alta e bella ad una palma, come avviene nella serenata di Bastianu «Palma fiorita». Cfr. *Ct* 7, 8-9 «La tua statura rassomiglia a una palma / e i tuoi seni a grappoli». Tale paragone diventa del resto un' espressione tipica del sardo: in campidanese dire a una giovane «ses'atta che una pramma» significa: «sei alta (bella e dritta) come una palma». Una frase simile si ritrova anche nella novella di Grazia Deledda *Il Natale del Consigliere*, che fa parte della raccolta *Chiaroscuro*.

⁴⁰ La figura della madre, pur non comparando mai in scena riveste particolare importanza anche nella *Carmen* di Bizet cui ormai tutti i critici riconoscono l'essenziale contributo alla nascita dell'opera verista in Italia (cfr. M. Girardi, in *Leoncavallo nel suo tempo* cit., p. 65). Sul valore della figura del padre e della madre nell'opera si veda il saggio di Luigi Baldacci che mette a confronto il personaggio del padre di derivazione borghese proprio del teatro verdiano con quello popolare della madre del linguaggio verista (cfr. Luigi Baldacci, *Padri e figli*, in *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 177-202).

te in maniera molto generica come per la prima opera, e dallo stesso modello proviene il fatto di far precedere alla chiusura del sipario la frase pronunciata senza intonazione. Ai personaggi di Tonio e Nedda sembra poi riferirsi nella versione intitolata *Il turbine* un episodio riguardante Paula e Andria; quest'ultimo, dopo la morte di Marco, confessa a Paula la passione che nutre per lei e cerca di abbracciarla ma viene respinto con dure parole: «Paula: – (respingendolo brutalmente) Ehilà! Indietro! Tu mi fai schifo! Sì, da un pezzo credevo di aver letto nel tuo pensiero! [...]». In maniera simile, nei *Pagliacci*, Nedda affronta Tonio: «Aspide! Va! Ti sei svelato ormai, Tonio lo scemo! Hai l'animo siccome il corpo tuo difforme lurido!». In seguito, nel libretto definitivo di *Tormenta* posto in versi da Belvederi, questo episodio viene eliminato e soltanto nell'epilogo Andria svela a Paula che sono stati i sentimenti per lei ad averlo portato a uccidere Marco.

In *Tormenta* sono presenti molti elementi caratterizzanti il colore popolare e regionale come nomi di persone e luoghi, riferimenti a usanze, espressioni contadine e proverbiali. Quanto a queste ultime si deve rilevare un grande uso di metafore provenienti dal mondo della campagna che hanno per protagonisti elementi vegetali e animali, presenti anche nei proverbi tratti dal mondo contadino. Per citarne uno tra i tanti ricordiamo quello pronunciato da Marco rivolto ad Andria: «Qui tu fai come il cane dell'ortolano invidioso [...]. Sì, invidioso che non mangia e non lascia mangiare». Tale proverbio si può trovare in una raccolta del Canonico Giovanni Spano dedicata a quelli sardi: «*Su cane de s'ortolanu, né mandigat, nen laxat mandigare*», ovvero, chiosa lo studioso: «Il can dell'ortolano, né mangia, né lascia mangiare. Dicesi di un invidio»⁴¹.

Tuttavia il modello letterario più presente nel libretto è quello deleddiano e in particolare il romanzo *La via del male* da cui vengono tratti interi episodi. Nel primo atto, ad esempio, Paula si trova sola in casa in attesa del ritorno di Marco e comincia a preoccuparsi per la sua sorte, tanto da affidarne la protezione alla Vergine del Monte, proprio come Maria Noina si rivolge a «Nostra Signora del Monte». Nel seguito della vicenda, consumato l'omicidio con un agguato al buio e una fucilata sia nel romanzo che nel libretto, la salma di Marco è portata in casa da Andria e da contadini e contadine le quali, insieme a Paula, intonano il lamento funebre, *sos attitidos*. Le parole con cui le contadine descrivono il defunto nel pieno della sua bellezza e prestanta che in vita percorreva i poderi in groppa al suo cavallo, ricordano quelle che le prefiche intonano per onorare Franziscu Florianà⁴²; sono presenti, inoltre, sia nel libretto che nel romanzo, le maledizioni bibliche contro gli assassini che patiranno «settanta volte e sette» le sofferenze causate.

⁴¹ Giovanni Spano, *Proverbi sardi trasportati in lingua italiana e confrontati con quelli degli antichi popoli*, a cura di Giulio Angioni, Nuoro, Illisso, 1997, p. 97.

⁴² G. Deledda, *La via del Male*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Mondadori, 1990, pp. 241-243.

Poco dopo il lamento funebre, gli angosciosi interrogativi espressi da Paula in seguito alla morte del marito sono probabilmente ispirati a quelli di Maria Noina:

Visioni terribili la tormentavano; vedeva Francesco assalito dall'assassino; il coltello si affondava nelle carni dell'infelice, il suo sangue sprizzava lontano... Un buio misterioso e denso come un velo nero avvolgeva la figura dell'assassino. Chi era? Il servo o Pietro Benu? Questo mistero era il maggior tormento della vedova⁴³.

I fantasmi di Maria Noina, come quelli di Paula, si manifestano in sogni terribili e anche nel romanzo viene usata la parola «tormento» per l'eroina deleddiana assalita dal dubbio e dal sospetto:

Nei suoi sogni tormentosi ella faceva ipotesi spaventevoli: Pietro aveva ucciso il servo, poi, col pugnale di questo, aveva compiuto la sua vendetta... Egli aveva dei complici; forse i banditi, che non mancavano in quei dintorni; forse gli stessi pastori che si fingevano amici... Un delirio di sospetti, di dubbi, di pensieri atroci, di rimorso e di terrore, la tormentò per giorni e giorni⁴⁴.

Mentre Paula canta: «Qual sui monti tormenta / gli alti culmini avvolge, / ed oscura s'avventa / turbinando e travolge, / tal nel mio petto. Il dubbio, il dubbio, il dubbio».

Da ricondurre a molti scritti della Deledda è l'atmosfera della festa campestre⁴⁵ del secondo atto con i fedeli che si recano al santuario dai paesi del circondario, abbigliati con gli sgargianti costumi festivi, in groppa ai cavalli o a piedi, mentre le teorie di litanianti intonano i *Gosos* in onore della Vergine e le suppliche a San Giovanni. In questo contesto Leoncavallo immaginava dovesse svolgersi la «Festa di Hermes», di cui aveva letto nel *Dizionario Larousse* e che lo aveva colpito moltissimo, e probabilmente era attratto dall'idea di riportare un rito attribuito alla religiosità e al mito greco⁴⁶ nel suo libretto. Tuttavia è probabile che, scoraggiato dalla risposta di Grazia Deledda, e da qualche altra fonte che ne smentiva l'esistenza, si sia convinto che la notizia delle «Feste di Hermes» fosse dovuta a un equivoco⁴⁷ nato dai primi studiosi come il genera-

⁴³ Ivi, p. 243.

⁴⁴ Ivi, p. 244.

⁴⁵ Molto evidente il richiamo del libretto al decimo capitolo de *La via del male* in cui viene descritto il pellegrinaggio al santuario di Gonare.

⁴⁶ Non si dimentichi che l'ultima opera di Leoncavallo, rappresentata postuma dopo essere stata completata da Giovanni Pennacchio, era incentrata su una delle tragedie e dei miti più famosi e importanti della cultura greca: *Edipo re*.

⁴⁷ Un'attenta analisi di questa interpretazione è realizzata da Alberto Maria Cirese che illustra questo rituale riportato nell'opera di James Frazer intitolata *Golden Bough (Il ramo d'oro)* e interpretato come sopravvivenza dei «giardini di Adone». Il Frazer, secondo Cirese, cita Bresciani che a sua volta riporta quanto scritto da Alberto della Marmora nel suo *Voyage en Sardaigne*,

le della Marmora e il gesuita padre Bresciani⁴⁸; tale definizione infatti, che pure era presente nella prima stesura, scomparve dal libretto e si trasformò in «Festa delle ghirlande» in *Tormenta*.

Un altro episodio che proviene interamente da *La via del male* è quello del duetto della promessa di matrimonio nel terzo atto. Nel ventesimo capitolo del romanzo Giuseppe e Sabina, cugina della protagonista Maria Noina, pronunciano la loro promessa di matrimonio attraverso un semplice rito, officiato senza sacerdote, che viene adottato da Leoncavallo in tutte le versioni del libretto:

«Non basta, Sabina. Bisogna che tu prometta di essere mia moglie. [...] mi son fatto dare la chiave della chiesa. Eccola...». La cerimonia proposta da Giuseppe è, per il popolino nuorese, valida quasi quanto il matrimonio: orribili sventure castigano lo spergiuro. [...] S'avvicinarono all'altare nudo e polveroso; Giuseppe accese due ceri, s'inginocchiò a fianco di Sabina e le strinse la mano. «Io giuro che sarò tuo marito.» «Io giuro che sarò tua moglie.» Null'altro⁴⁹.

Nel libretto questa scena diventa un duetto tra Paula e Bastianu che si promettono reciproco amore davanti a una crocifisso di pietra: «Io giuro: io son tuo/tua, tu sei mio/mia».

Del resto non poche sono le affinità tra l'idea centrale del libretto di *Tormenta* e il romanzo nel quale le vicende narrate ruotano intorno alla protagonista Maria Noina e ai suoi amori: il primo passionale e giovanile per un suo servo, Pietro Benu, e l'altro meno passionale ma altrettanto tenero, dopo l'allontanamento di Pietro, per un partito più sicuro, Francesco Rosana, che poi sposa. Francesco (come Marco) viene ucciso in un agguato notturno e i sospetti ricadono sul primo amante Pietro, divenuto un bandito, e per questo guardato con sospetto da tutti e dalla stessa Maria. Nel libretto, invece, Bastianu è figlio di un bandito latitante e, per le leggi della vendetta, deve pagare come il padre accusato dell'omicidio. Per Maria Noina, si scoprirà, i sospetti erano fondati, perché Pietro risulterà davvero essere l'assassino del marito Francesco Rosana; tuttavia Maria ritorna a lui dopo che è rimasta vedova e finirà per sposarlo, tenendo per sé la certezza della sua colpevolezza. Pietro capirà che Maria è a conoscenza di tutto, ma continueranno comunque, ognuno col suo peso nel cuore, a vivere insieme e a tacere, quasi per espiare entrambi la colpa di aver scelto la «via del male»: lui

Parigi, 1826. L'equivoco sarebbe nato dal nome *erme / elme* (o anche *nenneri /nenniri*) che in Sardegna indica un vaso colmo di germogli di grano cresciuti al buio simboleggianti il ciclo tra vita e la morte, utilizzati nel corso della festa di San Giovanni e nei riti della Settimana Santa (cfr. Alberto M. Cirese, *Il primo maggio di Ozieri e il comparatico di San Giovanni*, disponibile sul sito internet: http://www.webalice.it/ilquintomoro/storia_tradizioni/maggio%20ozierese.html (consultato il 10 febbraio 2015).

⁴⁸ Cfr. Antonio Bresciani, *Dei costumi dell'isola di Sardegna comparati cogli antichissimi popoli orientali*, Napoli, 1850, p. 270.

⁴⁹ G. Deledda, *La via del male* cit., pp. 252-254.

quella dell'assassinio, lei quella del silenzio. Leoncavallo inserisce invece il personaggio di Andria, per dare alla vicenda un *vilaine* molto più tradizionale per un'opera lirica: non è specificato in nessuno dei documenti rimastici, ma è facilmente ipotizzabile in questo libretto l'individuazione della classica triade soprano (Paula), baritono (Andria) e tenore (Bastianu).

Se *La via del Male* sembra essere la fonte deleddiana più citata, non mancano tuttavia incursioni in altri romanzi e novelle della scrittrice. Da *Marianna Sirca*⁵⁰ è preso, per esempio, un intero proverbio: «L'amore si accende a poco a poco. La donna è come legna; è l'uomo che le attacca il fuoco»⁵¹. Tutti i nomi dei personaggi, inoltre, provengono da opere della scrittrice nuorese: troviamo un Felix (vecchio contadino nel libretto) nella novella *I tre fratelli* della raccolta *Chiaroscuro*, dove compare anche una Pauledda (Paoletta); ne *L'Edera* (1908) si trova un personaggio di nome Elia (altro contadino), mentre del nome Paska abbiamo traccia ne *Il vecchio della montagna* (1900) ma anche ne *La via del male*, dove troviamo un personaggio con tale nome che suona *s'organittu* (l'organetto) durante il banchetto nuziale. Il nome Badora (Sarbadora = Salvatora) è un nome tipico sardo che ricorre spesso, come pure Franziscu che è il testimone del ritorno del vecchio Peru Croce in paese. Il bandito e la sua famiglia prendono il cognome di Donna Maria Croce, protagonista di un'altra novella di Deledda, *La dama Bianca*, dalla raccolta *Chiaroscuro*. Al curato prid'Antine, un personaggio solo citato nel libretto, prestano il nome il bandito Zuanne Antine di *Marianna Sirca* e il compagno di cella e complice di Pietro Benu ne *La via del male*, mentre l'appellativo sardo *pride* (prete) per un sacerdote, piuttosto che l'italiano 'don', sarà più volte attestato in varie opere deleddiane. Il titolo del romanzo *Colombi e sparvieri* (1912) ispira invece le parole di una cinica canzone⁵² che nel terzo atto Andria rivolge a Paula, i cui versi recitano: «Una colomba un dì, / dal suo nido fuggì / [...] / Quand'ecco bello e fier / giunse padron sparvier, / che i forti artigli aprì e pronto la ghermì».

Oltre il cospicuo bagaglio di citazioni letterarie provenienti da varie fonti, Leoncavallo avrebbe avuto a disposizione anche una ricca messe di musiche e canti popolari da impiegare nella elaborazione del suo melodramma, grazie soprattutto ai fogli musicali fornitigli da Siotto e ad altri esempi probabilmente tratti da raccolte di cui non abbiamo i titoli. Sicuramente alcuni di quegli stessi

⁵⁰ G. Deledda, *Marianna Sirca*, Milano, Mondadori, 1990, p. 110.

⁵¹ Una simile scena la troviamo nella *Bohème* di Puccini in una frase a due tra Rodolfo e Marcello: «R. – L'amore è un caminetto che sciupa troppo... M. – e in fretta! R. – dove l'uomo è fascino M. – e la donna l'alare... R. – l'uno brucia d'un soffio... M. – e l'altra sta a guardare» (Giuseppe Giacosa-Luigi Illica, *La Bohème*, Milano, Ricordi, 1896).

⁵² Andria afferma di voler proporre questa stessa canzone nel corso di una gara poetica: «La colomba è degna di canzon. Io lo dirò alla prossima tenzon d'una sagra»; si scorge qui un altro riferimento ad una delle forme musicali tradizionali sarde che Leoncavallo ha voluto ricordare nel suo libretto, ovvero quello delle gare poetiche della tradizione campidanese e logudorese basate su l'improvvisazione di versi cantati su un tema stabilito.

brani sarebbero stati in seguito inseriti nelle raccolte di Gavino Gabriel e Giulio Fara. La serenata «Palma fiorita», ad esempio, costruita su uno dei brani di musica sarda in possesso di Leoncavallo è molto simile ad uno stralcio di *Canto in Re* riportato anche nella raccolta *Canti di Sardegna* di Gavino Gabriel⁵³.

Gli esempi musicali si trovano nel Fondo Leoncavallo di Locarno che custodisce un gruppo di quattordici fogli di vari formati, contenenti una o più frasi musicali costituite perlopiù da poche battute che recano titoli come *Ballo sardo*, *Gosos*, *Canto vendemmiale*, *Ballo da eseguirsi con is launeddas*. Questi brani non sono scritti direttamente dal musicista sassarese Siotto che trascrisse invece altri esempi musicali più complessi, tra cui una *Filugnana*, e una *Bozi de chiterra* attestate – con qualche variante traspositiva – anche nella raccolta di Giulio Fara⁵⁴; tra gli esempi forniti da Siotto figurano anche un brano per *piffaru e tamburu* da suonarsi in occasione della Festa dell'Assunta e persino delle *Grida de' venditori di Cioggaminuddas* (lumachine di San Giovanni).

Relativamente a tutto questo ricchissimo materiale musicale raccolta da Leoncavallo purtroppo possiamo fare solo delle congetture, visto che dell'opera il compositore ebbe il libretto versificato soltanto pochi mesi prima di morire e tutti i suoi progetti, il suo entusiasmo, la sua curiosità per la musica e la cultura sarda se ne andarono con lui. Non sapremo mai come volesse utilizzare questa musica che sicuramente sarebbe echeggiata più volte, e non solo nei cori e nelle serenate, rielaborata e modificata, smembrata e ricomposta in vari passi di *Tormenta*.

⁵³ Cfr. Gavino Gabriel, *Canti di Sardegna*, Milano, Italice Ars, 1923, pp. 14-15.

⁵⁴ Cfr. Giulio Fara, *Sulla musica popolare in Sardegna*, a cura di Gian Nicola Spanu, Nuoro, Illisso, 1997.

LA BIBLIOTECA «IMPOSSIBILE» DI CARMELO BENE

Simone Giorgino

1. In un celebre passo di *Tradizione e talento individuale*, Thomas Stearns Eliot dà dei suggerimenti preziosi alle nuove leve di scrittori e si sofferma, in particolare, su uno degli esercizi che ritiene più importanti per la loro formazione, e cioè una ferrea disciplina nella lettura: «la tradizione» – scrive – «non è un patrimonio che si possa tranquillamente ereditare; chi vuole impossessarsene deve conquistarla con grande fatica»¹. Il confronto con la tradizione, secondo Eliot, non è un'operazione di per sé pacifica, ma presuppone un intenso allenamento che prevede costanza e sacrificio nello studio degli autori riconosciuti come maggiori, la consapevolezza di appartenere a una precisa fase storico-letteraria, la continua verifica del canone che si è avuto in eredità e il coraggio (oltretutto la forza) di rimetterlo in discussione. È, questa, una pratica «agonistica» della lettura che riflette le inclinazioni e le intenzioni di ogni scrittore e che determina il paziente allestimento, scaffale dopo scaffale, di un'immaginaria biblioteca personale, ortodossa o eretica che sia. I libri contenuti in questa biblioteca saranno poi usati – osannati, oltraggiati – per esprimere e giustificare una nuova idea di letteratura e quindi originali percorsi di ricerca.

Se attraverso l'analisi intertestuale delle opere possiamo risalire alla biblioteca ideale di uno scrittore, che è poi l'espressione della sua ideologia letteraria, rovistare, quando si ha l'opportunità di farlo, nella sua biblioteca reale, permette, invece, di entrare nel vivo del suo laboratorio, di monitorare le sue letture e di scoprire, per esempio attraverso l'analisi di glosse, appunti, sottolineature, in cosa consista davvero la sua «palestra». Non sempre, però, queste due biblioteche sono sovrapponibili: se quella ideale la si può immaginare come un lustro salone di rappresentanza che ospita gli autori preferiti per una serata di gala, quella reale può avere, a volte, la trascuratezza di una stanza di servizio o piuttosto l'odore acre di un'officina. Curiosare fra i libri realmente posseduti e consultati da uno scrittore può portare a scoperte inattese, come per esempio al rinvenimento di un titolo che improvvisa-

¹ Thomas Stearns Eliot, *Il bosco sacro*, Milano, Bompiani, 1986, p. 69.

mente chiarisce la sua strategia estetica complessiva, aiutandoci a comprenderne meglio il messaggio.

Nelle pagine che seguono metterò a confronto la biblioteca reale e quella ideale di Carmelo Bene, artista che solo recentemente si comincia ad apprezzare anche per i suoi meriti letterari e non solo per la sua ormai universale fama di uomo di teatro². Con l'irrituale inserimento di Bene nella prestigiosa collana dei Classici Bompiani, infatti, l'attore-scrittore, secondo Ferdinando Taviani, «riceveva il certificato di residenza ai piani nobili dell'Alta Letteratura»³; e, immediatamente dopo quella pubblicazione, un decano della critica e della teoria letteraria come Remo Ceserani

[...] prendeva la parola sulle *Opere* di Bene e senza far polemiche mostrava come potessero essere trattate a sé, come letteratura di qualità, esempi di una prosa «costantemente alta», a metà fra simbolismo e barocco, che permetteva l'abbandono «al puro piacere della lettura», di fronte a «pagine inventive, sferzanti, esaltate, allucinatorie o esilaranti». Un vero scrittore, insomma⁴.

L'attività letteraria di Bene non è affatto collaterale, anzi permea tutto il suo percorso artistico, dall'esordio col romanzo *Nostra Signora dei Turchi* (Sugar, 1966) fino all'estrema prova poetica di *Leggenda*, l'ultimo poema ancora inedito che costituisce, assieme a *l'mal de fiori* (Bompiani, 2000), un dittico con cui la poesia italiana degli anni Zero è destinata a misurarsi.

Accedere alla biblioteca ideale di Carmelo Bene, architettura mentale affatto bizzarra, è un'operazione preliminare indispensabile per cercare di mettere ordine al caos apparente che governa le sue letture e i suoi scritti. Il rapporto di Bene con i suoi «maestri e autori» è vissuto non come pacifico confronto, ma come impegnativo agone. Ecco come Bene ci accoglie all'ingresso virtuale della sua biblioteca, che paragona a «un vascello fantasma [...]». Dice Bram Stoker della nave: «dipinta sopra un mare dipinto». La stasi completa. Non si legge, come ha detto qualcuno, per giudicare i capolavori, ma per verificare quanto noi si vale. Valgo un bel niente. Intraleggo. È sceso da un pezzo sugli occhi miei il velo nero del curato»⁵.

² Cfr. Ferdinando Taviani, *Bene, è finito un secolo*, in *Atlante della letteratura italiana. Dal Romanticismo a oggi*, a cura di Stefano Luzzatto-Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi, 2012, pp. 1012-1016; Gianni Turchetta, *Cambiarsi d'abito: la scrittura senza spettacolo. Carmelo Bene scrittore*, in *Per Carmelo Bene*, a cura di Goffredo Fofi e Piergiorgio Giacché, Milano, Linea d'ombra, 1995, pp. 81-108. Luigi Weber, recensione a *l'mal de fiori*, in «Poetiche», 2000, 2. Mi sia consentito, inoltre, rimandare alla mia recente monografia *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Lecce, Milella, 2014, che qui riprendo in alcuni punti.

³ F. Taviani, *Bene, è finito un secolo* cit., p. 1012.

⁴ Ivi, p. 1015. Per la citazione interna cfr. Remo Ceserani, *Effetti fantasmagorici creati attraverso un linguaggio "squartato"*, in «Il Manifesto», 4 gennaio 1996.

⁵ Carmelo Bene-Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998, p. 385.

Bene si accosta sempre in maniera critica alla lettura e non ammette di subire passivamente il carisma della tradizione:

Dai trenta ai quarantacinque anni ho letto moltissimo. Cercavo un mio tornaconto continuo, una mia verifica. Una speculazione anche nel senso deteriore del termine, da antierudito, antiumanista. La questione è sempre la stessa, togliersi di mezzo, vanificare la lettura consumandola [...] più di trentanni, li ho spesi tastando(mi) il polso, dalla filosofia alla produzione in versi, al romanzo europeo e americano. Il libro essendo cieco, graziato dall'immagine, non mi ha mai inflitto l'allergia del museo⁶

e sull'insofferenza al canone: «da qui ci sarebbero migliaia d'altri "autori", testi, saggi. San Sebastiano d'infinite frecce, infitte nella propria carne deconcentuata. Nessuno di noi potrà mai individuare la più determinante, che t'ha portato via. Non esistono autori, non esiste nemmeno un *maggior*e o un *minore*»⁷.

Siamo, insomma, di fronte a un dedalo di suggestioni in cui si mescolano, senza soluzione di continuità, letteratura alta e *feuilleton*, Collodi e D'Annunzio, Bacon e Michelangelo, Joyce e Sade, Nietzsche e Juan de la Cruz, Ravel e le bande musicali di paese; visitiamo, smarriti, una «biblioteca felicemente inclassificabile, dove una volta di più si mescolano miti e stili inconciliabili e autori inaccostabili»⁸. Un filo rosso per riuscire a districarsi, se c'è, è costituito dall'insindacabile vaglio critico e dal personalissimo gusto estetico di un lettore onnivoro e d'eccezione come Bene.

Vediamo ora di organizzare queste letture nella triplice ripartizione «filosofia»-«produzione in versi»-«romanzo europeo e americano», percorrendo a ritroso le tracce che di volta in volta l'autore stesso ci ha lasciato nelle sue opere letterarie. Ciò che appare a prima vista evidente è che Carmelo Bene si muove tra decadenza e sperimentazione, recuperando, cioè, un vasto repertorio tardo ottocentesco europeo (De Musset, D'Annunzio, Huysmans, Wilde, Laforgue) di forte connotazione decadente, filtrato da una frenetica ricerca di tipo sperimentale, la cui genealogia è senz'altro riconducibile alla triade modernista Joyce-Eliot-Pound. Su questa nervatura si possono innestare suggestioni mistiche (Juan de La Cruz, Eckhart) e irrazionali (Schopenhauer, Stirner, Nietzsche), oltre a un confronto sistematico con la migliore tradizione italiana ed europea (dai Provenzali a Dante, da Dino Campana a Leopardi), fino alla vera e propria folgorazione per certi ambienti irregolari della cultura francese del secolo scorso, cioè i cosiddetti filosofi francesi del «divenire insurrezionale»: «Più tardi» – ammette Bene – «negli anni 70-80, me le cercai in Francia queste verifiche, con Deleuze,

⁶ Ivi, p. 386.

⁷ Ivi, p. 387.

⁸ P. Giacché, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 2007², p. 70.

Foucault, Mandiargues, Lacan, Dalì, Klossowski»⁹; e il conseguente e provocatorio recupero di Sade e Masoch elevati da Bene, sulla falsariga degli altri *maître a pensée*, Bataille e Klossowski su tutti, a veri e propri feticci.

Le ascendenze decadentistiche di Bene sono caratterizzate da una scelta di temi, motivi e situazioni riconducibili a quel repertorio, come, ad esempio, un raffinato estetismo che si risolve nel culto della bellezza e dell'arte, un aristocratico rifiuto della mondanità, un certo irrazionalismo e pessimismo che strutturano gli atteggiamenti e le riflessioni dell'io narrativo o lirico e perfino nella profusione di fiori, sangue, ricchi arredi e pietre preziose che arricchiscono gli scenari dei suoi scritti. Tutto ciò è assimilato e fatto arrivare sulla pagina solo dopo essere stato filtrato da una violenta *vis* dissacratoria che non esita a parodiare proprio gli aspetti più beceri di tali suggestioni fino a irridere e sbeffeggiarle.

A partire dai primi anni Sessanta, Bene arricchisce la sua biblioteca ideale con alcuni volumi – allora, in Italia, freschi di stampa e consultati in maniera compulsiva da quasi tutti gli esponenti della nostra neoavanguardia – destinati a segnare una svolta decisiva del suo percorso artistico: Joyce, Eliot, Pound e Beckett sono indiscutibilmente le nuove stelle polari della letteratura sperimentale italiana¹⁰. Grazie al rapporto diretto col traduttore dell'*Ulisse* di Joyce, Carmelo Bene riesce a leggere sin dalla prima edizione italiana il capolavoro dello scrittore dublinese:

In quegli anni, nel '60 mi pare, esce l'*Ulysses* di Joyce tradotto da Giulio De Angelis, allora poco più che trentenne. Mi ragguagliò sulla sua impresa. Di giorno insegnava inglese a Fiesole, di notte, tutte le notti per undici anni, aveva lavorato alla traduzione dell'*Ulysses* [...]. Fu l'altro colpo d'ala. La lettura dell'*Ulysses* mi aveva depennato tutto il resto. Spazzato via Camus, ogni forma di esistenzialismo, ogni *ismo*. L'incontro letterario e forse anche non letterario decisamente più importante della mia vita. L'*Ulysses* è un fantastico gioco di significanti. Il pensiero non è mai descritto, ma immediato. Dai lacerti più dotti ai luoghi melodrammatici più comuni. Nessuna altra opera gli è pari¹¹.

I nuovi temi al centro del dibattito letterario, intavolato dopo la ricezione di Joyce e ineludibile anche per Bene, sono il soggetto decentrato e la sua alienazione, la perdita di peso della tradizione culturale, il nichilismo come vuoto splendore dell'apparenza. Lo scrittore rinuncia ai sacri crismi dell'autorialità e sveste

⁹ C. Bene-G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 180.

¹⁰ Alfredo Giuliani, uno dei poeti più rappresentativi del «Gruppo 63», scrive: «Abbiamo tutti cavato cose diverse dal vecchio Ez perché volevamo fare cose diverse [...] con Pound ci si poteva avviare alle ricerche di laboratorio, sintassi, metrica, struttura della composizione, tutto si poteva sperimentare nuovamente. Si riscoprivano futurismo, surrealismo e dada, ma nello stesso tempo si rimettevano nel circolo delle esperienze stilnovistiche, Dante e i barocchi» (Alfredo Giuliani, *L'autunno del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 200).

¹¹ C. Bene-G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 113.

gli abiti lisi da sacerdote della comunicazione letteraria: è «soggetto assoggettato (al linguaggio) lo subisce senza un io, senza identità»¹². Questo soggetto, secondo Bene, è dunque molto vicino al suo significato etimologico, *subjectum*, nel senso di «essere soggetto a», «essere sottoposto a»: «Stiamo agli etimi, stiamo agli etimi! *Soggetto*, da *subjectum*, subire perforati da qualcosa. Non agenti ma agiti. Ciò che importa non è comprendere, ma essere compresi, questo sconvolge una vita»¹³.

Tali riflessioni sono corroborate dalla parallela lettura delle opere di Lacan che iniziavano a circolare proprio in quegli anni: lo psichiatra e filosofo francese, infatti, partendo da uno dei principi basilari dello strutturalismo saussurriano, ossia dalla mancata corrispondenza biunivoca tra significante e significato, e dunque tra le parole e le cose, arriva alla conclusione che la comunicazione vada intesa esclusivamente come «miraggio della significazione». Il centro della comunicazione, perciò, non è più il significato, ma il significante, orientamento che legittima una pratica di scrittura monadica e magmatica. Compito dello scrittore è partecipare con interventi metalinguistici e metanarrativi alla compilazione di opere prossime al grado zero della comunicazione, denunciando, così, una situazione di usura semantica se non di vera e propria desementizzazione dei codici letterari. Tutto ciò si realizza attraverso un uso anormale delle strutture grammaticali e delle regole metriche e diegetiche, la gestione autarchica del lessico, con la conseguente inflazione di arcaismi, neologismi e linguaggi settoriali, la compresenza di registri e stili differenti che spaziano dall'aulico al *kitsch*.

Il lacaniano «farsi parlare dal linguaggio», l'essere in balia dei significanti, sono performati da Bene nelle sue opere attraverso una *hybris* linguistica spesso eccessiva che rientra nella strategia trascrittiva del linguaggio come insignificanza, scia residuale del *big bang* successivo alle speculazioni novecentesche sul linguaggio inteso come strumento di controllo della realtà. Lo stile che si cerca di affinare richiede un'oltranza e un oltraggio dalle conseguenze imprevedibili, la furiosa sperimentazione di un linguaggio rivoluzionario perché rivoluzionaria è la teoria che ne giustifica l'utilizzo, poiché, per la prima volta, si contesta il logocentrismo su cui si basa l'intero sistema del pensiero occidentale.

Va però rimarcato che nella scrittura di Bene le riflessioni attorno al linguaggio, a differenza dei neoavanguardisti, non si limitano a contestare l'ideologia borghese o semplicemente a riflettere le contraddizioni della società: «L'avanguardia cinica, l'impegno sociale che non demorde. Doppio aborto della coscienza estetica. Quando è proprio da questa che bisogna uscire»¹⁴. Niente è più lontano dall'arte di Bene, che fa sempre del disimpegno la sua dottrina, delle ripercussioni sociologiche che tali teorie comportano. Siamo di fronte, insomma, a un

¹² Cfr. l'audio-intervista a Bene sul *l mal de' fiori*, disponibile sul sito www.wuz.it.

¹³ Lisa Ferlazzo Natoli, *1999 il seminario*, in *A CB. A Carmelo Bene*, a c. di Gioia Costa, Roma, Editoria e Spettacolo, 2003, p. 114.

¹⁴ C. Bene-G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 414.

fulgido esempio di pensiero poetante, o meglio di «depensamento» poetante e non al camuffamento della militanza nella sperimentazione, di velleità marxiste in una pratica contestatrice del linguaggio letterario.

I rimandi ad autori o opere di filosofia, d'altronde, sono una costante della biblioteca ideale di Carmelo Bene e quindi delle sue opere letterarie. Non è raro, infatti, per chi scorra i suoi testi, imbattersi in citazioni come «*io sono cosa / che pensa non è sono sostanza una pensante*»¹⁵, che rimanda, ovviamente, a Cartesio, o «una cosa come d'esili / particule disperse 'n esto corpo / siccome caldo un soffio / eràclito ch'è causa del sentire»¹⁶, che addirittura usa come aggettivo il nome proprio del filosofo di Efeso, o ancora «al capriccio la fidate / d'Anassimene all'(anima ch'è l') aria»¹⁷, o come la paranoica conversazione su Hegel riportata in un passo di *Nostra Signora dei Turchi*¹⁸. Non si tratta di semplice inclinazione alle citazioni dotte o di vezzi estetici superficiali, ma della testimonianza, appunto, di un formidabile «depensamento» poetante, che pur diffuso in tutti i suoi lavori, trova il suo *habitat* naturale, proprio come accadeva per la filosofia delle origini, nelle opere in versi. La speculazione filosofica innerva tutta l'opera di Carmelo Bene: si può dire che egli utilizzi canali differenti (il teatro, la pagina scritta, il cinema) per praticare, attraverso l'arte, il suo pensiero. Si spiega così l'elevata considerazione in cui è tenuto da eccellenze della filosofia del Novecento, come Klossowski, Deleuze, Sini, che verificano, nelle opere dell'artista, una conferma e un'esemplificazione delle loro dottrine, o addirittura collaborano con lui nella stesura di trattati filosofici originali.

La destituzione della centralità del soggetto, per esempio, è un elemento distintivo ricorrente nei testi dei filosofi francesi del «divenire insurrezionale», i «cattivi maestri» dai quali Bene attinge gran parte del proprio pensiero. La «Nietzsche Renaissance», avviata da Bataille e Klossowski e proseguita da Deleuze, che in certi ambienti francesi e italiani a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta mirava a «denazificare» l'opera del filosofo tedesco e a mutuarne certi aspetti di radicalismo appunto *insurrezionale*, «coglie nel pensiero nietzschiano» – secondo Paolo Godani – «[...] l'esigenza di pensarsi e viverci non come soggetti o persone, bensì come entità molteplici in perpetua metamorfosi, come modi d'essere piuttosto che come sostanze»¹⁹.

La filosofia di Nietzsche, sulla scorta della riscoperta avviata dai filosofi francesi, ha notevolmente influito sulla formazione del pensiero di Bene, fornendogli le basi di quell'«estetica del paradosso» così centrale nei suoi lavori. Il nichilismo, l'irrazionalismo, la *Critica dei valori supremi finora riconosciuti*²⁰ della

¹⁵ C. Bene, *l mal de' fiori poema*, Milano, Bompiani, 2000, p. 53.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 54.

¹⁸ Cfr. C. Bene, *Nostra Signora dei Turchi*, Milano, Bompiani, 2014, p. 16.

¹⁹ Paolo Godani, *Deleuze*, Roma, Carocci, 2009, p. 14.

²⁰ Friedrich Nietzsche, *La volontà di potenza*, libro secondo, Milano, Bompiani, 1995.

cultura occidentale, sono atteggiamenti della ricerca di Bene senz'altro ascrivibili all'influenza del filosofo tedesco e che trovano applicazione anche nella diffusa rivalutazione dell'opera letteraria del marchese de Sade, alla quale lo stesso Bene non è immune. Egli, insomma, trova nei *mauvais maîtres* degli interlocutori insostituibili con cui confrontarsi sistematicamente. Percorsi di ricerca condivisi, verifiche continue, suggestioni reciproche, sono alla base, infatti, di una serie di rapporti, spesso anche personali, che Bene instaura con molti esponenti dell'intelligenza francese dal 1977 in poi. In quel periodo, infatti, i successi parigini dei suoi *Romeo e Giulietta* e *S.A.D.E* all'Opéra Comique, introducono Bene, grazie all'intercessione del saggista francese Jean Paul Manganaro²¹, che poi diverrà il suo traduttore per l'edizione francese delle *Opere*, in un'esclusiva cerchia di intellettuali come Lacan e Klossowski, Deleuze e Foucault. Proprio quello col filosofo francese Gilles Deleuze è probabilmente uno degli incontri più importanti della vita artistica di Carmelo Bene:

Gilles non è disponibile. È dovunque. È la più grande macchina pensante, io credo, in questa secca del nostro tempo. Egli è onnicompreso, e, se un *quid* l'innamora, è detto, è scritto, non gli costa nulla. È l'eccesso. E l'eccesso «è nel mezzo (*milieu*)». Sì, sì, il filosofo, l'autore di *Differenza e ripetizione* è *naturaliter* il lucido intenditore (è lui che è inteso) di teatro di musica non importa quale di sport di cinema flamenco tip-tap del *fado* anacronistico della *phonè* del mare a contagocce. E a Jean Paul Manganaro che, adorabile, gli mormora *Le Monde* desiderare a tutta pagina un suo ritratto di Carmelo Bene [...]: «Scrivo un libro, che importano i giornali!» ci non più sorprende Gilles. E lo scrive, senza vederne lo spettacolo. E *mi* scrive. E scrivo il testo che lui vedrà nell'ultima mia recita romana al Teatro Quirino: quattro mesi trascorsi dalla pubblicazione del suo saggio²².

Il saggio in questione è *Un manifesto di meno*, poi confluito nel volume *Sovrapposizioni*. Lo spettacolo «non visto» da Deleuze, ma su cui egli articola il suo intervento, sulla base dell'esposizione orale di Bene, è il *Riccardo III*²³.

²¹ Cfr. C. Bene-G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 324: «Jean Paul! Intelligenza sovrintellettuale. In assoluto, il caso più eclatante di alta femminilità, al di là dell'omosessuale equivoco sessuale, mai da me riscontrata in altro uomo o donna. Capace di coniugare la strepitosa cultura all'abbandono incondizionato. L'unico, vero, grande amore della mia vita».

²² C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, Milano, Bompiani, 2006, p. 121. Cfr. anche C. Bene-G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 326: «Era un auto distruttore Gilles. Era, è, la più grande macchina pensante di questo secolo. Gli bastava interessarsi a un nulla per innamorarsene senza riserve: teatro, musica, pittura, cinema, non importa quale sport, la *phonè*, ecc. [...] «Scriviamo un libro, Carmelo, che importano i giornali!». E lo scrive davvero. Immaginando lo spettacolo a venire. Non l'aveva visto e gli era piaciuto. Lo vedrà poi davvero nell'ultima mia recita romana al «Quirino», a quattro mesi dalla pubblicazione del saggio... «Ecco l'uomo che ha proposto e vinto nel tempio della musica la sfida del 'modale'».

²³ «Brindando al nulla della felicità, m'ero accaldato prima a esporgli un progetto su *Riccardo III* dove attore sarebbe stata la somma delle protesi difformi contro la storia oscena» (*ibidem*).

Impressiona la «sovrapponibilità» del pensiero di Bene con quello di Deleuze, che sembra fornire quasi costantemente al primo la giustificazione teorica delle sue scelte formali. Il soggetto decentrato di ascendenza lacaniana, per esempio, è un dato acquisito e un presupposto irrinunciabile della filosofia del francese. I «milioni di doppi» beniani, hanno un correlativo, in Deleuze, nel «mondo brulicante fatto di *individuazioni impersonali*, o anche di *singolarità preindividuali*»²⁴, e presuppongono una frantumazione molecolare dell'individuo e un progressivo processo di desoggettivizzazione.

Un'altra caratteristica della biblioteca ideale di Carmelo Bene è la scarsa presenza di opere drammaturgiche, fatto curioso e paradossale se consideriamo la sua prevalente attività di uomo di teatro. Ad eccezione di Shakespeare²⁵ e degli Elisabettiani, infatti, sono relativamente poche le volte in cui Bene si misura con drammaturgie d'autore, ed è interessante notare che, quando lo fa, le violenta sistematicamente, rivendicando, cioè, il diritto ad uno stravolgimento del testo che si risolve nella proposta di un teatro non più «dipendente» – cioè né tratto né ispirato – dal testo di partenza. Per Carmelo Bene «l'importante è tradire, piuttosto che non tradurre»²⁶; egli non ambisce ad essere filologo, ma artista, e dunque il problema della «fedeltà» al testo non gl'interessa affatto: «Le male lingue chiamano ancora analisi una sorta di fedeltà coniugale, dove la dimestichezza non ha nulla che fare col pericolo: il tradimento come ricerca non se lo sono mai figurato»²⁷. Tale pratica si risolve in una rischiosissima, ma, dal suo punto di vista, indispensabile, «profanazione» di materiale altrui. La letteratura e il teatro sono fatti soltanto di resti,

[...] di tracce vitali o di rovinosi cascami – scrive Giacché – che per Carmelo Bene non vanno mai inopportunosamente scambiati per *radici* ma doverosamente accettati come *retaggi* [...]. Carmelo Bene si comporta più da *ricettatore* che da ricercatore, preferendo assumere su di sé ogni «resto» – tanto della tradizione che dell'avanguardia – come una comunque pesante eredità, anziché selezionarlo o riscattarlo tramite una qualunque pedante sperimentazione²⁸.

La sua scrittura è allora caratterizzata dal «massacro» dei testi di riferimento che non vengono citati per esibire la propria cultura o garantire autorevolezza al discorso che si vuol portare avanti, ma sono alla base di una strategia interpretativa, dunque critica, di un materiale avito che Bene non considera mai

²⁴ Gilles Deleuze, *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*, Torino, Einaudi, 2007, p. 170.

²⁵ Cfr. Gianfranco Bartalotta, *Carmelo Bene e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 2000 e Armando Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004.

²⁶ C. Bene-Enrico Ghezzi, *Discorso su due piedi (il calcio)*, Milano, Bompiani, 1998, p. 109.

²⁷ C. Bene, *Pinocchio o proposte per il teatro*, in C. Bene, *Opere*, Milano, Bompiani, 1995, p. 642.

²⁸ P. Giacché, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale* cit., p. 54.

come tradizione inerte, ma come necessari strumenti da utilizzare nella sua officina poetica.

Bene ci abitua, anche nelle sue opere letterarie, a un costante saccheggio di autori a lui congeniali, spesso omettendo la fonte perché «la cultura deve essere l'aria (non un'aria o l'area)»²⁹, declinando così la «disrittura» in una sorta di *risrittura* che ha un esempio principe nel metodo adoperato da Borges nel suo *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, opera in cui il protagonista, spiega Carmelo Bene,

[...] non volle comporre un altro Chisciotte – ciò è facile – ma il Chisciotte [...], la sua ambizione era di produrre alcune pagine che coincidessero – parola per parola e riga per riga – con quelle di Miguel de Cervantes [...]. Il metodo che immaginò da principio era relativamente semplice. Conoscere bene lo spagnolo, recuperare la fede cattolica, guerreggiare contro i mori o contro il turco, dimenticare la storia d'Europa tra il 1602 e il 1918, ESSERE Miguel de Cervantes³⁰.

«Riscrivere», nelle intenzioni di Bene, non significa né riattualizzare un testo, né riadattarlo, ma è un procedimento che ricorda da vicino il metodo borgesiano «dell'anacronismo deliberato e delle attribuzioni erronee». Bene afferma che il Chisciotte di Cervantes e quello di Menard sono identici, ma il secondo è infinitamente più ricco del primo proprio perché Borges

[...] non lo «attualizza»: il suo rifiuto alla «trascrizione» è il miracolo (il solo che io conosca) di un sublime nuovissimo UMANESIMO – mediocri sono i tre secoli intercorsi – perché ha cancellato l'Attualità e il voyeurismo dalla cultura del mondo ignorante. Perché ha negato infine il VITALISMO toutcourt; perché ha ridicolizzato il «RIFACIMENTO» come nostalgia benedettina, per riportare alle stelle quel che era astrale: la VITA³¹.

La *risrittura* è un esercizio di compilazione che si fonda su un uso parossistico dell'intertestualità, e dunque sulla reminiscenza, sull'allusione, sull'evocazione, sulla parodia, insomma sui diversi livelli di citazione, camuffata o esplicita, volontaria o no, di materiale altrui. Bene tratta le pagine degli autori che più l'hanno impressionato come un palinsesto, arrivando a redigere una sorta di centone, una *letteratura al secondo grado*, direbbe Genette, in cui ipotesto e ipertesto sono confusi senza soluzione di continuità: ecco «l'aria» di cui si parlava prima. «Attori che, studiandosi d'articolare Leopardi [...] ne reinventino i versi. Originalmente reinventino, e non per pubblicarli, ma per essere "di

²⁹ C. Bene, *L'orecchio mancante*, Milano, Feltrinelli, 1970, p. 172; in un altro divertente passo del libro Bene scrive: «E continuo a citare senza fonte. Così poteste morire di sete!» (p. 40).

³⁰ Ivi, p. 155.

³¹ Ivi, p. 158.

casa' in quell'universo. Questo è amore»³², afferma Bene in un passo dell'*Adelchi*, e proprio in quest'ottica sono da intendersi gli 'originali' versi manzoniani che Bene «riscrive». Bene intende trattare la tradizione letteraria come qualcosa di vivo, di attuale, e non più come un «museo pietrificato». Occuparsi d'arte significa, allora, misurarsi costantemente con gli autori che ci hanno preceduto, riconoscerne la grandezza, ma sempre rivendicando per sé un ruolo da indisciplinato profanatore:

Chi [...] innamorato pellegrino di tutto ciò che è (ed è già impossibile), che è stato, se ne rianima, scongiurandone la mortalità rassicurante, e quei gesti e suoni morti resuscita e riscrive a dispetto della polvere, e nel *riscrivere* esibisce intiero il suo proprio *disagio d'esserci*; sì, costui è considerato un brigante, profanatore del patrimoniale universo cimitero; ladro. Chi, con l'ossame del tempo andato, museifica il presente, è persona «attendibile», «seria». L'indisciplina, invece, di colui che, incurante dei secoli, vive al presente quel che *presente* è stato, è «untore» o scapigliato *bricoleur*, nel più benevolo dei giudizi³³.

Secondo Bene non si può provare che vergogna per quell'autore che è convinto di aver scritto un'opera «originale»: «Io mi vergogno di scrivere. Mi diverte, mi appassiona riscrivere, per la semplicissima ragione che mi ritengo un critico, un artista. Critica è l'ironia + la lirica»³⁴, afferma in un passo importante dell'*Orecchio mancante*, e qualche pagina dopo ammette che «si riscrive perché non si può scrivere [...]. Riscrivo soprattutto perché lo sento e mi sento inattuale. Riscrivo perché mi vergogno di appartenere al mio tempo. Quando saprò imitarmi, sarò morto»³⁵.

2. Prima di descrivere la consistenza, la struttura e le caratteristiche della biblioteca reale di Carmelo Bene, o, meglio, di ciò che oggi ne rimane, è opportuno ricostruirne la storia, per molti aspetti travagliata, a partire dall'istituzione, per via testamentaria³⁶, della «Fondazione L'Immemoriale», ossia di quell'ente che aveva come ragione sociale la «conservazione, divulgazione e promozione nazionale ed estera dell'opera totale di Carmelo Bene, concertistica, cinematografica, televisiva, teatrale, letteraria, poetica, teorica».

³² C. Bene, *L'Adelchi o della volgarità del politico*, Milano, Longanesi, 1984, ora in *Opere cit.*, p. 1248.

³³ C. Bene, *Sono apparso alla madonna* cit., p. 63.

³⁴ C. Bene, *L'orecchio mancante* cit., p. 170. Cfr anche C. Bene-E. Ghezzi, *Discorso su due piedi (il calcio)* cit., p. 108: «Può esistere solo il ri-autore. L'autore è l'illusione di un cretino. Perché l'opera, se tale è, è senza autore. Se no è residuale».

³⁵ Ivi, p. 172.

³⁶ Esistono ben due testamenti a favore della Fondazione, uno del 6 ottobre 2000 e uno del 21 giugno 2001.

Già la scelta del nome, «L'Immemoriale», contraddice apertamente i presupposti che sono alla base di istituzioni analoghe: dimenticare e non ricordare, disperdere e non conservare sembrano essere, in questo caso, le nuove parole d'ordine. Anche per la sua fondazione postuma, insomma, Carmelo Bene non rinuncia alla sua caratteristica inclinazione al paradosso. Piergiorgio Giacché ha chiarito che il termine, prestito indiretto dello scrittore salentino Vittorio Bodini, era stato scelto dallo stesso Bene proprio perché particolarmente adeguato a riassumerne la poetica:

Immemoriale è il nome che Bene [...] ha spesso usato per definire la dimensione e la condizione della sua arte e vita. Immemoriale è un aggettivo poetico di conio settecentesco sinonimo di immemorabile, che Carmelo Bene reinventa e usa come sostantivo che ben definisce il contrasto tra l'impotenza e il desiderio della memoria: ci sentiamo dunque autorizzati a tradurlo come «l'impossibilità di ricordare ciò che è indimenticabile», ovvero gli atti più alti e gli eventi più significativi dell'arte e della vita. Come aggettivo, «immemoriale» era comparso in un testo di Attilio Bertolucci, composto per la voce fuori campo che commenta un documentario di Antonio Marchi, *in Puglia muore la storia* del 1949. Dato il tema del documentario (e dati i rapporti di conoscenza e collaborazione fra Marchi e Vittorio Bodini) è più che ragionevole supporre che Bene abbia visto il film e ne sia stato influenzato³⁷.

Il progetto della «Fondazione L'Immemoriale» è recentemente naufragato per insanabili controversie giuridiche, e con esso la possibilità di creare un archivio unico: una sentenza del 2005 ha infatti condannato l'istituzione «al rilascio degli immobili e alla consegna dei mobili oggetto delle disposizioni testamentarie» in favore delle eredi riconosciute come legittime, cioè la moglie Raffaella Baracchi, da cui Bene era separato ma non divorziato, e la figlia Salomè. Le eredi hanno poi delegato, a loro volta, la gestione di una parte consistente dei beni mobili a due distinti Fondi intitolati a «Carmelo Bene», che si trovano il primo a Lecce, presso il Monastero delle Benedettine, e l'altro a Roma, presso la «Casa dei teatri» di Villa Doria Pamphilj. Il «Fondo Bene» di Lecce – in precedenza lasciato in custodia al Museo Provinciale «Sigismondo Castromediano» e lì conservato dal 2010 al 2014, fino a quando, cioè, l'incarico della gestione è stato ufficialmente rifiutato dagli organi direttivi di quella struttura – è attualmente in corso di sistemazione, e il Monastero delle Benedettine, con l'avallo della vedova, ne prevede la prossima apertura al pubblico. L'inventario e la catalogazione del Fondo sono tuttora condotti da Eugenia Quarta, specialista in Biblioteconomia che già aveva intrapreso quel lavoro in qualità di collaboratrice del Museo fra il 2012 e il 2013 e che ha in programma la pubblicazione del catalogo. Il Fondo conserva esclusivamente beni librari ed è costituito da circa

³⁷ P. Giacché, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale* cit., p. II n.

5000 volumi che al momento non è possibile visionare perché sistemati in scatole di cartone a causa del recente trasloco. Tuttavia, i dati fin qui raccolti dalla Dott.ssa Quarta, che ringrazio per la preziosa collaborazione, ci permettono di ricostruire le caratteristiche della raccolta.

Gli interessi di Carmelo Bene erano rivolti soprattutto agli autori che considerava come modelli e che citava frequentemente o nelle sue opere o in occasione di interviste e interventi di varia natura: i loro libri sono perciò presenti in maniera massiccia, e sono oggetto di sistematiche annotazioni al margine che dimostrano come Bene abbia intrapreso con essi un intenso – a tratti feroce – corpo a corpo. Di Joyce sono presenti, per esempio, oltre che le *Poesie*, le *Lettere* e *Gente di Dublino*, anche ben tre edizioni differenti dell'*Ulisse* tradotte da De Angelis (alcune delle quali annotatissime) e uno studio di Patricia Hutchins dal titolo *Il mondo di James Joyce* (Lerici, 1960); di Ezra Pound, oltre i *Cantos*, anche lo *Hugh Selwynn Mauberley* tradotto da Giovanni Giudici (Il Saggiatore, 1982) e l'*Abc del leggere*, saggio che evidentemente si prestava da ottimo *sparring partner* per quel confronto «agonistico» con la tradizione cui ci si riferiva in apertura. Fra i grandi scrittori europei spiccano le molte opere, spesso in lingua originale, di Beckett, Swift (cinque edizioni dei *Viaggi di Gulliver*), Stendhal (l'opera completa), Laforgue, Huysmans, Sade, Masoch (sette volumi, tutti in edizioni che risalgono agli anni '90) e Rilke: nei confronti di quest'ultimo si può parlare di una vera e propria devozione, se consideriamo la presenza di quattro differenti edizioni delle *Poesie*, due delle *Elegie duinesi*, le opere complete in sei volumi (in tedesco), le lettere e alcune opere minori. Fra gli italiani, oltre all'immane Dante (otto diverse edizioni della *Commedia*, alcune anche di lusso, e quattro della *Vita nova*, di cui una in inglese) e alla significativa presenza delle opere complete di Manzoni e di Alfieri, è interessante notare come Bene leggesse approfonditamente anche scrittori contemporanei come Manganelli e Arbasino (che gli dedica quattro volumi: *Amate sponde*, *Specchio delle mie brame*, *In questo stato* e il *Super-Eliogabalo*, il cui titolo, come chiarisce una nota d'autore presente nell'edizione del 1978, gli era stato suggerito dallo stesso Bene); il conterraneo Vittorio Bodini, che gli dedica le raccolte poetiche *La luna dei Borboni* e *Metamor* e che senz'altro contribuì, con gli *Studi sul barocco di Góngora* e poi con la *Lettera a Carmelo Bene sul Barocco*, inserita nell'*Orecchio mancante*, a sviluppare un'idea di barocco inteso come atteggiamento estetico contrapposto al classico, determinante per comprendere appieno gran parte della produzione, non solo letteraria, ma soprattutto cinematografica di Bene; e poi anche Gadda, Zanzotto e il quasi introvabile Emilio Villa, tutti autori che hanno posto al centro della loro esperienza artistica una riflessione, a volte estrema, sul linguaggio. Il che non deve sorprendere se si considera che Bene si proponeva di applicare alla poesia italiana proprio quello che Gadda aveva applicato alla prosa, ossia un imponente lavoro di sperimentazione linguistica: «La poesia è fare i conti SOLO col linguaggio» – scrive Bene – «Gadda, Pizzuto, Brancati sono stati in questo senso dei geni in prosa, ma in poesia non c'è un analogo. Non c'è un Gadda del-

la poesia»³⁸. L'affinità Bene-Villa è testimoniata, oltre che dallo splendido lavoro di quest'ultimo dal titolo *Letania per Carmelo Bene* (Scheiwiller, 1996; Bene ne possedeva 12 copie donategli dall'editore), anche dalla presenza del volume *Emilio Villa. Opere e documenti* (Skira, 1996; catalogo della mostra curato da Aldo Tagliaferri) e dalla traduzione villiana del *Dies irae* di Tommaso da Celano (Taccone, 1992; edizione in tiratura limitata a soli trecento esemplari numerati).

È interessante notare, inoltre, come lo strabordante plurilinguismo beniano, che si manifesta, per esempio, nella furia espressiva caratteristica de *'l mal de' fiori*, trovi nutrimento anche nello studio dei dialetti e delle lingue e letterature romanze. Se queste sono approfondite, per esempio, attraverso la lettura di Aurelio Roncaglia (*La lingua dei trovatori, La lingua d'Oïl. Avviamento allo studio del francese antico, Antologia delle letterature medievali d'Oc e d'Oïl*) e di Antonio Viscardi (*Le letterature d'Oc e d'Oïl*), oltre che dalle raccolte antologiche *Fiorita di liriche provenzali* (libro del 1881 con una prefazione di Giosuè Carducci) e *Il denaro, l'amore la morte in Occitania*, un corretto uso dei dialetti viene verificato, invece, attraverso la consultazione di dizionari, grammatiche e frasari come il *Dizionario del vernacolo fiorentino*, la *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti* di Gerharld Rohlfs, il *Dizionario milanese-italiano* della Garzanti, o di antologie come *Salento tra mito e realtà: monologhi e canti in dialetto salentino con testo a fronte*.

Fra i filosofi, i posti d'onore spettano a Schopenhauer, Nietzsche (oltre a molte delle sue opere si segnalano i saggi di Eugen Fink, *La filosofia di Nietzsche*, di Karl Löwith, *Nietzsche e l'eterno ritorno* e di Ferruccio Masini, *Lo scriba del caos. Interpretazione di Nietzsche*), Bataille (spicca, fra l'altro, un'edizione del 1967 di *La part maudite: précédé de La notion de dépense*, importante per spiegare la genesi di *Credito italiano V.E.R.D.I.*), Derrida (*Il fattore della verità, Cosmopoliti di tutti i paesi ancora uno sforzo!*, *La farmacia di Platone* e *Politiche dell'amici- zia*), Gilles Deleuze, che Bene leggeva soprattutto nelle prime edizioni francesi, e Pierre Klossowski, che gli dedica *Il bagno di Diana* e di cui sono conservate, inoltre, ben quattro edizioni del *Bafometto* (due in francese, Mercure de France, 1978; in una è presente la seguente dedica di Manganaro: «Carissimo Carmelo, impossibile averli prima, i libri. È una nuova edizione, paginazione giusta, distorta nell'altra. Non dimenticare di indicarmi le date per l'incontro con P. Kloss= è impaziente, e un po' sordo. Buon lavoro e mille baci. A presto, Jeanpaul M.»). Del filosofo italiano Carlo Sini, con cui Bene aveva avviato, negli ultimi anni, uno stimolante confronto, sono presenti tre volumi: *Filosofia teoretica, L'origine del significato. Filosofia ed etologia* e *I segni dell'anima*; mentre di Alberto Signorini, che contribuisce con un saggio al volume miscelaneo *La voce di Narciso* (Il Saggiatore, 1982), sono presenti otto titoli, fra cui si segnala-

³⁸ C. Bene, *Autointervista (o la solitudine di un poema impossibile)*, documento disponibile sul sito www.poetrywave.it.

no alcuni saggi su Nietzsche e Stirner (*Stirner e la differenza* e *L'antiumanesimo di Max Stirner*).

Fra i drammaturghi non potevano mancare Shakespeare (diverse edizioni delle opere complete, fra cui un'edizione in dieci volumi del 1884-85, un'edizione francese in diciassette volumi, numerosi saggi della «Piccola biblioteca shakespeareiana», oltre ad alcuni studi di Giorgio Melchiori e di Salvatore Rosati), e Antonin Artaud (*l'Eliogabalo, Van Gogh. Il suicidato della società, Il teatro e il suo doppio, I cenci, la Storia vissuta di Artaud-Momo* e le *Lettere a Génica Athanasiou*).

Lo scaffale dedicato alle religioni è particolarmente ricco: oltre alla collana completa dei classici delle religioni UTET, ci sono varie edizioni della *Bibbia*, numerosi commenti al *Vecchio* e *Nuovo Testamento*, un breviario dei laici, alcuni saggi di Sergio Quinzio, studi di patristica, le opere di Sant'Agostino e varie *Vite* di Santi come San Francesco, Santa Chiara e San Giuseppe (*San Giuseppe da Copertino. Il santo dei voli* di Alfio Giaccaglia, Ed. Paoline, 1964, molto sottolineato).

Infine, se non desta particolare sorpresa la presenza di alcune opere del sempre citatissimo Lacan (*Della psicosi paranoica nei suoi rapporti con la personalità, Il seminario. Libro II, Le séminaire* e gli *Écrits*) e di Freud (solo quattro volumi, ma la maggior parte, come vedremo, si trova a Roma), sono sicuramente più stravaganti, ma solo in apparenza, libri come *l'Atlante di medicina legale. Con circa 2000 illustrazioni* a cura di Weimann e Prokop (1966) e un *Atlante di anatomia dell'uomo. Con 365 tavole a colori e 17 tavole semantiche* (1974), volumi che evidentemente tonarono utili a Bene per la stesura di quelle sezioni del *'l mal de' fiori* in cui l'autore inquadra in una dimensione «clinica» i moti dell'animo umano, estromettendo, attraverso uno stile raggelante, tutte le forme più trite del lirismo e gli stereotipi della letterarietà tradizionale. Nella sezione *Anatomie*, infatti, la poesia si fa medicina, non nel senso di terapia, ma nel senso di scienza esatta, gelida e cinica in questa sua inedita declinazione; scienza che si propone di studiare la conformazione e la struttura degli esseri viventi e anche la loro vita psichica, riducendo a fatto essenzialmente biochimico la varietà dei pensieri, sentimenti e attività umani.

L'altra parte della biblioteca reale di Carmelo Bene si trova, come accennato, presso il Fondo omonimo di Villa Doria Pamphilj. Si tratta, anche in questo caso, di un archivio privato, di proprietà di Raffaella Baracchi e di Salomè Bene, ospitato presso la «Casa dei Teatri», organo delle «Biblioteche di Roma». Nel Fondo, che coincide in gran parte col materiale precedentemente conservato dall'ex «Fondazione L'Immemoriale», sono raccolti 1494 volumi – non inventariati né catalogati – oltre ad alcuni carteggi e numerose carte d'autore, materiale audio-visivo, foto di scena e programmi di sala. Una parte consistente dei libri è costituita da cataloghi di mostre e da monografie illustrate di grandi pittori. Fra i libri antichi spicca un'edizione del 1721 della *Historia fiorentina* di Benedetto Varchi, da Bene sicuramente utilizzata in fase di stesura del *Lorenzaccio*, e alcune edizioni, anche in anastatica o facsimilari della *Divina commedia*. Sono presen-

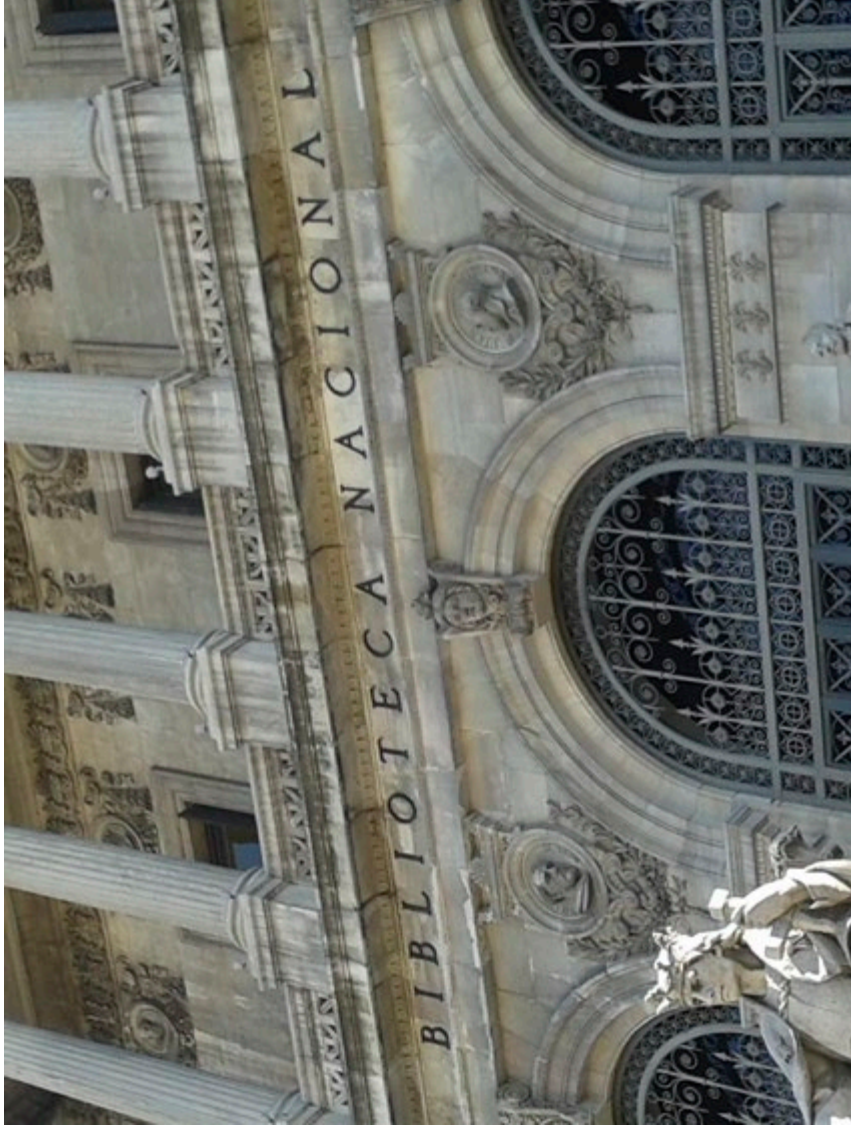
ti le opere complete di Freud, di Nietzsche, di Hölderlin (sette volumi in un'edizione tedesca de 1958), di De Musset (in un'edizione francese del 1877), di Artaud (anche questa in lingua originale, edizione Gallimard; ma molto segnato è *Il teatro e il suo doppio*), di Jarry (in questo caso è *Il supermaschio* ad essere particolarmente sottolineato), di Shakespeare, di Shaw, di Laforgue, di Kleist, di Goethe e di Deleuze, che gli dedica *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Minuit, 1983. Fra gli altri volumi con dedica autografa dell'autore si segnalano: *Dopo Nietzsche* di Giorgio Colli, *I quarantanove gradini* di Roberto Calasso, *Le Baroque et l'Ingénieur. Essai sur l'écriture de Carlo Emilio Gadda* di Jean-Paul Manganaro, che gli dedica anche la sua traduzione in francese dell'*Adalgisa* di Gadda, *La meccanica del testo* di Maurizio Grande, *Il ritmo e la voce* di Umberto Artioli e *Le Baphomet* di Pierre Klossowski.

Alcune letture particolarmente care a Bene si possono ricostruire, anche nel caso della biblioteca romana, attraverso l'analisi di glosse autografe, sottolineature o post-it utilizzati come segnalibro per evidenziare i brani ritenuti più importanti. Tra i libri più compulsati si segnalano alcune opere di Nietzsche come, per esempio, la *Gaia scienza* in un'edizione Adelphi del '67, di Freud (in particolare il carteggio con Einstein dal titolo *Perché la guerra*), il *Mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer, il *Sommario di decomposizione* di Cioran, *Oggi l'Europa* di Derrida, *Il tempo degli assassini* di Henry Miller, le *Opere* di Eliot, le *Origini culturali e mitiche di un certo comportamento delle dame romane* di Klossowski, alcuni libri di e su Santa Teresa come *Santa Teresa del Bambin Gesù* e le *Obras completas* in un'edizione spagnola del '86, *Le parole dell'estasi* di Maria Maddalena de' Pazzi, *Sibilla Aleramo e il suo tempo* a cura di Bruna Conti e Alba Morino, le *Vite dei dodici Cesari* di Svetonio, oltre a varie edizioni del *Dracula* di Bram Stoker e *Il vampirismo* di Hoffmann.

Per concludere, si potrebbe prendere spunto proprio da questi ultimi titoli per considerare le attitudini del lettore-Bene e la sua caratteristica *risrittura* di testi altrui come una specie di vampirismo letterario – ecco, allora, che la citazione da Stoker riportata da Bene in precedenza per descrivere la sua biblioteca-vascello fantasma diventa ancora più pertinente – o, piuttosto, come una sorta di seduta spiritica, di evocazione, o rievocazione, degli spettri degli autori di riferimento, in cui l'autore assume la funzione del brahmano o del *medium*. Bene proietta nei suoi spettacoli o sulla scena della pagina una *wunderkammer* tutta interiore, in cui si cerca, come nota Maurizio Grande, «l'origine dietro la prima scrittura che ha intercettato i fantasmi dell'autore»³⁹, congegnando così un meccanismo stilistico che consiste nell'«atto di nascita del testo antico-nuovo nell'attuale-presente dell'inattuale»⁴⁰.

³⁹ M. Grande, *L'automatico e l'autentico*, in *Per Carmelo Bene* cit., p. 3.

⁴⁰ Ivi, p. 26.



Alfonso X el Sabio alla BNE (foto di Laura Dolfi).

ATTRAVERSO I LIBRI E I FILM
IL SAPERE MOLTIPLICATO E DISPERSO DEL NOVECENTO

Gianni Olla

Allo stesso modo in cui si può filmare un paesaggio,
si può filmare un testo.

Manoel De Oliveira

1. *Il sapere turbativo degli archivi. Identità e distopie nelle presenze librarie al cinema*

In un film piuttosto noto, *Il processo* di Welles (1962), tratto da Kafka e ambientato al presente, una delle sequenze più suggestive mostra gli uffici della banca in cui lavora Josef K.: un gigantesco «open space» pullulante di impiegati, simbolo dell'uomo-massa che caratterizza la modernità alienante del Novecento. Per completare il concetto, lo zio Max conduce Josef di fronte ad un gigantesco «cervello elettronico» che occupa un'intera parete. Al nipote, incapace di fronteggiare la sua assurda causa penale, lo zio indica l'ingombrante macchinario e afferma con convinzione: «Qui ci sono le risposte alle tue domande!». Sei anni dopo, in *2001. Odissea nello spazio*, apparirà il computer Dio – la cui virtualità è contrapposta all'imponente fisicità del Monolite – troppo intelligente e autonomo per essere «lasciato in vita» dagli umani.

Il totalitarismo tecnologico è rappresentato però, esplicitamente, da due romanzi di fantascienza: *Fahrenheit 451* di Bradbury e *1984* di Orwell, ispirati al ricordo ancora vivissimo della dittatura nazista (Bradbury), e all'attualità del comunismo sovietico (Orwell): come dire che, anche senza la cibernetica, quel Dio onnisciente aveva avuto una concretezza «artigianale», già efficientissima, nella prima metà del Novecento. Le trasposizioni filmiche di quei romanzi, dirette rispettivamente da Truffaut nel 1966 e da Radford nel 1984, hanno inevitabilmente espanso la portata allegorica delle descrizioni letterarie. Nel primo film, il crescente potere della tecnologia realizza la piena soddisfazione materiale dell'uomo e rende «dannosi» i libri. Di fronte alle biblioteche date alle fiamme, gli oppositori si trasformano in uomini-libro: ogni individuo di quella co-

munità autoesiliatasi nella foresta, impara a memoria un romanzo per trasmetterlo alle generazioni future. La scena, presente anche nel romanzo, nel film ha un andamento quasi religioso – la religione dell’immaginazione – ed una pregnanza formale ed estetica che rimanda alle poetiche dei registi della *nouvelle vague*, vistosamente «impregnate» di letteratura. Ci ritorneremo.

Nella seconda pellicola, il centro drammaturgico sta ancora, come nel romanzo, nella ricerca dei testi proibiti da parte delle autorità. Ma Radford gira il suo film nel 1984: l’anno indicato come assolutamente totalitario da Orwell è il punto di partenza di un decennio che vede moltiplicarsi, in tutto il mondo occidentale, un’offerta televisiva sempre più invasiva che sollecita comportamenti seriali nella vita quotidiana e persino nella politica. Così, gli spettatori potrebbero essere indotti a ritenere essenziale, per un’analisi «attualizzante» del film, quello schermo televisivo sempre acceso, che trasmette i messaggi del Grande Fratello: non più una distopia futuribile ma una realtà concreta.

All’epoca, una tale interpretazione risultò eccessiva alla maggior parte dei commentatori. Oggi è il tema dominante delle recenti saghe fantascientifiche hollywoodiane (da *Hunger Games* a *Divergent*, da *In Time* a *The Giver*, per citare solo i film più noti), tutte tratte da cicli letterari di grande successo. In queste pellicole, pur senza roghi e talvolta anche senza eccessi totalitari, le biblioteche e i libri sono proprio spariti. Questa caratterizzazione, apparentemente scenografica, è ovviamente ispirata ai classici di Orwell e Bradbury: verità unica, terminologia verbale ristretta, sapere controllato o imposto. In aggiunta, come ulteriore profezia, c’è anche una ragionevole divisione in caste. In *Divergent* e *The Giver*, ad esempio, il sistema sociale prevede, senza eccezioni, una rigida e non alterabile specializzazione predeterminata dal computer: i pensatori, i guerrieri, gli agricoltori, i tecnici, gli scienziati.

In questa serialità di grande successo, sintomatica dell’apparente «non bisogno» dei libri, visto che il sapere del popolo si può concentrare in poche «istruzioni per l’uso», c’è però una curiosa eccezione: *The Giver* (2014) di Philip Noyce. Jonas, il protagonista del film, vive in un mondo grigio, ricostruito dopo una delle tante catastrofi da film di fantascienza. Alla fine della sua formazione adolescenziale, il ragazzo viene destinato alla custodia proprio di una immensa e segreta biblioteca – visualizzata come un reperto di una civiltà precedente – in cui è raccolta la nefasta saggezza (un ossimoro) prodotta nei secoli precedenti. Non si può rivelare ai neo-umani, a rischio di ripiombare nella «barbarie» di un tempo, ma è una riserva di «istruzioni per l’uso» che potrebbe rivelarsi utile, purché naturalmente non venga reintrodotta nella vita quotidiana dei cittadini. Insomma un puritanesimo estremo, proveniente dalla cultura originaria statunitense. Attraverso l’infinita accumulazione del sapere non si può che arrivare ad un superomismo catastrofico: una sfida a Dio che occorre estirpare.

A questo neo-puritanesimo, aggiornato dalla tecnologia, si è sempre contrapposta, negli Stati Uniti, una memoria «europea» molto più stratificata. «Avevamo biblioteche e libri, nelle nostre case...», afferma il colonnello Trane (alias Gary

Cooper), in *Vera Cruz* (1954) di Aldrich. Reduce – sconfitto – della Guerra di secessione, riparato in Messico per mettere le sue pistole al servizio di chi paga meglio, esibisce, attraverso quella frase, una patente di nobiltà. L'autocoscienza culturale e il prestigio determinato da quei libri e dai mobili che li contengono, sono più o meno le stesse che Tocqueville descriverà nel suo viaggio in America¹. Dentro le case dei coloni nordamericani, situate, secondo l'ottica europea, in un «vuoto di civiltà», cioè ai margini di una foresta abitata dai «selvaggi», lo scrittore francese osserverà con curiosità gli arredi fatti arrivare da qualche grande città e che comprendono anche gli scaffali in cui sono esposti i libri, pochi o molti.

Questo segno d'identità individuale e collettiva lo si ritrova facilmente anche nei film coloniali tratti da Conrad o da Maugham, con le dimore dei commercianti o dei piantatori di caucciù che hanno introdotto o riprodotto in Malesia, in India, in Cina, almeno negli interni delle loro case, rassicuranti mobili, oggetti d'uso quotidiano, e, ovviamente, biblioteche. Si potrebbe sospettare che in quelle raccolte sia celato qualche mistero, ad esempio l'inconscio collettivo delle generazioni precedenti, che è meglio tenere sepolto, come accade appunto in *The Giver*. Non lo si può distruggere e dunque lo si santifica come fosse un altare dedicato alla grandezza della comunità o della famiglia che, magari, è avviata verso la decadenza.

Uno degli autori che ha giocato spesso con l'ambiguità della memoria, presente nei libri e in grado, talvolta, di confondere gli esseri umani, è stato appunto Orson Welles. In *Storia immortale* (1966), tratto dal racconto omonimo di Karen Blixen, pubblicato nel 1958, un ricco e ormai vecchio mercante, Mr. Clay, vive a Macao in totale solitudine, se non fosse per il suo segretario che, ogni sera, gli legge qualche volume della sua contabilità presente e passata. La concretezza materiale di questa biblioteca basterebbe a Mr. Clay. Ma proprio il suo servizievole «badante» riesce a convincerlo che nel mondo esiste un'infinità di racconti che vengono continuamente diffusi, anche dai marinai al suo servizio, come fossero volumi di una biblioteca virtuale. Così, Mr. Clay, fedele al suo credo materiale, dopo aver ascoltato una delle leggende più diffuse a bordo delle navi – un uomo anziano e ricchissimo che, per poter avere un figlio, concede per una notte la giovane moglie ad un marinaio – decide di renderla reale, impersonando ovviamente colui che cerca di sfuggire alla solitudine.

Sorta di autobiografia impropria welliesiana – il regista ha inseguito storie da filmare per tutta la vita, riuscendo a portare a termine non più di un terzo dei progetti che aveva ideato o scritto e, talvolta, persino filmato – il film rivela il bisogno degli uomini di eternarsi come individui «scolpiti» nella materialità dei libri o, nel caso del regista, dei film, opere che si stabilizzeranno sempre più in un passato prossimo e poi remoto, lontano dalla concretezza materiale dell'auto-

¹ Alexis de Tocqueville, *Viaggio in America*, in *Viaggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 415-466.

re. Ma se *Storia immortale* è un film testamentario, lo stesso concetto è espresso in una delle sequenze più cupe di *Quarto Potere* (1941), il suo primo film, certamente non autobiografico.

Dopo aver ricevuto l'incarico di svelare l'autobiografia nascosta del magnate della stampa Charles Foster Kane, il giornalista Thompson si reca alla biblioteca Thatcher di Philadelphia, dove sono custodite le memorie del tutore di Kane, appunto il banchiere Thatcher. La biblioteca in cui dovrà lavorare il giornalista è costruita visivamente come una sorta di «tomba egizia», un mausoleo in cui il passato è nascosto e quasi segreto. Di nuovo una sorta di inconscio: Thompson, infatti, potrà consultare solo quelle parti che riguardano il legame tra Thatcher e l'uomo appena scomparso.

Le biblioteche-tombe o le biblioteche-mausoleo, minacciose anche se monumentali, sono abbastanza comuni nel cinema hollywoodiano classico e si contrappongono a quelle meravigliose istituzioni pubbliche – che vorremo vedere anche in Italia – arredate elegantemente anche se con sobrietà, in cui studenti e professori s'intrattengono silenziosamente fino a tarda sera, leggendo e annotando, e talvolta incontrando l'uomo o la donna della propria vita. Questi stessi archivi, segno di distinzione sociale, sono presenti anche in un celebre film, *L'attimo fuggente* (1989) di Peter Weir, e vengono però descritti come un ostacolo alla creatività giovanile: un sapere costrittivo e una pedante retorica che Keating, il nuovo professore di letteratura, inviterà letteralmente a distruggere. La pacifica rivolta degli allievi avrà anche una vittima sacrificale: uno studente, a cui il padre ha proibito di esibirsi in una recita scolastica, si ucciderà.

La ribellione antiaccademica dell'«Associazione dei poeti morti» (*Dead poets society* è il titolo originale del film), creata dagli studenti è, in qualche modo, un anticipo della contestazione sessantottesca. Il film è infatti ambientato nel 1959, un anno in cui negli Stati Uniti si stava affermando la letteratura vitalistica della «beat generation» ed era già arrivato al successo Salinger con *Il giovane Holden*, in fuga proprio da un college. Ma se vogliamo, l'atteggiamento di rifiuto dei buoni ragazzi «borghesi», destinati a diventare classe dirigente, è lo stesso che descrive Stefan Zweig nel suo ultimo scritto autobiografico, *Il mondo di ieri* (1941). Il ricordo dello scrittore viennese è dominato, nelle prime pagine, dall'indifferenza e dal disprezzo verso l'imbalsamata e obbligatoria cultura scolastica, declinata al passato, obbligatoriamente indirizzata verso i libri polverosi come le aule degli edifici in cui doveva assistere a lezioni noiosissime. Contrapposto al primo, l'altro ricordo giovanile, esaltante, riguarda le tendenze letterarie e artistiche di quella stessa epoca: da Nietzsche a Hofmannsthal, da Rilke a Stefan George, da Baudelaire a Valéry, per citare solo i poeti e i letterati.

L'opposizione tra l'archivio e la vita è presente anche in un film recentissimo e di produzione italiana, *Il giovane favoloso* (2014) di Mario Martone, biografia di Giacomo Leopardi. La celebre biblioteca del conte Monaldo Leopardi, quella originale e ormai museale, ripresa da Martone, così come il palazzo di Recanati

che la ospita, fu, per il poeta, una fondamentale tappa di formazione filologica, ma anche una camicia di forza esistenziale, dalla quale fuggirà verso l'illusione di una saggezza naturale e popolare. Così almeno ci racconta, con un'attualizzazione fin troppo audace, il regista napoletano.

In tempi diversi – il Settantasette italiano dell'implosione nichilista che seguì alla contestazione degli anni Sessanta – il magistero di un anziano professore di letteratura russa (Marcello Mastroianni), protagonista di un bel film di Francesca Archibugi, *Verso sera* (1990), è segnato da una totale autoreferenzialità. Quella sua biblioteca che permea ogni angolo della casa, chiusa da vetrine eleganti e pulitissime, anziché suscitare desideri di conoscenza, è quasi odiata dalla nuora del protagonista, che vede in quegli oggetti solo l'insopportabile potere degli adulti. La stessa regista, in un film recentissimo, *Il nome del figlio* (2014), ambientato in un presente senza più contestazioni e illusioni rivoluzionarie, ha riproposto la «separattezza» generata dall'imponenza – ormai «fuori corso» come nelle saghe fantascientifiche – delle biblioteche familiari. Quella dei Pontecorvo, i padroni di casa che hanno organizzato una cena con amici, occupa ogni angolo del loro appartamento e conta quasi 6000 volumi. I loro ospiti, che non hanno e non aspirano a possedere un archivio di quel genere, organizzano uno scherzo che ha il suo centro in un nome ripreso da un racconto di Melville (*Benito Cereno*), trovato casualmente in una delle scaffalature. Il nome, automaticamente identificato dai padroni di casa come un omaggio a Mussolini, dovrebbe essere assegnato ad un figlio che ancora deve venire al mondo. Nasce così una sorta di piccola guerra politica e intellettuale tra famiglie: scherzosa ma illuminante. Il personaggio più autentico e simpatico, colei che porta in grembo il figlio, è infatti una scrittrice di fama che viene invitata nei salotti televisivi: una donna vitalissima ma totalmente incolta, che disprezza apertamente il *coté* aristocratico dei Pontecorvo.

Bisogna però tornare molto indietro nel tempo per trovare la raffigurazione più inquietante della biblioteca. Si trova nel film *Il nome della rosa* di Annaud (1986), tratto dal romanzo omonimo di Eco: ha l'aspetto di una fortezza (all'esterno) e di un labirinto borgesiano all'interno. È una sorta di barriera contro la presunta barbarie in cui è immerso il medioevo, ma anche un confine invalicabile: il labirinto è la babele di temi, lingue, teorie, percorsi, immagini, mondi, che potrebbe corrispondere ad una mappa 1:1 del mondo, come lo stesso Borges ci racconta in un altro testo². Dunque un percorso che solo rigidi controllori possono intraprendere e guidare. Questo è il magistero del vecchio Jorge da Burgos, curatore e censore dell'immensa struttura, anch'essa, per certi versi, oscura tomba in cui è sepolto un passato che non sempre si può riportare a galla senza lacerazioni e tragedie.

² Jorge Luis Borges, *Del rigore della scienza*, in *L'artefice in Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1984, p. 1253.

Ma ecco, al di fuori delle finzioni, lo «scandaloso» documentario di Alain Resnais, *Toute la mémoire du monde*, dedicato alla Biblioteca Nazionale di Parigi, che suscitò nel mondo intellettuale francese e, soprattutto nelle istituzioni, molte perplessità se non vere proprie proteste per quello che sembrò un delitto di «lesa cultura». Il film, infatti, è una sorta di viaggio kafkiano in una memoria che, volutamente, il regista francese tiene nascosta per mostrare gli aspetti monumentali e architettonici della struttura e soprattutto i luoghi poco significativi e il lavoro minuzioso, metodico, misconosciuto, ma essenziale al funzionamento della biblioteca: le cantine buie, gli stanzoni silenziosi e polverosi delle soffitte, i cantieri aperti, il lavoro di catalogazione, il viaggio concreto e lunghissimo che ha inizio con la compilazione della scheda, a cui fa seguito la ricerca del volume e la consegna dello stesso al richiedente. Resnais rispose alle critiche, non certo immotivate, dichiarando di aver voluto ricordare il proprio sconcerto di giovane lettore quando si recò per la prima volta alla Biblioteca Nazionale e si sottopose a tutti gli obblighi burocratici necessari per poter accedere al volume desiderato. In realtà, l'autodifesa del regista può essere completata da una considerazione ancora più portatrice di «scandalo». *Toute la mémoire du monde* fu realizzato nel 1956. L'anno prima Resnais aveva girato, assieme allo scrittore Jean Cayrol, sopravvissuto ai campi di sterminio, *Notte e nebbia*, un documentario su Auschwitz che anticipava la struttura formale di *Toute la mémoire du monde*: una esplorazione dei luoghi attraverso lunghe sequenze, sovrastate da un testo poetico di Cayrol.

Nella teorizzazione delle avanguardie filmiche degli anni Sessanta, che verranno esaminate nell'ultimo capitolo di questo scritto, la biblioteca come «prigione» dei libri dovrà essere liberata dagli intrecci creativi della post-modernità. Lo stesso Resnais sarà tra i protagonisti di quella stagione, a partire dal 1959, con la serie di lungometraggi (*Hiroshima mon amour*; *L'anno scorso a Marienbad*; *La guerra è finita*; *Muriel*; *Je t'aime, j'e t'aime*; *Stavisky*; *Providence*), sceneggiati da alcuni dei maggiori scrittori dell'epoca: i francesi Duras, Robbe-Grillet, Cayrol, lo spagnolo Semprún e l'inglese Mercer. A loro, appunto, il regista chiese, quasi incongruamente, di «fare della letteratura» che lui avrebbe trasformato in racconto per immagini, cercando di introiettare la forma letteraria degli scritti originali. L'obiettivo del regista era di annullare la distanza tra libro e film.

Tornando nuovamente a Welles, anche nel *Il processo* vi è questo intreccio di immaginari: l'ironico apologo sulla concentrazione del sapere in una macchina – apparato archivistico totalitario – è infatti compensato dalla «testualità letteraria» evocata dal regista. Il film, infatti, ha inizio con una sequenza extra diegetica: la raffigurazione animata del racconto *Davanti alla legge*, che compare nelle pagine finali del romanzo, ma che fu pubblicato anche autonomamente, nel 1915, quando Kafka era ancora in vita. Quel racconto/apologo, letto, nella versione originale dallo stesso Welles, enfatizza la derivazione letteraria, fino a spiegare in maniera didascalica che tutto ciò sta in un romanzo di Franz Kafka che ha lo stesso titolo del film e che «forse è un sogno o un incubo».

Il bisogno/dovere di non discostarsi troppo dal racconto originale compensa l'interpretazione allegorica delle disavventure di Josef K., vittima emblematica di un Novecento tirannico e inquisitorio, anche senza divise naziste o comuniste.

Il Novecento – e soprattutto la seconda parte del secolo – è dunque dominato dai tanti «media» che, inevitabilmente, creano i loro saperi, ibridando i linguaggi, i temi, le forme e gli immaginari.

2. *L'idolatria del libro: il romanzo come palinsesto cinematografico generatore di altri archivi*

Dentro le biblioteche imponenti e monumentali, spesso turbative, ecco però apparire i libri: oggetti che raccontano storie irreali, direbbe il protagonista di *Storia immortale*. Storie, però, idolatrate dal cinematografo a partire dalla sua diffusione planetaria (anni Dieci del Novecento) che creò un'identità o una riconoscibilità filmica universale e cosmopolita. Questa nuova e laica *Biblia pauperum* riproponeva ad un pubblico poco o nulla alfabetizzato, personaggi romanzeschi e teatrali già noti: da Amleto a Sherlock Holmes, o da Jean Valjean a Oliver Twist, giusto per sintetizzare una prima forma di idolatria.

Il referente esibito, ovvero il libro, fonte diretta e indiretta di almeno due terzi dei racconti filmici, è già presente molto tempo prima che Welles girasse *Il processo*. Nei primi anni del sonoro divenne infatti celebre l'incipit di *David Copperfield* (1935) di George Cukor, con la sua doppia referenza: la prima è la firma autografa di Dickens che suggella «il suo figlio prediletto, David Copperfield»; la seconda mostra la prima pagina del romanzo sovrastata dalle parole del narratore/protagonista:

Se io debba risultare l'eroe della mia vita, o se questo posto debba essere tenuto da un altro, lo mostreranno queste pagine. Per iniziare il racconto della mia vita con l'inizio stesso della mia esistenza, dirò che sono nato un venerdì a mezzanotte...³

Sull'ultima frase ha inizio la visualizzazione, oggettivata, della vita di David.

Non tutti i film hollywoodiani hanno la raffinata ambiguità linguistica del film di Cukor – e meno che mai quella di Welles – ma è certo che proprio negli anni Trenta ebbe inizio il massiccio trasferimento di una biblioteca popolare nel cinematografo, una strategia comunicativa e spettacolare adottata, progressivamente, nella maggior parte dei paesi in cui si producevano film.

³ Charles Dickens, *David Copperfield* (1849), Milano, Garzanti, 1988.

Il libro è dunque massicciamente idolatrato, ma non certo rispettato neanche sul piano semplicemente fattuale, ovvero nel riproporre, con una diversa testualità, gli accadimenti e i personaggi del romanzo.

Per capire il modello culturale, o piuttosto comunicativo a cui si sono ispirati i produttori, gli sceneggiatori e i registi hollywoodiani, si può usare il termine palinsesto, facilmente individuabile nell'elaborata «riscrittura/cancellazione» del romanzo di Margaret Mitchel, *Via col vento* (1939), a cui parteciparono non meno di dieci sceneggiatori (tra i quali Francis Scott Fitzgerald) e tre registi ma che infine ebbe nella direzione ombra del produttore David Selznick, il suo vero autore.

Sul piano generale i romanzi-palinsesto appartengono alla letteratura popolare, alta o bassa (da Tolstoj a Conan Doyle, giusto per esemplificare) e sono stati portati sullo schermo filmico, e poi su quello televisivo, decine o anche centinaia di volte, se si contano le trasposizioni indirette e le proliferazioni nazionali che magari neanche citano l'originale.

In media ogni cinque o dieci anni, i romanzi-palinsesto sono stati cancellati e riscritti dagli sceneggiatori. Successivamente anche la testualità filmica è stata quasi sempre «sommersa» dalle scritture successive. La «palinsestualità», che sembra tipicamente novecentesca e che potrebbe evocare una sorta di applicazione «commerciale» delle teorie di Benjamin sull'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica⁴, è però caratteristica di tutte le forme di rappresentazione pre-cinematografiche: dal teatro greco a quello elisabettiano, per arrivare all'opera lirica sette/ottocentesca, basata appunto su testi teatrali e letterari molto spesso letteralmente «cancellati» dalle messe in scena musicali e poi riscritti, nella seconda metà del Novecento, dalle nuove concezioni della regia teatrale. Negli archivi restano i libri-copioni, talvolta pubblicati a stampa e letti come dei romanzi: i greci e Shakespeare, soprattutto, la cui teatralità originale non potrà mai essere «resuscitata» nei palcoscenici moderni. Ma chi mai, se non gli studiosi di letteratura medievale, potrebbe accostarsi a Wolfram von Eschenbach, ispiratore del *Lohengrin* e del *Parsifal*, dopo le opere di Wagner?

Infine, seguendo Giovanni Macchia, il campione assoluto della «palinsestualità» è il personaggio di Don Giovanni, apparso nel 1630 nel *Burlador de Siviglia* di Tirso de Molina, e successivamente, prima e dopo la celebre opera di Mozart del 1787, incarnatosi in qualche centinaio di copioni teatrali, romanzi, opere musicali che ne riscrivevano le avventure⁵. Eppure, nella testa di un uomo di media, o anche di alta cultura, il Don Giovanni per eccellenza è quello scritto per il teatro musicale da Lorenzo Da Ponte e Wolfgang Amadeus Mozart.

⁴ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1934], Torino, Einaudi, 1980, pp. 17-57.

⁵ Giovanni Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1978.

Tornando al cinema, il più celebre palinsesto è ancora oggi *Lo strano caso del dottor Jekyll e del sig. Hyde*, uno dei romanzi più frequentati (direttamente e indirettamente) dal cinematografista fin dall'epoca del muto. Giusto per confermare le osservazioni delle righe precedenti, la cancellazione/sostituzione del testo di Stevenson ebbe inizio sulle scene teatrali appena qualche mese dopo la pubblicazione del romanzo, nel 1886.

La moda degli interpreti «mattatori» facilitò o impose la costruzione di una nuova struttura narrativa e soprattutto drammaturgica, incentrata sull'artificio della trasformazione di Jekyll in Hyde, un topos appunto dell'attrazione di tipo illusionistico. Questo artificio fu trasmesso integralmente all'immagine filmica, non a caso dominata dai nuovi «mattatori», cioè dagli attori che facilmente passavano dal set cinematografico al palcoscenico: John Barrymore, Fredric March, Spencer Tracy, Jean Louis Barrault, Innokenti Smoktunovski, John Malkovic e non ultimo Giorgio Albertazzi, protagonista e regista di una bella edizione tecnologica (*Jekil*), prodotta dalla Rai nel 1971. Alla fine, i numerosi e ripetuti palinsesti, con pochissime eccezioni (una di queste è *Il testamento del mostro*, girato nel 1959 da Jean Renoir per la televisione francese, ORFT, e ambientato al presente), hanno sostituito l'originale nell'immaginario collettivo, fino al punto di cancellare, almeno sul piano memoriale, la vera «trama del delitto».

Questo tipo di riscrittura non necessariamente produce, come asserisce con disgusto Vladimir Nabokov, «una parodia del libro⁶». Ad esempio, il film diretto nel 1931 da Robert Mamoulian – primo titolo stevensoniano dell'epoca sonora – è un capolavoro assoluto che si apre con un lunghissimo piano sequenza di preparazione al mistero dell'identità dello scienziato. Jekyll, mentre esce di casa per recarsi all'università e proporre ai suoi studenti l'enigma scientifico della doppia personalità umana, viene seguito dalla macchina da presa che, alla fine, svelerà il suo volto, nascosto precedentemente dalla soggettiva integrale. Riflessa in uno specchio, quell'immagine proiettata diventa un vero e proprio anticipo della trasformazione successiva – il pezzo forte della riduzione scenica – creando il climax entro cui si svolgerà la tragedia dello scienziato.

Una riscrittura non meno radicale, almeno sul piano della tecnica letteraria, ha riguardato un altro romanzo ottocentesco, *Dracula* di Bram Stoker, anch'esso transitato in teatro dopo la pubblicazione, nel 1897, senza più la specifica forma epistolare e diaristica che creava il mistero. In questa veste si è poi stabilizzato nelle diverse e numerosissime trasposizioni filmiche, diventando un altro dei grandi romanzi-palinsesto, confermato anche dalla recente, ma non ultima versione: *Dracula's Bram Stoker* di Francis Ford Coppola (1992), un regista prestigioso che, di nuovo, per accreditare, falsamente, l'autenticità dell'operazione, esibisce il libro come reperto sacrale.

⁶ Vladimir Nabokov, *Lezioni di letteratura*, Milano, Bompiani, 1982, p. 225.

La «palinsestualità» visiva, con tanto di certificazione delle fonti letterarie, determina un'altra inevitabile conseguenza: l'identificazione dello spettatore/lettore con il personaggio cinematografico. Persino le generiche e allusive descrizioni di Henry James in *Ritratto di signora* diventano figurativamente concrete. Nel film di Jane Campion (1996), Isabel Archer non è, come scrive vagamente James, una ragazza «più piacevole da guardare che non la maggior parte delle opere d'arte⁷», ma l'attrice Nicole Kidman. La sua figura rimarrà impressa in successive letture del romanzo e persino in coloro che l'hanno letto precedentemente e che ricorderanno la concretezza della Kidman e non l'allusività di James.

In una video-biblioteca ideale troveremo dunque non i personaggi immaginati dallo scrittore, ma piuttosto quelli fotografati nei film, da l'Anna Karenina per eccellenza (Greta Garbo) alla tenerissima Nastascia di *Guerra e Pace* di Vidor (Audrey Hepburn, la donna bambina dell'epoca), per citare altri due romanzi palinsesto diventati spesso dei film di successo.

Proseguendo in questa «obbligatorietà del far vedere» del cinematografo⁸, il culmine di ogni paradosso sta in un film piuttosto bello di Yves Angelo, *Il colonnello Chabert* (1994), in cui il «vecchio soldato asciutto e magro», quasi fantasmatico, secondo la descrizione di Balzac⁹, ha il corpo imponente e il volto sanguigno di Gérard Depardieu.

I film-palinsesto hollywoodiani sono stati, fino agli anni Sessanta, parte di un cosmopolitismo culturale che ha creato una colonizzazione dell'immaginario occidentale. Non a caso, il poco conosciuto scrittore e poeta Vachel Lindsay – citato apertamente tra i «poeti morti» in *L'attimo fuggente* – primo teorico cinematografico statunitense, già nel 1915, con *L'arte del film*, esaltò i film di Griffith, modellati sulle forme del romanzo ottocentesco, come nuova cultura nazionale, diversa e opposta alla prevalenza scenica del coevo e famoso *Cabiria* di Pastrone e D'Annunzio¹⁰, un film su cui ritorneremo. E non c'è da stupirsi per queste sue idee. A nessun sociologo o storico della cultura, oggi, verrebbe in mente di analizzare il secolo americano, il Novecento, senza includere, tra le sue fonti, proprio il cinematografo, ovvero l'immaginario collettivo che ha creato una certa idea dell'America – e del mondo – e che ha condizionato non solo i giovani intellettuali antifascisti europei, ma anche le generazioni del dopoguerra. È proprio da questo tipo di teorizzazioni, sottilmente basate sulla supremazia dell'America rispetto alla decadente Europa, che hanno origine le riscritture filmiche dei classici, ovvero quel tipo di appropriazioni «palinsestuali» su cui ci siamo soffermati. Naturalmente, questi film, inevitabilmente «compresi» in archivi multimediali e consultabili spesso nelle reti televisive e in *streaming*, sa-

⁷ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003, p. 328.

⁸ Pietro Montani, *Cinema e letteratura. Due forme dell'esperienza*, in *Cinema e letteratura. Percorsi di confine*, a cura di Ivelise Perniola, Venezia, Marsilio, 2002, p. 77.

⁹ Honoré De Balzac, *Il colonnello Chabert* (1835), Roma, Newton Compton, 1994, p. 38.

¹⁰ Vachel Lindsay, *L'arte del film*, a cura di Antonio Costa, Venezia, Marsilio, 2011.

ranno accolti dalle nuove generazioni di spettatori con lo stesso distacco o magari con l'esplicito rifiuto descritto nel romanzo autobiografico di Zweig o, di nuovo, in *Lattimo fuggente*.

Ma l'immaginario hollywoodiano non si è diffuso solo e principalmente attraverso il *glamour* dei grandi romanzi-palinesesto. Scrive Borges, nel 1967, con un apparente paradosso, che «il mondo ha potuto conservare la tradizione epica, nientemeno che grazie a Hollywood»¹¹. Successivamente, lo stesso Borges precisa che l'epica più interessante era rinvenibile nel cinema western¹². Lo scrittore argentino aveva in mente il cinema di genere, dal western, appunto, al *mystery* e al gangster-movie, per i quali provava una vera passione da *cinophile*. Ma nella sua paradossale esaltazione dell'epica americana, contrapposta sottilmente alla decadenza del romanzo¹³, non teneva però conto che anche questi film avevano una dipendenza «libresca» che potrebbe essere definita come autentica e autotona cultura nazional-popolare, basata sulle *dime novels* otto/novecentesche e i romanzi *pulp* del Novecento¹⁴.

Sul piano dell'epica, le *dime novels* sono dominate, infatti, dalle biografie, vere o immaginarie, degli eroi della frontiera: da Buffalo Bill a Kit Carson, da David Crockett ai celebri fuorilegge (i fratelli James, Billy the Kid) o ai tutori della legge come Wyatt Earp. Lo sceriffo dell'Ok Corral morì nel 1929 all'età di 85 anni e fu in grado di alimentare, per circa cinquant'anni, il proprio mito, accettando di diventare un eroe di quei romanzetti e poi del cinema western, come aveva fatto, prima di lui, Buffalo Bill con il suo circo che anticipava la mitizzazione filmica della conquista del west. Cancellata progressivamente dal cinematografo, quella prima letteratura popolare risorse nella nuova mitologia metropolitana: una seconda fondazione degli Stati Uniti come scrive appunto Mario Maffi in *La giungla e il grattacielo*¹⁵.

A partire dagli anni Venti del nuovo secolo, le *dime novels* si trasformarono nei *pulp magazine*, e gareggiarono con il nascente fumetto, o *graphic novel*, per lanciare un'altra narrativa popolarissima in cui il genere dominante, oltre alla solita fantascienza, avventura e, di nuovo, il western, divenne il poliziesco in tutte le sue sfumature: dal gangster-movie al «giallo», dal *mystery* non fantastico al film giudiziario. In molti dei film appartenenti a quell'ampio genere si poterono altresì sperimentare le tecniche narrative dei racconti e dei romanzi trasposti: ad esempio

¹¹ *Intervista a J. L. Borges*, a cura di Robert Christ, in «The Paris Review», 1967, n. 40 (poi in Adolfo Bioy Casares, prefazione al volume *Borges al cinema*, a cura di Edgardo Cozarinsky, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1979, p. 14.)

¹² *Ibidem*.

¹³ *Intervista a J. L. Borges* cit., p. 21.

¹⁴ Letteralmente, il termine *dime-novel* è traducibile come romanzo da 10 centesimi di dollari, ovvero di scarso valore, e per di più stampato senza troppa cura e su carta di scarsa qualità, come d'altronde il *pulp*, ovvero la polpa scadente e non raffinata della cellulosa.

¹⁵ Mario Maffi, *La giungla e il grattacielo*, Roma-Bari, Laterza, 1981.

la frantumazione e l'ellissi temporale, l'io narrante in prima persona, la soggettiva parziale o totale. Tutti aspetti formali che aumentavano la *suspense* e il mistero.

Questo ultimo esempio di archivio filmico non ha comunque cancellato interamente il suo referente letterario, ma piuttosto ha abbattuto gli steccati che dividevano rigidamente la presunta letteratura alta da quella bassa. Le atmosfere «nere», giusto per unificare tutti i generi, sono già presenti nel realismo/naturalismo americano, in Norris (*McTeague, La fossa*) e Dreiser (*An American tragedy*) – che oltretutto scrissero sotto falso nome anche per le collane *pulp* – passando appunto per Steinbeck e Hemingway e non trascurando la circostanza, spesso dimenticata anche dai lettori più fedeli, che il Jay Gatsby di Fitzgerald è un uomo che, dopo la prima guerra mondiale, ha fatto fortuna come gangster: un percorso molto frequentato proprio dal cinema hollywoodiano di genere. Non a caso, è stato Hemingway l'autore di uno dei più bei racconti *noir* del Novecento, *The Killers* (1927), trasposto più volte sullo schermo, nel dopoguerra, con l'opportuno accorgimento – almeno per quanto riguarda le esigenze della biblioteca popolare cinematografica – di svelare, abusivamente, i retroscena intriganti di quell'attesa di un delitto che dovrà accadere ma che i lettori non avranno la soddisfazione di visualizzare attraverso le parole dell'autore del racconto.

I modelli dominanti del *mid-cult*¹⁶ post bellico hanno unificato quelle biblioteche popolari che facevano riferimento alla letteratura e al cinematografo, senza troppe distinzioni di «aura», per citare di nuovo Walter Benjamin. Ed è grazie a questa unificazione che oggi si possono leggere i romanzi e racconti di Dashell Hammett e soprattutto di Raymond Chandler come fossero dei classici accostabili ai capolavori di Scott Fitzgerald, Steinbeck o Hemingway.

Un'altra celebre e famosa situazione «palinsestuale» – sicuramente derivante dal gusto *mid-cult* dei lettori e degli spettatori del dopoguerra – si dovette, a partire dagli anni Sessanta, alla serie cinematografica dell'agente segreto 007, ovvero di James Bond, creatura romanzesca di Ian Fleming, immersa in un linguaggio fumettistico che già anticipava la pop art.

Rifiutati inizialmente dalle *majors* hollywoodiane, quei romanzi fecero la fortuna di due produttori indipendenti che portarono sullo schermo, nei primi anni Sessanta, *Licenza di uccidere, Dalla Russia con amore, Goldfinger, Si vive solo due volte*. I film, interpretati dal giovane Sean Connery, archetipo del nuovo divismo cosmopolita, erano coscientemente costruiti, soprattutto dal punto di vista scenico, proprio su quegli elementi spettacolari «esplosivi» che avevano spaventato Hollywood: la seduzione erotica e la violenza esplicita; ma anche il *glamour* consumistico degli oggetti simbolo della contemporaneità: auto, orologi, borse, vestiti, alberghi di lusso, viaggi in luoghi esotici. A quel punto, i romanzi persero il loro carattere di letteratura popolare, finendo per diventare il contraltare «intellettuale» dell'esplosività cinematografica. In Italia, con l'aval-

¹⁶ Dwight Macdonald, *Masscult e Midcult* [1960], Parma, Edizioni e/o, 1982.

lo della critica colta – Oreste del Buono e Umberto Eco furono tra gli esegeti più entusiasti dei romanzi bondiani – leggere Fleming diventò quasi una moda elitaria, contrapposta alle pellicole, che, a partire dal terzo titolo, cambiarono i connotati non solo al personaggio, molto più «sopra le righe» di quanto non fosse nei romanzi, ma anche alle ambientazioni e ai contorni sexy-consumistici di quelle avventure in ogni angolo del mondo.

Il cinematografo, in questo caso, non ha cancellato il referente originale, ma ne ha modificato i caratteri, anche sul piano della produzione materiale. Dopo la morte di Fleming, avvenuta nel 1964, gli eredi in possesso del copyright hanno provveduto non solo alla vendita dei diritti dei romanzi non ancora portati sullo schermo, ma hanno messo sotto contratto diversi «scrittori fantasma» capaci di redigere nuovi racconti. In questo modo è stato creato un marchio aziendale: «Un film ispirato ai personaggi di Ian Fleming».

Sarebbe facile infilare in questo breve elenco di cancellazioni e unificazioni biblio-letterarie e cinematografiche, anche un altro fenomeno che, in Italia, è rimasto sommerso fino a qualche decennio fa: Georges Simenon. Scrittore prolifico oltre ogni immaginazione e al di là del ciclo dedicato al commissario Maigret (che ha avuto una sua specifica e ampia frequentazione cinematografica e televisiva sia in Francia che in Italia), Simenon è l'autore di una «commedia umana» novecentesca, fatta di vite normali, eppure drammatiche e tristi, delitti inutili, fughe altrettanto inutili, guerre familiari, tradimenti. Un campionario di terribili normalità borghesi che hanno trovato, soprattutto nella loro dimensione poliziesca, uno sbocco in oltre novanta pellicole, girate in ogni paese europeo, a partire ovviamente dalla Francia. Ma proprio questo caso ci racconta invece di una unificazione mancata e di una universalità impossibile. Nonostante molti buoni film ispirati ai romanzi dello scrittore belga (*L'orologiaio di Saint Paul* di Tavernier, *Levaso* di Granier-Deferre, *L'insolito caso di Mr. Hire* di Leconte, *Betty* di Chabrol, *Luci nella notte* di Khan, giusto per citare i titoli conosciuti anche in Italia), è sempre mancata in quei film, come nei romanzi, d'altronde, una aura cosmopolita, quasi che i registi e gli sceneggiatori francesi intendessero trattenere lo scrittore nei confini di quella cultura e di quella lingua.

3. *L'Europa, le culture nazionali tra cinema e letteratura: una diversa idolatria*

Dunque, in Europa, i meccanismi di «idolatria» nei confronti del libro non hanno avuto mai la volontà generalizzante e universalizzante presente a Hollywood. E questo accadeva già nei primi decenni del secolo.

Nel 1913, «Il Giornale di Firenze», in collaborazione con la rivista «La vita cinematografica»¹⁷, organo dell'industria filmica italiana, chiese ad un buon nu-

¹⁷ «La vita cinematografica», nn. 15,16,17 del 1913 (poi in *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano, 1907-1920*, a cura di Riccardo Redi, Venezia, Marsilio, 1972, pp. 191-198).

mero di scrittori e drammaturghi italiani un parere estetico sul nuovo mezzo di comunicazione, facendo capire che sarebbe stata oltremodo gradita la loro disponibilità a contribuire al miglioramento della qualità dei film. Si prospettava, in pratica, che gli stessi scrittori autorizzassero la trasposizione filmica delle loro opere o scrivessero soggetti e sceneggiature originali per il cinema. Tra coloro che risposero ci furono Bracco, Deledda, Capuana, Prezzolini, Martoglio. Molti di loro – ma anche tanti altri, come Verga e Pirandello – saranno appunto coinvolti in diverse produzioni cinematografiche di successo. Un anno dopo, forse costretto dalle difficoltà economiche, Gabriele D'Annunzio prese troppo sul serio l'invito a nobilitare il cinema con la letteratura. Accettò infatti di collaborare con Giovanni Pastrone per realizzare un film mitologico, *Cabiria*, che divenne il primo colosso della storia del cinema. Non considerando le eventuali e non esibite derivazioni romanzesche (Flaubert e Salgari) del copione, il dato letterario si esprime nelle lunghe didascalie scritte dal poeta, del tutto separate dal tessuto narrativo del film.

Insomma, D'Annunzio scelse di idolatrare non già il libro, referente diretto, materiale, delle possibili trame, ma lo scrittore, ovvero l'artista che si contrappone al regista cinematografico, banale «riproduttore» della realtà.

Il vespero. Già si chiude la tenzone dei caprai che la musa dorica suona su i flauti dispari a cui la cera diede l'odor del miele. E Batto torna dai campi alla città, al suo giardino di Catania, in vista dell'Etna.

Questa è la prima didascalia firmata da D'Annunzio (complessivamente sono 15 gli interventi del Vate), la cui traduzione, appunto didascalica, tipica del cinema muto, sarebbe semplicemente: il pastore Batto ritorna, alla sera, nella sua casa di Catania, ai piedi dell'Etna. Secondo Gianni Rondolino e Antonio Costa, non fu esclusivamente il ricco compenso offerto allo scrittore, rifugiatosi a Parigi per sfuggire ai creditori, la ragione del suo prestigioso coinvolgimento. Almeno fino al primo dopoguerra, se non oltre i confini del muto, il cinema italiano fu certamente anche se superficialmente dannunziano, costruito cioè su storie sentimentali in cui i residui melodrammatici dell'Ottocento si nutrivano – soprattutto attraverso le figure delle attrici-dive, con la loro gestualità esasperata – di un decadentismo quasi caricaturale¹⁸. L'intromissione diretta dello scrittore e poeta fu quindi l'occasione di certificare con la propria firma – che infatti appare nei titoli di testa – l'artisticità della scrittura letteraria, anche rispetto alla traduzione in immagini di una vicenda da lui stesso suggerita e «sorvegliata». E poiché D'Annunzio era anche un drammaturgo, ritenne opportuno imporre una costruzione formale basata su una messa in scena tipica del teatro musicale. Così fece mettere sotto contratto il musicista Ildebrando Pizzetti, che

¹⁸ A. Costa, *Dante D'Annunzio Pirandello*, in *Sperduti nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo. 1905-1930*, a cura di Renzo Renzi, Bologna, Capelli, 1991, pp. 59-61; Gianni Rondolino, *I giorni di Cabiria*, Torino, Lindau, 1993, p. 116.

lavorò al copione con l'intento di spettacolarizzare all'estremo i momenti topici del racconto avventuroso. Uno di questi, che piacque molto a Griffith, è la celebre sequenza del Moloch che si prepara a «divorare» Cabiria, la fanciulla rapita: una vera scena da Grand Opera o da saga wagneriana, in cui viene utilizzata la *Sinfonia del fuoco*, uno dei brani più famosi del compositore.

Nonostante il grande successo del film e la fama internazionale, dovuta però alla grandiosità scenografica – ammirata ma non accettata come «arte filmica» da Lindsay¹⁹ – il tentativo di rifondare il cinematografo a partire da una forma teatral-musicale si fermò a quest'unica opera, non serializzabile. Le didascalie di D'Annunzio, dopo alcune «prime» di gala, furono sostituite da cartelli puramente esplicativi, e persino la bellissima sinfonia di Pizzetti, che, nel progetto originale, sarebbe dovuta essere eseguita da una vera orchestra, divenne un semplice accompagnamento al piano o all'armonium in dotazione nelle sale cinematografiche. Va aggiunto che, proprio nello stesso anno in cui Pastrone e D'Annunzio cercavano di imporre il modello teatral-musicale, vennero prodotti due straordinari «prototipi» di cinema verista: *Sperduti nel buio* di Martoglio, scritto da Roberto Bracco e *Assunta Spina* di Gustavo Serena e Francesca Bertini, quest'ultimo ideato e sceneggiato da Salvatore Di Giacomo.

Anche queste due pellicole non crearono un genere – il pubblico borghese delle città non amava il realismo, anche se tradotto in forme melodrammatiche – ma piuttosto fornirono degli spunti creativi che trovarono spazio in altri film, ad esempio *Cenere* di Eleonora Duse e *Cainà* di Gennaro Righelli, girati rispettivamente nel 1916 e nel 1921. Solo negli anni Quaranta, con i primi tentativi neorealistici, queste continue tentazioni veriste esplosero come una vera e propria tendenza estetica.

Se il cinema italiano, «inquinato» dalla teatralità, non riuscì a creare un convincente modello di cultura nazionale filmica opposta al dannunzianesimo, nella vicina Francia, il naturalismo di Émile Zola divenne altresì una vera enciclopedia di trame, personaggi, ambientazioni, luoghi, città, paesi, temi sociali, letteralmente saccheggiate dal cinematografo fin dal 1902, l'anno in cui morì lo scrittore. Andrea Daz, sul sito della rivista «Film.tv», paragona il rapporto tra le scritture zoliane e il cinema a quelle tra il realismo di Dickens e il cinema di Griffith, analizzate da Ājzenštejn²⁰. Ma prescindendo da questi parallelismi, sui quali si potrebbe citare l'opinione di Umberto Eco («non sono gli scrittori ad avere anticipato il cinematografo, ma piuttosto i registi ad essersi ispirati ai modelli narrativi del romanzo²¹»), i suoi romanzi hanno letteralmente plasmato il «realismo» cinematografico, ispirando indirettamente e direttamente – in *Nana*

¹⁹ V. Lindsay, *L'arte del film* cit. p. 87.

²⁰ Sergej Ājzenštejn, *Dickens, Griffith e noi*, in *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 172-177.

²¹ U. Eco, *Indugiare nel bosco*, in *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, p. 88.

ma soprattutto in *L'angelo del male*, in cui ricompare, nei titoli di testa, la certificazione letteraria attraverso una citazione del romanzo di Zola, la sua fotografia e la firma autografa – la prima filmografia di Jean Renoir e poi quella di Marcel Carnè, sempre orientata verso un'ambientazione popolare, magari corretta in senso romantico dal suo sceneggiatura di fiducia, il poeta Jacques Prévert.

Un rapporto simile tra cinema e letteratura ci fu anche in Germania, a cavallo tra la fine degli anni Venti e il successivo decennio, con la *Neue Sachlichkeit* (Nuova oggettività), punto di congiunzione tra le arti, non solo la letteratura ma anche la pittura e l'architettura.

Ed infine nell'Unione Sovietica, il realismo (socialista), arte cinematografica quasi statale, basata sul contrasto tra la vita delle classi popolari precedenti e successive alla rivoluzione d'ottobre, comportò la distruzione dell'avanguardia e dei suoi linguaggi sperimentali e anti narrativi.

Per i quattro esempi citati, e soprattutto a proposito della scrittura zoliana, non si può neanche parlare di «palinsestualità» delle trasposizioni filmiche. Piuttosto l'ambientazione, anche umana, e soprattutto la lingua, la poetica e la forma narrativa del naturalismo, favorirono la nascita di una corrente estetica universale, caratterizzata dall'affermarsi di scuole nazionali tendenti all'unificazione culturale tra cinema, letteratura, teatro.

Il campione di questa unificazione biblio-filmografica fu Luchino Visconti, il quale, fin dal suo ritorno in Italia, dopo l'apprendistato francese sul set del film di Renoir *L'angelo del male*, nel 1941 scrisse un soggetto cinematografico ispirato a *L'amante di Gramigna* di Verga – bocciato dalla censura – e quindi lavorò ad una sceneggiatura più ampia, che aveva come punto di partenza *I Malavoglia*. Infine, nel suo film d'esordio, *Ossessione* (1943) italianizzò un bel racconto *noir* di James Cain (*Il postino suona sempre due volte*) che nessuno in Italia conosceva, per creare un nuovo prototipo verista/realista ancora intriso di letteratura. In queste prime e prestigiose prove si affacciava la possibilità di creare un nuovo cinema nazionale, a partire dalla scrittura e dalla poetica di Giovanni Verga, come appunto si scriveva nella prestigiosa rivista «Cinema»²², diretta da Vittorio Mussolini. Nel dopoguerra il regista milanese si confrontò, direttamente e indirettamente, con l'amato Verga (*La terra trema, Rocco e i suoi fratelli*), proseguendo, fino al progetto abortito che avrebbe dovuto portare sullo schermo la *Recherche*, in direzione di una vera e propria ricomposizione tra immagini filmiche e letterarie. Secondo il critico Guido Aristarco, già nel film *Senso*, tratto da una novella di Camillo Boito²³, si avverte il tentativo di creare una biblioteca filmica nazionale. Successivamente, anche al di fuori della cultura e dell'arte italiana, Visconti fu un autore – oltre che regista te-

²² Mario Alicata e Giuseppe De Santis, *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano*, in «Cinema», 10 ottobre 1941, 127, pp. 216-217 (poi in *Letteratura e cinema*, a cura di Giampiero Brunetta, Bologna, Zanichelli, 1976, pp. 61-64).

²³ Guido Aristarco, *Senso*, in «Cinema Nuovo», IV, 10 febbraio 1955, 52 (poi in G. Brunetta, *Letteratura e cinema* cit., pp. 87-96).

atrale – che operò sempre nella convinzione che il cinematografico potesse e dovesse eguagliare la grande cultura borghese europea dell'Ottocento e del Novecento, fino ad allora espressa dal teatro e dalla letteratura.

Per chiudere questo capitolo non si può non citare la lunga serie dei cosiddetti sceneggiati italiani: opere di finzione, prodotte dalla Rai a partire dal 1955, che traducevano in immagini i romanzi, italiani e non, che si ritenevano capaci di stare in una biblioteca ideale. Da *Piccole donne* a *I promessi sposi*, da *I fratelli Karamazov* a *David Copperfield*, da *Una tragedia americana* a *L'isola del tesoro*, da *I miserabili* a *Il conte di Montecristo*, da *Cime tempestose* a *La figlia del capitano*, il catalogo della Rai, quasi sempre visibile e appunto ormai ordinato in un archivio mediatecario, ha gareggiato in popolarità – e forse gareggia tuttora – con i grandi romanzi cinematografici hollywoodiani dell'epoca classica e dell'immediato dopoguerra.

Fin dalla loro iniziale progettazione, ispirata ai romanzi d'appendice – a puntate, come le serie televisive e i radiodrammi – il modo di produzione dello sceneggiato era basato su due elementi chiave: da un lato l'assoluta fedeltà, quasi illustrativa, ai testi dai quali derivavano; dall'altra il rifiuto delle tecniche, delle forme e degli stili derivanti dall'ormai consolidato modello di adattamento filmico dei romanzi.

Il primo elemento, contenutistico, è facilmente spiegabile con l'aperta sottovalutazione del nuovo mezzo – divulgativo e non creativo, secondo gli allora dirigenti della Rai – che non poteva certo confrontarsi, sul piano formale, con la cultura umanistica tradizionale. Sarà proprio uno scrittore, Riccardo Bacchelli, sceneggiatore del celebre *I promessi sposi* di Sandro Bolchi (1967) a spiegare uno dei principali modelli di riscrittura:

[...] è stato seguito il criterio e la norma della più esatta fedeltà al testo: criterio e norma che ritengo, non che giusti, doverosi, inderogabili, neanche discutibili. Voglio dire, se la lingua e il discorso di un'opera d'arte e di poesia si giudica non si adattino o non reggano alla prova della rappresentazione televisiva, c'è un solo partito giusto e sano a cui si deve ricorrere; ed è di non farne di nulla, lasciar perdere e rinunciare. Con questo confesso che da quella speciale forma di esame e di «scrutinamento» tecnico che viene imposto dal suo lavoro allo sceneggiatore, nel caso specifico, al sottoscritto e a Sandro Bolchi, risultava un senso non privo di inquietudini [...] quando lingua e linguaggio riuscivano, più caratteristici, più stilisticamente e artisticamente belli e manzoniani, più veri e espressivi, proprio allora veniva da chiedersi a volte come avrebbero resistito alla rappresentazione [...]²⁴.

Anche se non tutte gli sceneggiati possono vantare gli scrupoli adottati da Bacchelli, è da queste riflessioni (e da queste rinunce al tipico «equivalente» visivo della scrittura) che hanno origine i lunghi commenti *off* e le voci *over* di quel

²⁴ Riccardo Bacchelli, *In canonica e in televisione*, in «Video», Torino, settembre 1973.

celebre sceneggiato. Un espediente, che, al di là della prosa artefatta con cui viene giustificato, sarà paradossalmente caratteristico, come si vedrà nel prossimo capitolo, di tanti film «letterari» degli anni Sessanta.

Però, al di là dell'esempio citato, la televisione degli anni Cinquanta rifiutava totalmente il cinematografo anche come modo di produzione e come prassi culturale. Questo rifiuto era originato principalmente da un problema tecnico: nei primi anni della televisione, non essendo stato ancora inventato un sistema di registrazione video, tutti i programmi si dovevano trasmettere «in diretta». Così venne obbligatoriamente adottata la forma teatrale e anche gli attori furono reclutati nei maggiori teatri italiani o riciclati dal cinema prebellico in cui la lingua italiana era prevalentemente letteraria: asettica, senza accenti e espressioni dialettali.

Oltre ai limiti tecnologici, ben presto superati, ci fu però anche una precisa opposizione ad un settore della comunicazione di per sé in concorrenza con la televisione e ancora in grado di sovrastarla sul piano della diffusione. A detta dei dirigenti della Rai, intellettuali di area cattolica, il mondo del cinema era dominato da produttori-affaristi, e permeato, in larga misura, da una popolarità generica e anticulturale poco adatta al progetto educativo della televisione. I generi cinematografici di successo erano, infatti, la farsa, l'avventura, il cinema mitologico, il melodramma.

Non a caso, anche dopo che la scena teatral-televisiva si aprì timidamente alle ambientazioni in esterni, lo sceneggiato rimase, almeno fino alla fine degli anni Settanta, quando il genere si chiamò «film per la tv», essenzialmente teatrale, nella forma e nella concezione culturale. Prescindendo dal giudizio sulle singole opere e sulla qualità e il rispetto degli adattamenti – almeno secondo lo schema Bacchelli – gli sceneggiati Rai, e poi anche i «film per la tv» più recenti, non più ammantati dall'aura dell'educazione popolare, hanno creato la mediateca più compatta e organizzata della storia dell'audiovisivo. Anche oggi, possono essere letti come un pezzo autentico di cultura nazionale che rivela i modelli programmatici dell'educazione e formazione del cittadino: un cosmopolitismo, opposto a quello hollywoodiano, basato sul sacro rispetto dei libri di ogni tempo e luogo. Sicché, in questo caso, l'ipotesi di un'altra, originale, forma di «palinsestualità» capace di cancellare o di sostituire gli originali confina con una considerazione culturale più articolata, legata alla scarsa alfabetizzazione del pubblico, alla mancata unificazione linguistica dell'Italia, alla bassa diffusione della lettura, anche nella classe media. Come hanno sempre affermato le principali case editrici italiane, per ogni nuovo teleromanzo che veniva messo in onda, le vendite del libro dal quale era tratto salivano in misura notevole. Il che significa che quelle «letture ad alta voce» potevano anche sostituire gli originali, ma spesso aiutavano le letture individuali.

4. *Il cinema come archivio di storia: un catalogo di immagini/documento*

Verrà un giorno, e fra meno di dieci anni, in cui i bambini delle scuole impareranno tutto, praticamente tutto, grazie ai film. Certamente non dovranno più leggere libri di storia. Per esempio, ammettiamo che qualcuno voglia sapere qualcosa su un episodio della vita di Napoleone. Basterà sedersi di fronte ad uno schermo apposito, in una stanza scientificamente preparata, premere il bottone, e vedere veramente quel che è accaduto. Nessuna opinione, nessun giudizio. Ma sarà come essere presenti al farsi della storia [...].

Così si esprime, nel 1915, David Wark Griffith²⁵, ed è facile leggere in quelle righe la puntuale tentazione palinogenetica tardo-positivista che accompagnerà anche la diffusione della radio e della televisione, e che esploderà in maniera quasi irreversibile con l'apparizione dei nuovi media, del web e dei *social network*, ipoteticamente capaci – come affermava il personaggio de *Il processo* di Welles – di rispondere a qualsiasi domanda che verrà loro posta.

Una tentazione «totalizzante» abbastanza simile a quella di Griffith è presente nei lavori televisivi di Roberto Rossellini, a partire dal celebre *La presa del potere di Luigi XIV* (1966), girato per la televisione francese e basato appunto sul medesimo concetto: il film come libro di storia. *La presa del potere di Luigi XIV* fu il secondo lavoro televisivo del regista italiano; il primo, prodotto per la Rai nel 1964, era ancora più vicino all'idea del «farsi della storia». S'intitolava *L'età del ferro* ed era firmato da Renzo Rossellini con la supervisione del padre Roberto. I due titoli, ma soprattutto il secondo, aprirono le porte ad una piccola serie didattica-educativa che comprende *Atti degli apostoli* (1969), *Socrate* (1970), *Blaise Pascal* (1971), *Agostino d'Ippona* (1972), *L'età di Cosimo dei Medici* (1973), *Cartesius* (1974). Questi lavori furono lodati dalla critica che vi intravedeva strade nuove per il cinema storico, non più legato alle imponenti ricostruzioni spettacolari di tipo romanzesco. Ebbero però una forte opposizione da parte degli studiosi che, sulla scia dei lavori degli *Annales* francesi, avevano in mente una ricostruzione «evenemenziale» – date, personaggi, luoghi – obbligatoriamente accompagnata da una rappresentazione documentata dei modi, dei riti, dell'abbigliamento, delle case, del cibo: insomma, della vita delle popolazioni²⁶.

La televisione rosselliniana – con la sua oggettiva contrapposizione tra film/spettacolo e audiovisivo/didattica – fu uno degli ultimi progetti educativi di alto profilo della Rai. All'indomani della morte del regista, non a caso, François Truffaut, omaggio l'amico e maestro con una frase emblematica che potrebb-

²⁵ Harry Maurice Geduld, *Focus on Griffith*, New York, Englewood Cliffs, 1971, pp. 34-35 (citato in Guido Fink, *Griffith: cominciare qui*, in *Storia del cinema. Dalle origini all'avvento del sonoro*, Venezia, Marsilio, 1978, p. 57).

²⁶ Un libro piuttosto polemico, e non solo verso Rossellini ma anche nei confronti della maggior parte dei film storici, è stato curato da Sergio Bertelli e Ileana Florescu (*I corsari del tempo*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996).

be sintetizzarne la poetica: «Tutto può essere divulgato attraverso gli audiovisivi²⁷». L'inevitabile richiamo all'«epoca della riproducibilità tecnica» di Walter Benjamin²⁸, non fu probabilmente programmatico, ma certo le idee di Rossellini combaciavano con quelle dello scrittore tedesco.

Oggi, curiosamente, alle idee di Griffith e poi di Rossellini, si oppone il lavoro concreto degli storici contemporanei che s'immergono nelle vecchie pellicole, documentarie e «finzionali», per leggervi l'immaginario delle dittature, delle guerre, della politica, dei personaggi pubblici e privati, dei fatti e delle opinioni che hanno attraversato il Novecento. Il cinema così com'era e come si è diffuso e come ci è pervenuto – nonostante la distruzione, nel periodo del muto, di almeno il settanta per cento della pellicola impressionata – è il vero documento storico consultabile e interpretabile, finalmente conservato in archivi in continua espansione e ormai diffusi tra televisione e rete informatica.

Seguendo un recente volume di Costa²⁹, una semplice lettura delle presenze oggettuali e fisiche di un tale catalogo finirebbe per dar vita ad una storia dei film che analizza le presenze evocative (abbigliamento, case, strade, ferrovie, monumenti, costumi, mode, sport, tempo libero) di un intero secolo. E facilmente, queste potrebbero essere messe in parallelo con le coeve descrizioni letterarie.

5. Impregnarsi di letteratura, di arte e architettura: il post-moderno come emblema della «palinsestualità» totale

Ma la seconda parte del Novecento ha in serbo altre profonde mutazioni che attengono, di nuovo, all'«idolatria» del libro. Questo concetto, secondo Pier Paolo Pasolini, può essere ribaltato: nel saggio *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, lo scrittore e regista indica una naturale vocazione letteraria della fase preparatoria del film³⁰. E bisogna anche dire che, nonostante la forma «pittorico-figurativa» del cinema pasoliniano, le sceneggiature e i soggetti da lui firmati hanno un notevole e autonomo valore letterario³¹.

²⁷ François Truffaut, *Roberto Rossellini è morto*, in «Le Matin de Paris», 4 giugno 1977 (poi in F. Truffaut, *I film della mia vita*, Venezia, Marsilio p. 220); sull'esperienza didattica del Rossellini televisivo si veda anche G. Rondolino, *Roberto Rossellini*, Torino, UTET, 1989, pp. 281-323.

²⁸ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* cit.

²⁹ A. Costa, *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock. Il senso delle cose nei film*, Torino, Einaudi, 2014.

³⁰ Pier Paolo Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuole essere altra struttura»*, in *Uccellacci e uccellini*, Milano, Garzanti, 1966, pp. 32-43 (poi in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972).

³¹ P. P. Pasolini, *Pasolini per il cinema*, a cura di a cura di Walter Siti e Franco Zabaghi, Milano, Mondadori, 2002.

Estendendo il concetto pasoliniano, oggi quasi indiscutibile sul piano teorico e pratico, non esistono più confini definiti tra le forme della creazione. Questo è anche ciò che sosteneva, su un piano opposto, il critico e regista Alexander Astruc, che nel 1948, sulle pagine dell'Écran Français preconizzò la futura ma ormai prossima affermazione del regista come vero e proprio artista che si serve di una *caméra-stylo*: letteralmente «cinepresa stilografica»³². All'epoca l'ipotetica stilografica del regista era ancora molto ingombrante, sia pure più leggera di quanto non fosse appena dieci anni prima: macchine da presa a passo ridotto, sistemi di illuminazione mobili e pellicole ad alta sensibilità. Si aggiunga che, in Italia, era in corso da qualche anno la rivoluzione neorealista, ovvero l'uso quasi esclusivo delle ambientazioni non ricostruite negli studi e la scelta di reclutare, in larga misura, attori non professionisti.

Furono queste le rivoluzioni tecniche e produttive – maggior controllo dei registi sul loro lavoro – che favorirono, dieci anni dopo, la nascita della *nouvelle vague*, i cui protagonisti inventarono la definizione ormai «totalizzante» di autore, ovvero creatore assoluto dell'opera filmica. E se è facile constatare che, anche dopo le teorie di Astruc, di Godard e di Truffaut, il film continua ad essere un'arte collettiva e un prodotto dell'industria culturale, è altrettanto obbligatorio segnalare che il mezzo-messaggio delle odierne tecnologie digitali ha di fatto materializzato la vera *caméra-stylo* nelle cineprese minuscole e spesso perfette usate dai film-makers di tutto il mondo, nonché nei telefoni cellulari con i quali ogni cittadino può attribuirsi la definizione di autore e magari affermarsi con una propria creatività filmica attraverso la rete e i social-network. Ma proprio la *nouvelle vague*, pur mettendo l'autore/creatore/dittatore al centro del proprio interesse, si pose anche l'ambizioso compito di assorbire forma e contenuto della letteratura entro il linguaggio filmico. Questo è ciò che, nelle pagine precedente, a proposito de *Il Processo* di Welles e della filmografia di Resnais, si è chiamato «impregnarsi» di letteratura: un concetto estendibile ad altre categorie (arte, architettura, teatro), che si può esemplificare attraverso una vera e propria sequenza allegorica, presente in uno delle opere più note di Jean Luc Godard, *Bande a part* (1964). I tre protagonisti del film, in attesa di compiere una rapina, si concedono un svago pseudo intellettuale: visitano di corsa, in soli nove minuti e 45 secondi, l'intero Museo del Louvre.

La sequenza, rifatta da Bernardo Bertolucci in *The Dreamers* (2003), è certamente uno dei manifesti, probabilmente non consapevoli, del «post-moderno», ovvero dell'impregnarsi di cultura, in questo caso di arte figurativa, per riproporre quell'esperienza in contesti ormai slegati dalla storia e dall'ideologia che l'avevano prodotta³³. Tre anni prima, un romanziere-cineasta come Alain

³² Alexander Astruc, *Naissance d'une nouvelle avant-garde. La camera-stylo*, in «L'Écran Français», 30 marzo 1948, n. 144 (poi in Alberto Barbera-Roberto Turigliato, *Leggere il cinema*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 312-316).

³³ Per il rapporto di Godard con il post moderno, si veda Vincenzo Buccheri, *Sguardi sul*

Robbe-Grillet, incluso appunto da Renato Barilli nel ambito della post-modernità³⁴, fu lo sceneggiatore di *L'anno scorso a Marienbad* di Alain Resnais, capolavoro dell'indeterminazione memoriale e dell'insicurezza percettiva, tipica di molta letteratura contemporanea, a partire dalla *Recherche*. Ma se il «post-moderno» di Resnais è ancora parzialmente legato ad un'eredità letteraria che comprende Joyce, Proust, Beckett, Ionesco e persino i surrealisti, la *nouvelle vague* propriamente detta, o se si vuole il cinema di Godard e poi di Truffaut, si è invece imposta, soprattutto nei primi anni, attraverso una concezione quasi giocosa, anche se estremamente «presuntuosa», della fusione cinema/letteratura.

In Godard prevale la citazione come vero e proprio principio costruttivo/estetico: nei nomi, nel richiamo a frasi di celebri scrittori, nella commistione continua tra il documentario e la finzione, nella mescolanza dei diversi linguaggi espressivi, esibiti, appunto, come tali. Nelle sue opere riappare la scrittura didascalica del cinema muto, soprattutto quello eisensteiniano, graficamente imponente come un manifesto di tendenza, mentre lo schermo è continuamente e letteralmente invaso da proclami, appelli, note e commenti, oppure da personaggi che leggono classici del pensiero marxista, poesie e brani narrativi. E ancora, nei pochi film ispirati a romanzi o opere teatrali (*Il disprezzo*, *Les Carabiniers*, *Prenom Carmen*), il regista distrugge e ricostruisce gli originali secondo una logica «palinsestuale» fatta di frammenti che richiamano altri film, altri testi teatrali o letterari. Persino nella critica al cinema altrui, Godard non rinuncia a sottolineare questo «impregnamento» letterario. È rimasta celebre la recensione ad uno dei primi successi di Ingmar Bergman, *Un'estate d'amore* (1951).

Nel preciso istante. Infatti, Bergman è il cineasta dell'istante. Ognuno dei suoi film nasce da una riflessione dei protagonisti sul presente, approfondisce tale riflessione attraverso una frantumazione della durata, un po' alla maniera di Proust, ma con maggiore forza, come se Proust fosse stato moltiplicato da Joyce e Rousseau, e diventa infine una gigantesca e smisurata meditazione a partire da un'istantanea [...]³⁵.

È anche significativo che una tale analisi si applichi ad un cineasta che non ha mai fatto parte di alcuna *vague* europea, ma che pure può essere ricondotto, quasi in solitudine, ad un universo autoriale che comprende letteratura – Bergman scrisse da se le sue sceneggiature e fu anche un buon narratore – teatro e cinema. Questo frammento critico godardiano, oltretutto, sembra già prefigurare una delle sue opere più ambiziose e meno viste, *Histoire(s) du cinema*, film, o meglio

post moderno. Il cinema contemporaneo: questioni, scenari, letture, Milano, EduCatt Università Cattolica, 2010, pp. 28-34.

³⁴ Renato Barilli, *Robbe-Grillet e il romanzo postmoderno*, Firenze, Mursia, 1998.

³⁵ Jean Luc Godard, *L'eternità in aiuto all'istantanea*, in *Il cinema è il cinema*, Milano, Garzanti, 1971, pp. 97-98.

video di montaggio della durata di 266 minuti, edito nel 1998, che impegnò il regista ginevrino per ben 10 anni. In questo sterminato catalogo di sequenze filmiche appartenenti ad ogni epoca e ad ogni genere, Godard applica appunto un concetto post-moderno che vede nella storia del cinema, o meglio nell'immensa collezione filmica che compone questa storia, la sintesi di ogni creatività precedente, compresa ovviamente la letteratura. Rispetto alla «palinsestualità» hollywoodiana, il modello di Godard ipotizza che queste trasformazioni abbiano appunto accresciuto il valore d'uso delle arti, rendendole più spendibili, e soprattutto, in grado di perpetuarsi senza cancellare gli originali. Insomma, di nuovo, una rivalutazione della riproducibilità tecnica «benjaminiana».

Più facilmente analizzabile è la vocazione all'unificazione letteratura-cinema da parte di Truffaut, nella cui opera traspare una sorta di costante autobiografismo capace di tracciare una mappa delle sue passioni letterarie «trascinate» letteralmente dentro le immagini³⁶. Dopo essere diventato famoso per una sua violenta polemica contro le versioni filmiche dei romanzi francesi, nel 1961, al suo terzo film, *Jules e Jim*, già romanzo di Henri-Pierre Roché, il regista dichiarerà che la pellicola non sarà una trasposizione ma un «libro cinematografico», specificando che cercherà di includere nelle sequenze quanto più testo romanzesco possibile, anche a costo di rendere «ridondanti» le immagini³⁷. Dieci anni dopo porterà sullo schermo un altro romanzo di Roché, *Le due inglesi e il continente*, la cui forma epistolare gli consentirà di esaltare proprio quella teorizzazione «passionale» che lui stesso chiamerà «filmare i libri» e «omaggiare apertamente i libri amati»³⁸. Difatti, in questa pellicola, la narrazione fattuale procede in larga misura attraverso la scrittura delle lettere che si scambiano i tre protagonisti, visualizzate come un vero e proprio monologo teatrale, letto di fronte alla macchina da presa³⁹.

Va anche aggiunto che, al di fuori dalle poetiche, allora quasi provocatorie, dei registi francesi, un regista come Manoel de Oliveira ha continuamente giocato con l'idea di «filmare i libri», e basteranno due esempi per rendere l'idea di una testualità letteraria esibita non più come provocazione ma come forma specifica del proprio cinema. Del 1985 è *La scarpina di raso*, un dramma stori-

³⁶ Sulla dipendenza letteraria del cinema di Truffaut, si segnalano alcuni studi specifici: Margaret Amatulli, Anna Bucarelli, *Truffaut uomo di lettere*, Urbino, Quattro Venti, 2004; Vittorio Giacci, *La famiglia letteraria*, in *François Truffaut. Le corrispondenze segrete le affinità dichiarate*, Roma, Bulzoni, 1995; Gianni Olla, *Marcel c'est moi. Sulle tracce di un fantasma; Truffaut e Proust*, in *Cartapellicola, scrittori e scritture nel cinema di François Truffaut*, Bergamo, Edizioni di Cineforum, Pisa, ETS, 2005, pp. 37-74.

³⁷ *Intervista a François Truffaut*, a cura di Yves Baby, in «Le Monde», 24 gennaio 1962 (poi in *François Truffaut*, a cura di Mario Simondi, Firenze, La Casa Usher, 1981, p. 177).

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ L'analisi approfondita del rapporto tra la scrittura di Roché e i film di Truffaut è presente in un volume di Sandro Volpe, *La forma intermedia. Truffaut rilegge Roché*, Palermo, L'epos, 1996.

co di Paul Claudel, che il regista portoghese mette in scena integralmente (sei ore è la durata del film) su una scena teatrale, e con inquadrature fisse che devono semplicemente registrare i dialoghi tra gli attori e le scenografie specifiche di ogni atto. Del 1993, invece, è il suo capolavoro, *La valle del peccato*, film che esibisce una «palinsestualità» quasi vertiginosa. Il soggetto è infatti un romanzo della sua sceneggiatrice di fiducia, Agustina Bessa-Luis, ispirato, o meglio scritto «sopra» un altro romanzo: *Madame Bovary* di Flaubert. Oliveira lo traspone sullo schermo secondo il principio truffautiano di «filmare i libri», concentrando la narrazione fattuale non già nelle immagini – che illustrano soprattutto i luoghi e i personaggi – ma nel testo letterario letto in *voice off*.

Tralasciando un'analisi specifica di queste poetiche, è anche a partire dal lavoro di questi autori che Antonio Costa sviluppa la sua analisi della «letterarietà» come presenza sempre più massiva nel cinema contemporaneo⁴⁰. Come esempi specifici, ad alta densità significativa, lo studioso utilizza due titoli appartenenti ad aree diverse. Il primo è *Apocalypse now* di Coppola (1979), film di largo consumo, anche se carico di suggestioni letterarie non derivanti esclusivamente dall'ispirazione romanzesca: *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad. Il secondo è *Tutti i Vermeer di New York* di Jost (1990), opera poco vista e tuttora «sommersa».

Nel film di Coppola compaiono, nel pre-finale, dopo l'apparizione di Kurtz, interpretato da Marlon Brando, due libri in bell'evidenza: *Indagine sul Santo Graal. Dal rito al romanzo* di Weston e il più celebre *Il ramo d'oro* di Frazer. Entrambi sono le fonti a cui ha attinto Eliot per *The Waste Land*. Gli stessi testi sono citati anche in un lavoro successivo del poeta statunitense, *The Hollow Men*, che Marlon Brando/Kurtz declama nella sua capanna. Nessuna di queste intromissioni o esibizioni letterarie, magari manierate, è abusiva. Si potrebbe infatti dedicare un saggio specifico alla «terra desolata» attraversata da Marlow – il narratore di Conrad – fino al ritrovamento di Kurtz. A sua volta, proprio questo misterioso personaggio potrebbe essere sia il depositario del Graal che attende di essere ucciso e sostituito da un nuovo Re, sia l'«uomo vuoto» che, prima di morire, riesce ad esprimere il proprio orrore per il piccolo impero che ha costruito con il sangue. È però certo che, per una semplice questione di «soglia di attenzione» rispetto al fluire delle immagini, un comune spettatore non riuscirebbe affatto a decifrare tutta quella serie di sottotesti. Altre sequenze, molto più legate alla mitologia negativa del Vietnam – ad esempio la troupe cinematografica, guidata dallo stesso Coppola, che riprende un combattimento – ci portano però ad un'interpretazione che confina con quella veicolata dalle presenze letterarie: la «terra desolata» del presente è l'America invischiata nella guerra del Vietnam.

Non è facile farsi trascinare, altresì, dalla catena di riferimenti letterari esibiti in *Tutti i Vermeer di New York*, ma, se non altro, il regista pone questi ri-

⁴⁰ A. Costa, *Nel corpo dell'immagine, la parola: la citazione letteraria nel cinema*, in *Cinema e letteratura. Percorsi di confine* cit., pp. 33-48.

ferimenti come vero e proprio «corpo dell'immagine», per usare il termine di Costa⁴¹. Il protagonista del film è un giovane operatore di borsa, Mark, che si rifugia nella sala del Metropolitan Museum in cui sono esposti ben cinque dipinti di Vermeer. Il personaggio richiama due figure centrali della *Recherche*, o meglio del romanzo centrale, *La prigioniera*. La prima è il narratore che vuole «rinchiudere» e adorare la sua Albertine, ovvero Anna, una studentessa francese conosciuta al museo. La seconda è, quasi letteralmente, Bergotte, lo scrittore che morirà dopo aver visto per un'ultima volta *Veduta di Delft*. Ed appunto, Mark muore per un ictus dopo essere uscito dal museo.

Queste vicende narrative/drammaturgiche sono commentate da due citazioni testuali: la prima – declamata in *voice over* da Anna – racconta la visita di Bergotte al museo Jeu de Paume in cui è esposto provvisoriamente il celebre quadro di Vermeer amato e descritto da Proust. Nella seconda, letta in *voice off*, è descritta la morte di Bergotte. Anche questa curiosa parafrasi de *La prigioniera* attua in maniera radicale proprio il principio di «filmare i libri» proclamato da Truffaut. Il «fare cinema» – che fino all'anteguerra significava immaginare visivamente i movimenti interni di una scena o una sequenza, e trovare, anche teoricamente, le regole specifiche del linguaggio filmico – si è dunque svincolato dagli obblighi puramente simbolici, metaforici, allegorici, legati al cinema muto e a quello classico.

Sempre Costa indica queste trasformazioni come una possibile deriva *mid-cult*⁴², ed in effetti, al di là dell'esplicita presenza letteraria, nota e meno nota, nel «corpo dell'immagine», l'intero cinema contemporaneo, alto, basso e medio, è stato conquistato da un'idea romanzesca che può facilmente mescolare il culto dell'immagine sempre più «attraiva» con quello della forma o della parola «letteraria». La lista dei debiti o dei prelevamenti «palinsestuali» è lunghissima: presenza, anche nei racconti seriali, di una memoria conscia o inconscia di derivazione proustiana – si pensi al successo di un film estremamente complesso sul piano narrativo come *C'era una volta in America* di Leone – monologhi interiori e flussi di coscienza dei diversi personaggi, io narranti che intervengono a commentare frammenti scenici (molti film di Scorsese, tra cui il suo capolavoro, *Quei bravi ragazzi*, hanno appunto diversi narratori intradiegetici), frantumazioni estreme del racconto, indeterminazioni, ellissi, sovrapposizioni testuali che riprendono gli esempi esaminati nelle righe precedenti.

Tutti questi intrecci, sempre più ravvicinati, tra le forme e gli immaginari letterari e cinematografici, non autorizzano certo a ipotizzare, né ad auspicare, la prossima fusione tra le due forme di espressione, ma più semplicemente l'ampliamento di quella che abbiamo denominato la biblioteca dello spettatore cinematografico. Ed anzi, è proprio questa eredità fruttuosa delle ultime avanguardie

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

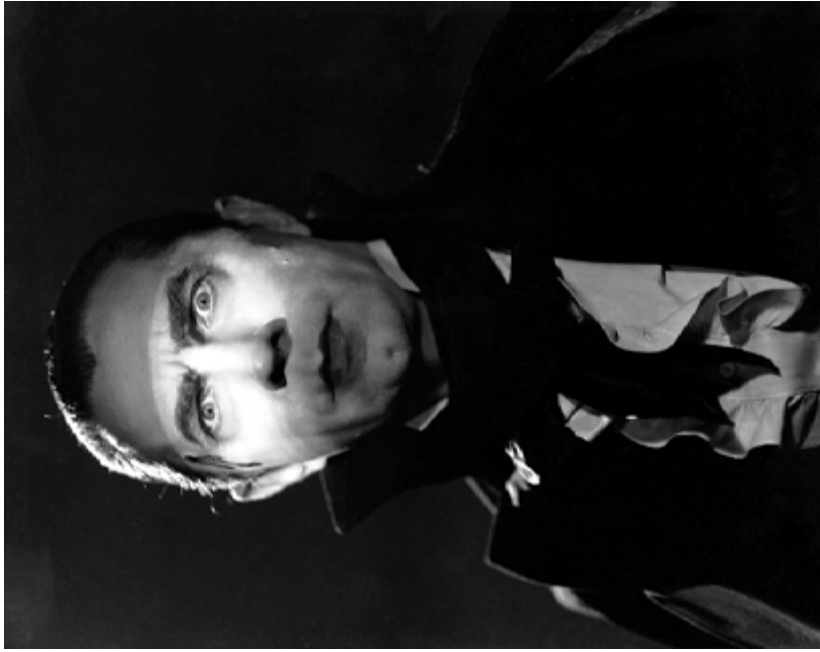
die a contrapporsi, o meglio a distinguersi dalla crescente ed esponenziale potenza comunicativa degli archivi virtuali, quelli appunto, legati ai nuovi media, in cui proprio l'immagine, sacralizzata al di là delle sue significazioni e delle sue forme, ha un ruolo decisivo ma sfuggente ad ogni classificazione.



La specchio dell'ambiguità in *L'anno scorso a Marienbad* di Alain Resnais.



Le trasformazioni del dottor Jekyll: Fredric March.



L'eterno Dracula: Bela Lugosi



L'eterna Anna Karenina: Greta Garbo

PROGETTARE, INVENTARE, RISCRIVERE

PSEUDOBIBLIA, RISCRIITTURE E PALINSESTI

Paolo Orvieto

È da secoli che arguti scrittori hanno allestito, per lo più con esiti più o meno volontariamente satirici, biblioteche immaginarie, fornendo anche accurati elenchi di libri inesistenti, che, con termine moderno, possiamo chiamare *pseudo-biblia*¹. Potremmo, ad esempio, citare alcune delle più antiche e fornite biblioteche immaginarie, quella di Rabelais (oltre alla prima e seconda *Libreria* di Anton Francesco Doni e all'*Indice universale della Libreria, o studio del celebratissimo, eccellentissimo, eruditissimo et plusquam opulentissimo arcidottor Gratian Furbson da Francolin: raccolto per Mastro Acquedotto dalle Sanguettole, riformatore della famosissima Hostaria del Chiu* di Giulio Cesare Croce, ipotetico catalogo di titoli di letteratura popolare e di largo consumo)² e quelle «antidiluviane» di due bibliofili del Settecento, ambedue segnalate da uno dei primi esperti in materia, Giuseppe Fumagalli nel suo ormai classico saggio³.

¹ Il termine è stato coniato da Lyon Sprague De Camp, in *The Unwritten Classics*, in «The Saturday Review of Literature» del 29 marzo 1947, poi ripubblicato in appendice a Giuseppe Fumagalli-Leo S. Olschki, *Biblioteche immaginarie e roghi di libri*, a cura di Paolo Albani, Campobasso, Palladino Editore, 2007. Tra gli altri saggi segnalati da Albani, esperto in materia: Gustave Brunet, *Essai sur les bibliothèques imaginaires*, Paris, Imprimerie de Ch. Lehure et Cie, 1851; G. Brunet, *Imprimeurs imaginaires, libraires supposes. Étude bibliographique*, Paris, Librairie Tess, 1866; le voci *Biblioteche immaginarie* e *Cataloghi immaginari*, curate rispettivamente da Gianni Guadalupi e Hans Tuzzi nel *Manuale Enciclopedico della bibliofilia*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 1997, rispettivamente alle pp. 116 e 151; i numeri speciali dell'«Almanacco del Bibliofile», dedicati alle *Biblioteche dei nostri inviati speciali nel ventunesimo secolo* (a. 10, 1 gennaio 2000), a *I libri dei prossimi venti anni. Segnalazione di alcune interessanti opere pubblicate dal 2002 al 2021 selezionate e descritte da arguti bibliografi* (a. 12, 1 gennaio 2002) e alle *Bibliofantasie di una estrosa équipe di scanzonati favolatori* (a. 13, 1 gennaio 2003); Paolo Albani e Paolo Della Bella, *Pseudobiblia o bibliografie immaginarie*, in *Forse Queneau. Enciclopedia delle scienze anomale*, Bologna, Zanichelli, 1999, pp. 335-38; Paolo Albani, *Cataloghi di libri immaginari*, in *L'oggetto libro 2001*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2002, pp. 200-15; Paolo Albani-Paolo Della Bella, *Mirabilia. Catalogo ragionato dei libri introvabili*, Bologna, Zanichelli, 2003.

² Bologna, per gli Heredi del Cochi, Al Pozzo Rosso. Da San Damiano, 1623.

³ Giuseppe Fumagalli, *Delle biblioteche Immaginarie e dei libri che non esistono*, Milano, Tip. Lombardi, 1892; ristampato, assieme ad un saggio di Olschki sui libri bruciati e con introduzione e bibliografia di Paolo Albani, nel citato G. Fumagalli-L. S. Olschki, *Biblioteche immaginarie e roghi di libri*.

Nel cap. VII del libro II del *Gargantua e Pantagruel* Pantagruel arriva a Parigi e visita la biblioteca di San Vittore, e dei «bei libri» che lì consulta ci fornisce un lungo elenco di ben centoquarantanove pseudo-volumi. Eccone alcuni tra i più istruttivi:

Cariola salutis; Lo Spolverino dei predicatori, composto da Turlupino; La Pachidermocoglie dei prodi; Le Fave porcine dei vescovi; Formicarium Artium; Il Cornuto a corte; Il Pungolo del vino; Tartareus. *De modo cacandi*; Il Culetto quaresimale; Sui piselli al prosciutto, cum commento; Il Cacafieno degli avvocati; Il Fichino delle Pulzelle; Il culo spelato delle vedove; Il lezzo degli Spagnoli, superdecantilincantato da Frate Inigo; Il Friggiculo dei poetastri; La Ficasfatta dei questuanti, raccontata da Fra Stringiforte; Il Padrenostro delle scimmie; Il tric trac dei monaci puttanieri; Le Pallependule dei viaggiatori, ecc.⁴

Ogni secolo ha le sue, del resto assai improbabili, biblioteche immaginarie, così anche i secoli XVII e XVIII. Nel suo *Oedipus Aegyptiacus* del 1652-55 il gesuita Athanasius Kircher e poi, tra gli altri, Pierre Le Gallois (1632-1707, custode e curatore della biblioteca di Luigi XV) ragguagliano oltre che su vari testi iniziatici e geroglifici egizi anche sulle fantomatiche biblioteche dell'Etiopia e in particolare su quella del monastero della Santa Croce in cui si potevano consultare, come accertato di persona dal domenicano spagnolo Luis Urreta, ben 1.100.000 volumi, alcuni dei quali davvero eccezionali (quelli acquisiti e addirittura scritti dalla fondatrice della biblioteca regina di Saba, da Salomone e dal loro figlio Melilech, dai vari patriarchi e profeti, i libri sibillini, ecc.); e tra questi anche i manuali di filosofia che Abramo avrebbe scritto nella Valle di Mambre per addestrare i suoi uomini a lottare e sconfiggere i tre (in realtà quattro) re nemici a Dan e liberare il nipote prigioniero Lot:

Mais tout cela n'est rien au prix de la Bibliothèque qu'on dit estre au Monastère de Ste Croix sur le mont d'Amara en Ethiopie. L'histoire rapporte qu'Antoine Brieus et Laurens de Cremona allèrent par ordre de Gregoire treizième en ce Royaume, pour y voir cette fameuse Bibliothèque divisée en trois parties, qui toutes trois, à ce qu'on dit, contiennent dix millions cent mille volumes tous écrits en beau parchemin, et conservée en des estuits de soie. On dit de plus que cette Bibliothèque doit son commencement à la Reine de Saba qui alla voir Salomon dont elle receut en présent une grande quantité de livres, particulièrement ceux d'Enoch touchant les éléments, et autres matières philosophiques; ceux de Noè qui traitent de sujets mathématiques et des cérémonies sacrées; ceux qu'Abraham composa dans la Vallée des Membré, où il enseigna la Philosophie à ceux par le moyen des quels il dépit le cinq Rois, qui avoient pris Loth son neveu; ceux de Job, et plusieurs autres qu'on assure estre dans cette Biblio-

⁴ François Rabelais, *Gargantua e Pantagruel*, traduzione di Augusto Frassinetti, Milano, Rizzoli, 1984, pp. 182-187.

thèque, avec les livres d'Esdras, des Sybilles, des Prophètes, et des grands prêtres des Juifs; sans ceux qu'on attribue a cette Reine de Saba, et à Melilech son fils qu'elle eut de Salomon⁵.

Degli inizi del Settecento, nelle opere di Mader (professore universitario) e Hilscher, l'ipotesi, intenzionale e non satirica, dell'esistenza di ben fornite biblioteche «antidiluviane», certamente esistenti prima che fossero distrutte dal devastante diluvio biblico: «con opere di Adamo, di Set, di Enoch e degli altri patriarchi anteriori a Noè ivi depositate a istruzione delle generazioni avvenire; ma queste generazioni sembra traessero tanto cattivo partito dalle scienza e dagli avvenimenti dei padri loro che Domeniddio pensò bene di disperdere col Diluvio biblioteche, bibliotecari e lettori»⁶. Delle quali biblioteche «antidiluviane» Paul-Christian Hilscher (1666-1730, pastore protestante) nel suo *De reliquiis Adami protoplasti epistola*, del 1711, dà – con l'intenzione di costituire l'archeologia bibliografica della chiesa protestante – anche i titoli dei libri posseduti da Adamo, sia da lui scritti, sia a lui regalati da Dio, dagli angeli⁷ e dai figli.

Un altro pastore luterano e teologo tedesco Theophilus Spizelius (Gottlieb Spitzel) di Augsburg (1639-1691) nel suo *Sacra bibliothecarum illustrium Arcana resecta*, del 1668, è convinto dell'esistenza di favolose e ricchissime biblioteche africane, oltre che di quella «etiopica» già vista, anche di altre, con un numero davvero eccezionale di volumi: quella di Almanzor, «re dell'Arabia e dell'Africa» aveva ben 55.722 libri. Altrettanto fornita quella di Muleassis, re di Tunisi, i cui libri sarebbero stati saccheggianti dai soldati di Carlo V (che espugnò la città nel 1545); poi Mena, imperatore d'Etiopia, avrebbe incaricato mercanti egiziani e veneziani di comprare i libri della ex-biblioteca di Tunisi, molti dei quali sarebbero perciò confluiti nella ben nota biblioteca del monastero della Santa Croce sul monte Amara. (Chi è esperto di latino, consulti l'*Appendice*).

Ma, venendo alle biblioteche immaginarie del Novecento, il primo, ovvio riferimento, va a Jorge Luis Borges e, più in particolare, a racconti come *Il Parlamento* (*El Congreso*, compreso nella raccolta *Il libro di sabbia* del 1975) e più ancora a quella sua opera che può, nell'insieme dei vari racconti, essere considerata una vera e propria assai fornita biblioteca immaginaria: *Finzioni*, vari racconti scritti tra il 1935 e il 1944. In *El Congreso* il protagonista è Alejandro

⁵ *Traité des plus Belles Bibliothèques de l'Europe*, par Sieur Le Gallois, Paris, chez Étienne Michallet, 1680, pp. 141-42.

⁶ G. Fumagalli-L.S. Olschki, *Biblioteche immaginarie e roghi di libri* cit., p. 47. Il volume a cui si riferisce è Joachim Johann Mader, *De bibliothecis atque archivis virorum clarissimorum libelli et commentationes. Cum praefatione de scriptis et bibliothecis antediluvianis*, del 1702, riedito dalla Nabu Press nel 2011.

⁷ Cfr., ad esempio, Paul-Christian Hilscher, *De reliquiis Adami protoplasti epistola*, Dresda, Zimmermannum, 1711, p. 33: «Ab angelo Raziele traditum Adamo librum ajunt, eundemque ad Noachum, illo anno, quo arcam ingressus est, translatum, qui physica, astrologica, variaque naturae miracula, artesque magicas complexus fuerit».

Ferri, giornalista e autore del fittizio studio *Breve esame della lingua analitica di John Wilkins*, collega e amico di José Fernández Irala, autore di altro apocrifo, *I marmi*, che lo invita a diventare membro di un fantomatico Parlamento, composto da ogni genere di umanità, una sorta di «Parlamento Mondiale, che avrebbe rappresentato tutti gli uomini di tutte le nazioni»⁸. Perciò la necessità di costituire una nutrita biblioteca ad uso e consumo dei parlamentari, con volumi esistenti e fittizi.

La raccolta *Finzioni* è suddivisa in due parti, intitolate rispettivamente *Il giardino dei sentieri che si biforcano* e *Artifici*. La prima parte è stata pubblicata a parte nel 1941; *Artifici* nel 1944. Numerosi racconti erano stati pubblicati singolarmente in precedenza sulla rivista letteraria «Sur». Le due parti furono riunite parzialmente nel 1944 dalle edizioni Sur di Buenos Aires. Nella *Premessa* Borges confessa la sua fatica e la sua noia nel dover leggere e semmai recensire volumoni talvolta di più di cinquecento pagine, meglio inventare a nostro piacimento i libri e di quelli fornire un sintetico e sapido riassunto:

Delirio faticoso e avvilente quello del compilatore di grossi libri, del dispiagatore in cinquecento pagine d'un concetto la cui perfetta esposizione orale capirebbe in pochi minuti! Meglio fingere che questi libri esistano già, e presentarne un riassunto, un commentario. Così fecero Carlyle in *Sartor Resartus*, Butler in *The Fair Haven*: opere che hanno il difetto, tuttavia, di essere anch'esse dei libri, non meno tautologici degli altri. Più ragionevole, più inetto, più pigro, io ho preferito scrivere su libri immaginari, articoli brevi⁹.

Ci sono, confessa, autori che l'hanno preceduto, sia nella concezione di una onnivora «biblioteca di Babele», sia nel progetto di aumentare sempre più il catalogo degli *pseudobiblia*: ad esempio, Carlyle e Butler. *Sartor Resartus* (*Il sarto rappezzato*) di Carlyle, dapprima pubblicato sulla rivista «Fraser's Magazine» nel 1833-'34 e poi in volume nel 1836 a Boston e nel 1838 in Inghilterra è una recensione all'inventato saggio filosofico *Die Kleider. Ihr Werden und Wirken* (*Origine e influenza degli abiti*), introduzione ad una sorta di Filosofia dell'abbigliamento dell'altrettanto inventato autore tedesco Diogenes Teufelsdröckh. Recensione accompagnata, come poi quelle di Borges, da giudizi e estratti del testo. Segue, quasi per avallare l'autenticità del testo e dell'autore, una attenta biografia di Teufelsdröckh, che tradotto significa 'feci del Diavolo', che abita nella città di Weissnichtwo ('Nonsisadove'). Il fantomatico autore è poi anche un protetto del Consigliere Aulico Heuschrecke ('Cavalletta'), colui appunto che ha inviato al recensore inglese (Carlyle) alcune carte del manoscritto originale, insieme ad altro materiale di nessuna utilità.

⁸ Jorge Luis Borges, *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, Milano, Mondadori, 1984, I, p. 582.

⁹ Ivi, I, p. 621.

Anche *The Fair Haven* di Samuel Butler tratta di una *Mémoire*, opera postuma inesistente dell'altrettanto fittizio John Pickard Owen (in realtà di Butler), del quale ci dà particolareggiate notizie, della sua vita e delle sue opere, l'ipotetico fratello: «The subject of this Memoir, and Author of the work which follows it, was born in Goodge Street, Tottenham Court Road, London, on the 5th of February, 1832. He was my elder brother by about eighteen months», ecc.¹⁰

Questo uno dei canoni di ogni biblioteca immaginaria: il simulacro fittizio di una o più opere deve essere accompagnato da un altrettanto fittizio, ma puntigliosamente documentato, simulacro biografico dell'autore.

Finzioni di Borges include tra i racconti per noi interessanti innanzi tutto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, scritto nel 1940, pubblicato per la prima volta in «Sur», poi raccolto in *Finzioni (Ficciones)* nel 1944, con un *Poscritto* del 1947. Il racconto si volge all'incirca tra il 1935 e il 1947, con anche escursioni nel XVII secolo. Dopo una cena, i convitati (fra i quali lo stesso Borges e l'amico e scrittore Bioy Casares) vengono a conoscenza dell'esistenza di Uqbar, sconosciuta regione dell'Iraq o dell'Asia minore, da un volume di *The Anglo-American Cyclopaedia* (New York, 1917), una ristampa «non meno letterale che noiosa dell'*Enciclopedia Britannica* del 1902»¹¹. Uqbar sarebbe la fantomatica terra dove le nostre conoscenze scientifiche, letterarie e culturali sono sconfessate e sconvolte, e le cui stesse leggende si riferiscono alle terre immaginarie di Mlejnas e Tlön. Si trovano precise notizie di Uqbar in un'altra copia del volume XLVI dell'*Enciclopedia Anglo-Americana*, che però, rispetto alla copia consultata durante la cena, ha 921 pagine invece che 917, quattro pagine in più in cui appunto si parla di Uqbar. Secondo un articolo di Alan White, professore di filosofia presso il Williams College, l'*Anglo-American Cyclopaedia* esiste veramente ed è più o meno come la descrive Borges, sebbene sia una ristampa della nona edizione dell'*Enciclopedia Britannica* e non (come detto nel racconto) della decima¹². Ma per Borges è, credo almeno per quanto riguarda i suoi mondi alternativi, intenzionalmente uno *psudobiblibium*, anche perché in nessuna edizione dell'*Enciclopedia Britannica* si trovano notizie su Uqbar. Siamo entrati nel labirinto dei libri immaginari di Borges, costituito non solo di volumi inesistenti, ma anche di libri in continua mutazione da un'edizione all'altra.

Segue nelle pagine dell'*Enciclopedia* su Uqbar una bibliografia in cui si segnalano ben quattro volumi sull'argomento:

La bibliografia comprendeva quattro volumi che finora non c'è riuscito di trovare, sebbene il terzo – Silas Haslam, *History of the Land Called Uqbar*, 1874 – figuri nei cataloghi di libreria di Bernard Quarich. Il primo, *Lesbare und le-*

¹⁰ Samuel Butler, *The fair Haven*, New York, AMS Press, 1968, p. 27.

¹¹ J. L. Borges, *Tutte le opere* cit., I, p. 623.

¹² Alan White, *Variaciones Borges*, in «Journal of Philosophy, Semiotics and Literature», 2003, 15, pp. 45-91.

senwerthe Bemerkungen über das Land Ukbar in Klein-Asien, avrebbe la data del 1641 e sarebbe opera di Johannes Valentius Andreä [...] teologo tedesco, il quale, al principio del secolo XVII, descrisse la comunità immaginaria della Rosacroce¹³.

La libreria di Bernard Quarich, libraio londinese dell'Ottocento, esiste davvero, ma certo non conserva il saggio di Silas Haslam, inventato lui come il suo saggio su Uqbar. In nota Borges aggiunge che Haslam è autore di un altro fantomatico testo: della *General History of Labyrinths*. La biblioteca immaginaria di Borges si arricchisce di pagina in pagina di nuovi volumi, tra i quali, per esasperare l'incerto confine tra la finzione e la pseudorealtà di Uqbar, *A First Encyclopaedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr*, che un ottimo amico del padre di Borges, Herbert Ashe, spedisce a Borges dal Brasile, «scritto in inglese ed era di 1001 pagine», «un frammento vasto e metodico della storia d'un pianeta sconosciuto»¹⁴. Uqbar è il primo indizio dell'esistenza di *Orbis Tertius* (con probabile errore di declinazione: *orbis* è genitivo), del mondo parallelo di Tlön, in cui si destabilizza l'intero scibile dell'epistemologia e del linguaggio umani; in cui si realizza l'idealismo di Berkeley (filosofo e teologo irlandese, 1685-1753) – tuttavia senza il suo onnipotente Dio – che nega la realtà del mondo. Un altro pianeta, inventato da «una società segreta di astronomi, di biologi, di ingegneri, di metafisici, di poeti, di chimici, di moralisti, di pittori, di geometri [...] sotto la direzione di uno oscuro uomo di genio»¹⁵; del quale pianeta, appunto, quell'undicesimo volume dell'enciclopedia descrive tutti gli aspetti, linguistici, filosofici, epistemologici, geometrici. Con anche una nota bibliografica, che sancisce la morte dell'autore e l'avallo del libro come artificio di infinite permutazioni:

Sappiamo già, infatti, che in Tlön il soggetto della conoscenza è unico ed eterno. L'idea del soggetto unico informa anche, completamente, gli abiti letterari. È raro che il libri siano firmati. La nozione di plagio non esiste: s'è stabilito che tutte le opere sono opere d'un solo autore, atemporale e anonimo [...]. Non meno indifferenti sono i libri. Quelli di narrativa hanno tutti lo stesso argomento, con tutte le permutazioni immaginabili¹⁶.

Nella biblioteca immaginaria di Borges non esiste più alcun autore e ogni libro è copia di una copia, all'infinito: palinsesto, scritto su altro libro, per cui, almeno a Tlön, non può esistere una biblioteca di autori accertati, come quelle del nostro paese reale, ma solo una biblioteca ipotetica – o immaginaria – fatta di infinite combinazioni di libri esistenti e/o inesistenti; biblioteca

¹³ J. L. Borges, *Tutte le opere cit.*, I, pp. 625-626.

¹⁴ Ivi, I, p. 627.

¹⁵ Ivi, I, p. 628.

¹⁶ Ivi, I, p. 634-635.

di libera e voluttuaria costituzione, stipata di volumi che ognuno può inventare, assecondando le proprie passioni o la propria verve estemporanee. Nel *Poscritto* si aggiunge che questo paese immaginario fu inventato da una società segreta del XVII secolo, confraternita risorta dopo secoli in America. Poi il milionario americano Ezra Buckley suggerisce ai discendenti della confraternita di scrivere un'enciclopedia del pianeta illusorio. Burckley muore nel 1828 e nel 1914 i collaboratori, che sono trecento, portano a termine l'undicesimo volume (quello inviato a Borges da Herbert Ashe) dell'*Encyclopaedia di Tlön*, che nell'insieme conta quaranta volumi, costituzione di un mondo illusorio che si chiama provvisoriamente *Orbis Tertius*. Nel 1944 un reporter del quotidiano «The American» scova in una biblioteca di Memphis i quaranta volumi dell'*Encyclopaedia*, tra i quali anche l'undicesimo, che però è sensibilmente differente da quello inviato da Herbert Ashe. Alla scoperta è seguita una miriade di articoli, antologie, riassunti, versioni letterali e ristampe «di questo Opus Majus del Genere Umano»: Tlön, specchio ribaltato del nostro scibile, sta progressivamente cambiando il nostro mondo e il nostro pensiero. Ma esisterebbe anche, tuttora non ritrovata, una seconda edizione della *Encyclopaedia di Tlön*, questa in ben cento volumi. Intanto Borges si dedica alla «traduzione quevediana» (nello stile di Quevedo) dell'*Urn Buriall* di Thomas Browne, medico e saggista inglese del Seicento, che è il vero autore di *Urn Buriall*, però fittizia è la traduzione di Borges, perché, come precisa, anche se pur esiste, non ha nessuna intenzione di dare alle stampe. Altro *pseudobiblium* assai affascinante è quello che apre il secondo racconto di *Finzioni*, *L'accostamento ad Almotasim*, scritto nel 1935 e pubblicato l'anno dopo tra i racconti di *Storia dell'eternità*, poi nel '41 in *Il giardino dei sentieri che si biforcano* e nel '44 in *Finzioni*. Il libro in questione è *The Approach to Al-Mu'tasim* dell'avvocato Mir Bahadur Ali, indiano di Bombay. Un poliziesco, così recensito da due critici inglesi, Philip Guedalla: «è una combinazione piuttosto disagiata (*a rather uncomfortable combination*) di poemi allegorici dell'Islam che mancano raramente di interessare i loro traduttori, e di quei romanzi polizieschi che inevitabilmente superano John H. Watson e perfezionano l'orrore della vita umana nei più distinti alberghi di Brighton»¹⁷. Recensione preceduta da quella di Mr Cecil Roberts: sarebbe stato scritto sotto «la duplice, inverosimile tutela di Wilkie Collins e dell'illustre poeta persiano del XII secolo, Ferid Eddin Attar»¹⁸. Il racconto borgesiano è, in sostanza, un'altra pseudorecensione di un libro che, con tutti i dettagli bibliografici e recensioni annessi, fu da molti creduto vero, tanto che vari conoscenti gliene chiesero una copia:

¹⁷ Ivi, I, p. 642.

¹⁸ Ivi, I, p. 642.

L'editio princeps dell'*Accostamento ad Almotasim* uscì a Bombay sulla fine del 1932. Era stampato su una carta che era quasi carta da giornale, e la copertina annunciava all'acquirente trattarsi del primo romanzo poliziesco scritto da un nativo di Bombay City. In pochi mesi, il pubblico ne esaurì quattro ristampe di mille esemplari ciascuna. La «Bombay Quaterly Review», la «Bombay Gazette», la «Calcutta Review», la «Hindustan Review» (di Allahabad) e il «Calcutta Englishman» si profusero in ditirambi. Bahadur pubblicò allora un'edizione illustrata che intitolò *The Conversion with the Man Called Al-Mu'tasim*, con questo felice sottotitolo: *A Game with Shiftin Mirrors (Un gioco di specchi mobili)*. È questa edizione ristampata ora a Londra da Victor Gollancz, con prefazione di Dorothy L. Sayers e con omissione – forse misericordiosa – delle illustrazioni. L'ho sott'occhio; non sono riuscito a procurarmi la prima, che suppongo molto superiore. A questa supposizione mi autorizza un'appendice, che riassume le divergenze più importanti tra la stesura originale del 1932 e quella del 1934¹⁹.

I precisi dati bibliografici, l'editore Victor Gollancz e la scrittrice Dorothy L. Sayers davvero esistenti non lascerebbero dubbi sull'effettiva realtà del romanzo indiano. Alla fine del racconto Borges ribadisce il concetto che tutta la letteratura deriva da altra letteratura, in sostanza da un testo unico, come nell'altro mondo di Tlön, per costituire nel suo insieme la megagalattica biblioteca immaginaria, l'ipotetica biblioteca di tutto lo scibile umano della *Biblioteca di Babele*, stipata di un numero infinito di libri davvero scritti, tuttavia riprodotti e falsificati – e falsificabili – all'infinito. Infatti anche l'inesistente libro indiano di Bahadur deriva in gran parte dal *Mantiq al-Tayr (Colloquio degli uccelli)* del persiano Farid al-Din Abù Tabib Muhàmmad ben Ibrahim Attar (mistico persiano esistito, 1142-1220, davvero autore del *Colloquio*), «che fu ucciso dai soldati di Tule, figlio di Gengis Khan, durante il sacco di Nishapur»²⁰. Del quale libro – tradotto in francese da Garcin de Tassy e in inglese da Edward Fitzgerald, studiosi del resto davvero esistiti – Borges fornisce ulteriore riassunto.

Carla Benedetti in *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata* dedica alcune illuminanti pagine a questo racconto borgesiano che ci possono servire per definire meglio il progetto della biblioteca immaginaria di *Finzioni*. Parte da un saggio di John Barth, per il quale il racconto e tutte le finzioni di Borges indicherebbero l'idea di «letteratura dell'esaurimento, di una letteratura che sostanzialmente ha già scritto tutto, per cui ogni altro prodotto non potrà che essere rimanipolazione di uno precedente che, perciò, decostruito all'infinito, perde la cognizione dell'autore originario»²¹. Quindi, in altri termini, la morte della letteratura, coincidente con la morte dell'autore. Per Benedetti non si tratterebbe di morte, bensì di rinascita della letteratura:

¹⁹ Ivi, I, pp. 642-643.

²⁰ Ivi, I, p. 648.

²¹ J. Barth, *La letteratura dell'esaurimento*, in *Postmoderno e letteratura*, a cura di Peter Carra-vetta e Paolo Spedicato, Milano, Bompiani, 1984, ed. or. 1967, p. 58.

L'accostamento ad Almotasim può infatti essere considerato l'emblema della letteratura di secondo grado. Esso non è semplicemente un testo che commenta un testo che non c'è: è il commento di un'opera che prende il posto dell'opera – il commento di un'opera che può anche essere soltanto pensata, e della cui «faticità» si può fare a meno. [...] Questo «senso intellettualizzato», separato (separabile) dalla concretezza sensibile delle opere, è ciò che media la moderna fruizione riflessiva, e che può persino, al limite, con un gesto provocatorio, sostituirsi all'opera²².

I volumi della biblioteca immaginaria di Borges – e di altri autori, che vedremo – che altro significato hanno, oltre quello immediato della falsificazione? Proclamano certo la morte dell'autore, anticipando esiti decostruzionisti, post-moderni e cibernetici: sopravviverebbe solo un unico testo, che, ormai ereditato come anonimo, assumerà di volta in volta l'«autorialismo» (il neologismo è della Benedetti), il *copyright* di chi manipola a suo uso e consumo quell'unico testo? Oppure il libro e/o l'autore inesistenti sono solo il pretesto per creare invece di una biblioteca reale, faticosa e dispersiva, con tanti libri noiosi, sgradevoli o inutili per chi la possiede, una immaginaria, che allora è la biblioteca privata dell'autore-falsario, costituita solo di libri inesistenti, di apocrifi sostanzialmente inventati o riscritti dall'autore-bibliotecario, funzionale alla sua poetica e ai suoi «pregiudizi» e, più latamente, ai lettori di altre epoche? E allora si tratta, surrettiziamente, dell'affermazione di un autore «travestito» ancor più onnipotente.

Una minisezione immaginaria nella più vasta biblioteca immaginaria di *Finzioni* è costituita dall'elenco, con relativo esame, riassunto e commento, delle opere del fittizio Herbert Quain, autore innanzi tutto del poliziesco *The God of the Labyrinth*, del 1933, in cui la soluzione proposta dall'autore è erronea, giusta sarà allora solo quella d'un acuto lettore. Dello stesso autore anche il «romanzo regressivo, ramificato» *April March*, «la cui terza (e unica) parte è del 1936»²³. «Il corpo dell'opera consta poi di nove racconti; ogni racconto, di tre capitoli. (Il primo capitolo, naturalmente, è comune a tutti i racconti). Di questi racconti, uno è di carattere simbolico; un altro, soprannaturale; un altro, poliziesco; un altro, psicologico; un altro, comunista; un altro, anticomunista; ecc.»²⁴; del libro Borges ci fornisce il preciso schema matematico e algebrico, «che permette storie infinitamente ramificate»²⁵. Di Quain anche la commedia eroica in due atti *The Secret Mirror* e infine *Statements*, del 1939, otto racconti, dei quali ciascuno «prefigura o promette un buon argomento, volontariamente frustrato dall'autore»; per cui «il lettore, distratto dalla propria vanità, crede di aver-

²² Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 51.

²³ J. L. Borges, *Tutte le opere cit.*, I, p. 675.

²⁴ Ivi, I, pp. 676-677.

²⁵ Ivi, I, p. 677.

li inventati»²⁶; e dal terzo di questi racconti *The Rose of Yesterday* Borges confessa di aver tratto una delle narrazioni de *Il giardino dei sentieri che si biforcano*.

Altra sezione prelibata della vastissima biblioteca immaginaria di *Finzioni* è quella ebraica costituita dalle opere del rabbino Yarmolinsky, accoltellato nella sua stanza nel racconto poliziesco *La morte e la bussola*: «una *Vendicazione della cabala*; un *Esame della filosofia di Robert Flood*; una traduzione letterale del *Sepher Yezirah*; una *Biografia del Baal Shem*; una *Storia della setta degli Hasidim*; una monografia (in tedesco) sul *Tetragràmmaton*; un'altra sulla nomenclatura divina del *Pentateuco*»²⁷.

A cui è da aggiungere anche un altro volume, il davvero esistente *Philologus hebraeo-graecus* di Johannes Leusden (del 1739), trovato nella stanza del terzo assassinato.

Nelle biblioteche immaginarie troviamo spesso uno o più volumi inesistenti, tipo *The Rose of Yesterday*, che tuttavia, forse per crearsi surrettiziamente dei prestigiosi antenati, prefigurano e anticipano il o i libri davvero scritti dell'autore. Un caso celebre è quello del da anni sempre più celebrato scrittore di racconti fantastici e dell'orrore Howard Phillips Lovecraft, che ha confessato di aver tratto gran parte della materia dei suoi racconti da uno *pseudobibulum* (ma da molti creduto vero), intitolato *Necronomicon*, spesso citato nei suoi racconti; un trattato di magia nera di uno stregone arabo, Abdul Alhazred, dell'VIII secolo. Un libro che poi, nelle sue varie traduzioni e plurime pseudocollocazioni in varie biblioteche, musei e università, ha generato, da solo, un'intera biblioteca immaginaria che possiamo chiamare «necronomiconiana». Lovecraft fornisce le vicende biografiche dell'autore e editoriali del testo:

Titolo originale *Al Azif*: questa è la parola usata in arabo per indicare il rumore notturno prodotto da certi insetti, e che si crede sia anche il verso dei demoni. Il testo fu composto da Abdul Alhazred, poeta pazzo di Sanaa nello Yemen, forse fiorito all'epoca dei califfi Omiadi intorno al 700 d. C. Costui visitò le rovine di Babilonia e le segrete sotterranee di Memfi, dopodiché trascorse dieci anni nel grande deserto meridionale d'Arabia, il Roba el Khaliyeh o «spazio Vuoto» degli antichi e il Dahna o Deserto Scarlatto degli arabi moderni che lo ritengono protetto da spiriti maligni e abitato da mostri letali. [...]. Nei suoi ultimi anni Alhazred abitò a Damasco, dove il *Necronomicon* (*Al Azif*) fu scritto; sulla morte o scomparsa del poeta, avvenuta nel 738 d. C. si raccontano molte cose terribili e spesso contrastanti. Un biografo del sec. XII, Ebn Khallikan, riferisce che fu afferrato da un mostro invisibile nella piena luce del giorno e divorato davanti a un gran numero di testimoni agghiacciati. [...] Nel 950 d.C. l'*Azif*, che aveva ottenuto una discreta e ufficiosa diffusione tra i filosofi del tempo, fu tradotto segretamente in greco da Teodoro Fileta di Costantinopoli, che gli attribuì il titolo di *Necronomicon* [...] nel 1228 Olaus Wormius ne fece una traduzione in latino medievale che fu stampata due volte: una nel XV secolo in caratteri gotici

²⁶ Ivi, I, p. 679.

²⁷ Ivi, I, pp. 727-728.

(evidentemente in Germania) e l'altra nel XVII, probabilmente in Spagna. [...] Tanto la versione greca che quella latina furono messe all'indice nel 1232 da papa Gregorio IX. [...] L'originale arabo era da considerarsi perduto già ai tempi di Wormius, come da lui indicato nell'introduzione all'opera; quanto alla versione greca – che fu stampata in Italia fra il 1500 e il 1550 – nessun esemplare è stato più visto dopo l'incendio di una certa biblioteca privata a Salem, nel 1926. Una traduzione inglese effettuata dal dottor Dee non fu mai stampata ed esiste solo in frammenti recuperati dal manoscritto originale. Del testo latino esiste una copia (sec. XV) nella sezione riservata del British Museum, mentre un'altra (sec. XVII) si trova nella Bibliothèque Nationale di Parigi. Altri esemplari del sec. XVII sono reperibili presso la Widener Library ad Harvard, nella biblioteca della Miskatonic University ad Arkham e in quella dell'università di Buenos Aires. È probabile che numerose altre copie esistano in segreto, e pare che un esemplare del sec. XV faccia parte della collezione di un famoso milionario americano. Una voce ancora più vaga attribuisce la conservazione di una copia del testo greco (XVI secolo) alla famiglia Pickman di Salem: ma se anche così fosse, è probabile che sia scomparsa con l'artista R.U. Pickham all'inizio del 1926. Il libro è rigorosamente vietato dalle autorità di molti paesi e da tutte le fedi organizzate. La sua lettura produce orribili conseguenze. Pare che voci riguardanti quest'opera (prossoché sconosciuta al grande pubblico) abbiano ispirato a R. W. Chambers l'idea centrale di uno dei suoi primi libri, *Il re in giallo*²⁸.

Robert William Chambers (1865-1933) è davvero esistito e ha pubblicato nel 1895 *Il re in giallo*, dieci racconti su un'entità maledetta e terrorizzante chiamata appunto Il re in Giallo, una *pièce* teatrale – inventata – in due atti di autore sconosciuto, della quale rimarrebbero solo spezzoni (Chambers ne trascrive alcuni dal primo atto, ma non dal secondo, quello davvero maledetto). Libro che sarebbe circolato per tutta Europa, benché proibito e messo all'indice, perché chi l'ha letto o è diventato pazzo o è morto in circostanze soprannaturali e macabre:

Quando il governo francese fece distruggere le copie tradotte appena giunte a Parigi, Londra ovviamente divenne bramosa di leggerlo. Tutti sanno come il libro si sia diffuso quale una pestilenza di città in città, da un continente all'altro, proibito qui, sequestrato là, denunciato dalla stampa e dalla Chiesa, censurato perfino dai più estremisti dei letterati anarchici. Eppure quelle pagine stregate non violavano alcun principio del vivere civile, nessuna dottrina conosciuta, nessuna ideologia vi veniva offesa. Semplicemente non poteva essere giudicato secondo i modelli abituali. Nonostante fosse chiaro che Il Re Giallo aveva raggiunto le vette più eccelse

²⁸ Howard Phillips Lovecraft, *Storia del Necronomicon*, in *Tutti I racconti, 1927-1930*, a cura di Giuseppe Lippi, Milano, Mondadori, 1991, pp. 185-186. Cfr. in proposito: George Hay, *Necronomicon. Il libro segreto di H. P. Lovecraft*, Roma, Fanucci Editore, 1979; Sergio Basile-Giampiero De Vero, *Necronomicon. Nuova edizione con sconvolgenti rivelazioni e le tavole di Kutu*, Roma, Fanucci Editore, 1994; S. Basile, *Necronomicon. Storia di un libro che non c'è*, Roma, Fanucci Editore, 2002.

dell'arte, tutti sentivano che la natura umana non poteva sostenere quella tensione e accogliere parole tra le quali era in agguato l'essenza del puro veleno²⁹.

Così un unico libro inesistente ha generato un miriade di sue traduzioni e di volumi presenti – o, meglio assenti – nelle biblioteche di tutto il mondo, ma quello stesso libro – il fittizio *Necronomicon* – è stato a sua volta generato da altro libro fittizio – *Il re in giallo* – anche questo inventato e diffuso in centinaia di copie presso biblioteche e librai dei più disparati paesi. Inutile dire che dei libri maledetti, detti anche «grimori» (testi di magia e di incantesimi), si potrebbe allestire una sezione vastissima all'interno dell'altrettanto vasta biblioteca immaginaria di libri e autori inesistenti, falsificazioni, palinsesti, ipotetici rifacimenti e riscritture, fittizie recensioni, ecc. Dal mitico e antichissimo *Libro di Thot* (quarantadue libri segreti ed iniziatici, scritti varie decine di migliaia di anni fa, in cui il dio egizio Thot spiega i più profondi misteri dell'universo, con cui l'uomo si può fare creatore di tutte le cose), fino al più recente *Il mercante di libri maledetti* di Marcello Simoni, del 2011, vincitore del premio Bancarella, in cui nel 1218 Ignazio da Toledo è incaricato di rintracciare e distruggere il grimorio *Uter Ventorum*, col quale sarebbe possibile evocare gli angeli e possedere la loro sovrumana sapienza³⁰, per non parlare delle sempre più numerose avventurose ricerche di manoscritti, pergamene, testi magici ed iniziatici, alla Dan Brown tanto per intenderci.

Una piccola biblioteca immaginaria quella dei volumi degli inesistenti Herbert Quain di Borges, di Abdul Alhazred di Lovecraft e di Chambers, mentre ben più vasta sarà quella costruita, pagina dopo pagina, dal cileno – certo proselita di Borges – Roberto Bolaño nel centone di monografie bibliografiche di *La letteratura nazista in America*, del 1993. Una serie di appassionanti biografie, analisi e riassunti delle opere poetiche e prosastiche, di autori del Sud- (ma anche Nord-) America, tutti più o meno filonazisti, ma rigorosamente inesistenti. Gli scrittori sono suddivisi in gruppi³¹. Ad esempio, si inizia da Edelmira Thompson De Mendiluce, nata a Buenos Aires nel 1894 e lì morta nel 1993, il cui episodio biografico più significativo fu quando nel 1929 lei e i suoi figli furono presentati a Hitler, che prese in braccio la piccola figlia Luz esclamando: «È una bambina meravigliosa». Al Führer Edelmira donerà suoi versi «robusti» che molto piaceranno a Hitler. Edelmira è assai prolifica scrittrice e capostipite di un'intera famiglia di scrittori. Bolaño elenca e commenta le molte sue opere, più o meno impegnate: *Tutta la mia vita*, del 1921, «autobiografia idilliaca, quando

²⁹ Robert William Chambers, *Il Re in Giallo*, Milano, Vallardi, 2014, p. 13; ma anche ed. a cura di Giuseppe Lippi, Milano, Edizioni Hypnos, 2014.

³⁰ Marcello Simoni, *Il mercante di libri maledetti*, Roma, Newton Compton, 2011.

³¹ *I Mendiluce; Gli eroi mobili o la fragilità degli specchi; I precursori e antilluministi; I poeti maledetti; Letterate e viaggiatrici; Due tedeschi in capo al mondo; Preveggenza, fantascienza; Maghi, mercenari, miserabili; I mille volti di Max Mirebalais; Poeti del nordamerica; La fratellanza ariana; I favolosi fratelli Schiaffino; Ramirez Hoffman, l'infame.*

non piatta, scevra di pettegolezzi e piena di descrizioni di paesaggi e considerazioni poetiche, che contrariamente alle aspettative dell'autrice passa senza infamia e senza lode per le vetrine delle librerie di Buenos Aires»³². Seguono poi un libriccino di poesia per bambini, i versi di *Ore d'Europa*, del 1923; *Ore argentine*, del 1925; l'impegnato *La nuova sorgente*, «una via di mezzo tra la cronaca di viaggio e il *memoir* filosofico, costituisce una riflessione sul mondo contemporaneo, sul destino del continente europeo e del continente americano e al tempo stesso, con sguardo lungimirante, lancia un avvertimento sulla minaccia che il comunismo rappresenta per la civiltà cristiana»³³. Poi, dopo varie altre opere, l'assai meno impegnato saggio *Camera di Poe*, che

[...] è una descrizione dettagliata della stessa. La seconda parte è un breviario sul buon gusto nella progettazione d'interni che prende spunto da alcuni precetti di Poe. La terza parte racconta la costruzione propriamente detta della camera in un prato del giardino della villa di Azul. La quarta parte è un'ordinata descrizione della ricerca dei mobili. La quinta è, di nuovo, una descrizione della camera ricostruita, simile ma differente dalla camera descritta da Poe, con particolare attenzione alla luce, al colore cremisi, alla provenienza e allo stato di conservazione di alcuni mobili³⁴.

Già con le opere di Edelmira e dei figli Juan e Luz, una trentina, si è costituita una mini-biblioteca immaginaria o, almeno, il corposo fondo Mendiluce della più vasta biblioteca dell'intero volume. Più originali, se non comiche o parto di menti semifolli oltre che filonaziste, romanzi come *La miniera dei poveri*, del 1965, di Ernesto Pérez Masòn, scrittore cubano, nato a Matanzas nel 1908 e morto a New York nel 1980:

[...] nel quale, in uno stile impeccabile che avrebbe avuto l'approvazione di Šolochov, narra le sofferenze di una famiglia numerosa nell'Avana del 1950. Il romanzo consta di quindici capitoli. Il primo comincia così: «Vagava la negra Petra...»; il secondo: «Indipendente, ma timida e remissiva...»; il terzo: «Valeroso era Juan...»; e il quarto: «Amorevole, gli gettò, le braccia al collo...». Presto un recensore ha un'illuminazione. Le prime lettere di ogni capitolo compongono un acrostico: VIVA ADOLF HITLER. Lo scandalo è di proporzioni enormi, Pérez Masòn, sprezzante, si difende: si tratta di una coincidenza. I censori si mettono al lavoro; nuova scoperta: le prime lettere di ogni secondo capoverso compongono un altro acrostico: CHE PAESE DI MERDA. E quelle di ogni terzo capoverso: VENISSERO GLI USA. E quelle di ogni quarto: ANDATE AFFANCULO³⁵.

³² Roberto Bolaño, *La letteratura nazista in America*, Milano, Adelphi, 2013, p. 18.

³³ Ivi, p. 21.

³⁴ Ivi, pp. 25-26.

³⁵ Ivi, p. 69.

Ancor più decisamente borgesiano – o, se si vuole, calviniano – un altro dei romanzi di Masòn, *Le streghe*, «una vicenda misogina e piena di storie che immettono in storie che a loro volta immettono in altre storie, la cui struttura o assenza di struttura presenta una certa somiglianza con la narrativa di Raymond Roussel»³⁶. Altrettanto folle e certo politicamente provocatoria la *pièce* teatrale *Il consiglio dei presidenti ovvero Come facciamo a tirarci fuori dai guai?* dell'argentino Argentino Schiaffino, detto «El Grasa»:

Citiamo alcune scene: 1. Il monologo sull'etimologia della parola «pace» e della parola «arte» messo in bocca all'addetto culturale del Venezuela; 2. Lo stupro dell'ambasciatore del Nicaragua in uno dei bagni dell'albergo da parte del presidente del Nicaragua, del presidente della Colombia e del presidente di Haiti; 3. Il tango che ballano i presidenti dell'Argentina e del Cile; 4. La peculiare lettura delle profezie di Nostradamus data dall'ambasciatore dell'Uruguay; 5. La gara di masturbazione organizzata dai presidenti e le tre sole categorie di valutazione: grossezza, vinta dall'ambasciatore dell'Ecuador, lunghezza, vinta dall'ambasciatore del Brasile, e gittata, la prova principe, vinta dall'ambasciatore argentino; 6. Il successivo sfogo di rabbia del presidente del Costa Rica, che ritiene «scatologie di pessimo gusto» simili competizioni; 7. L'arrivo delle puttane tedesche; 8. Liti generalizzate, la baraonda, lo sfinimento; 9. L'arrivo dell'alba, un'«alba di un rosso pallido che accentua la stanchezza degli alti papaveri finalmente consci della disfatta»; 10. La colazione solitaria del presidente dell'Argentina che dopo avere mollato una serie di sonore scorregge si mette a letto e si addormenta³⁷.

Invece chiaramente seguaci di Pessoa i romanzi di Max Mirebalais, haitiano, nato nel 1941 e morto nel 1998, che, abilissimo plagiatore, assume, nella vita e nelle opere, vari eteronimi (Kasimir, La Gueule, Von Hauptmann, ecc.), che è poi un altro modo per proclamare la morte dell'autore:

Crebbe l'opera poetica di Mirebalais, crebbe quella di Kasimir, quella di Von Hauptmann e quella di La Gueule. I quattro poeti si fecero più profondi, le differenze fra loro apparvero delineate con chiarezza (Von Hauptmann come cantore della razza ariana, il nazista mulatto a oltranza; La Gueule come l'uomo pragmatico per eccellenza, duro e militarista; Mirebalais come lirico, il patriota capace di far rivivere gli spettri di Toussaint Louverture, Dessalines e Christophe, Kasimir, invece, come paesaggista della negritudine e della terra natia, il bardo dell'Africa e dei tam-tam)³⁸.

Anche Max Aub pubblica nel 1958 un saggio su *Jusep Torres Campalans*, con la sua biografia, le sue opere pittoriche, i suoi *Diari* e le interviste, tutti, autore e

³⁶ Ivi, p. 70.

³⁷ Ivi, pp. 177-178.

³⁸ Ivi, p. 146.

opere, rigorosamente inventati³⁹. Aub aveva allestito a Città del Messico una mostra di opere di Campalans, pittore e scrittore nato a nel 1886 a Catalogna, precursore del cubismo di Braque e Picasso, che tutti credertero veramente esistito e solo nell'edizione francese del libro di Gallimard Aub rivelò che era una sua invenzione. Si tratta in questo caso di una biblioteca immaginaria unica, perché abbinata ad una pinacoteca di false pitture (dello stesso Aub). Particolarmente interessante, oltre all'intervista-conversazione avuta col pittore-scrittore a San Cristòbal nella metà degli anni '50, la trascrizione del *Quaderno verde* di Campalans, in cui si registrano i vari pensieri dell'autore dal 1906 al 1914, tipo

Provare tutto, disporsi di tutto; La mia pittura sono io, ma io non sono che una parte della mia pittura; Tutto viene da Dio, meno la politica che è una cosa dell'uomo; Vediamo secondo ragione. Se no, che razza di babele ci troveremmo addosso. Ma se vedessimo solo con la ragione saremmo fatti di pietra⁴⁰.

Si potrebbe ricostruire anche la nutrita biblioteca immaginaria degli apocri-fi di Max Aub: costituita dalle opere fittizie non solo di Campalans, ma anche da quelle, letterarie, di Luis Álvarez Petreña (nella *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, del 1970 e 1971) e dai molti testi antologizzati in *Imposible Sinai*, pubblicato postumo nel 1982. Una ricca antologia – come del resto anche la *Antologia Traducida* del 1965 – di poesie, ma con anche prose e un dialogo, scritti da falsi autori o, se si vuole, da eteronimi, tutti sulla Guerra dei Sei giorni del 1967. Testi o anonimi o attribuiti ad autori conosciuti, ma abilmente contraffatti – certo non autori di quei testi –, per lo più ebrei o arabi, dei quali si forniscono dettagliati dati biografici. Due antologie-biblioteche di testi apocri-fi, tuttavia con obiettivi ed esiti ben differenti: la prima, *Antologia Traducida*, è una biblioteca ludica (alla Rabelais); la seconda, *Imposible Sinai*, una biblioteca estremamente seria, drammatica, sulla spaventosa tragedia collettiva vissuta e raccontata da scrittori ebrei ed arabi, tutti se si vuole travestimenti dello stesso autore Aub (che fu davvero in Israele dal novembre del 1966 al febbraio del 1967). Tra i molti autori ricordati, per fare un unico esempio di satira religiosa, il dottor Chaim Becker, psicanalista freudiano, autore di una riscrittura parodica e sacrilega dei libri biblici del *Genesi* e dell'*Esodo*, in cui Adamo avrebbe ucciso Dio quando cercò di scacciarlo dal Paradiso, sotterrandolo poi ai piedi dell'albero del Bene e del Male e ribattezzando poi il Paradiso Deserto. Aub è anche il creatore di un periodico «El Correo de Euclides», conservatore, da lui scritto e distribuito dal 1959 al 1968, in cui si annunciano solo notizie sconvolgenti, ma rigorosamente false, tipo «La terra è un satellite artificiale», «Il Paradiso è aperto a tutti», «Il futuro è il passato», ecc. In una biblioteca immaginaria di apocri-

³⁹ M. Aub, *Josep Torres Campalans*, Palermo, Sellerio, 1992, e cfr. su di lui Rosa Maria Grillo, *La poetica del falso: Max Aub tra gioco e impegno*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

⁴⁰ Ivi, pp. 183-184.

fi non può mancare, come in ogni seria biblioteca, anche la sezione Periodici, tutti, naturalmente, diffusori di false informazioni.

Tornando a Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, oltre ad essere il primo titolo della raccolta poi intitolata *Finzioni*, è anche uno dei migliori racconti che ne fanno parte. Qui si narra la possibile storia di una spia cinese (Yu Tsun) al servizio della Germania durante la prima guerra mondiale, scoperta e braccata dal capitano Richard Madden. La spia riesce a segnalare al comando germanico la città (Albert) che sarà attaccata dagli inglesi, uccidendo il dotto sinologo Stephen Albert, che tuttavia rivela alla spia il mistero dell'antennato Ts'ui Pên, che tutti credono essersi ritirato dal mondo per costruire un labirinto e scrivere un libro; ma il sinologo ha scoperto che il libro che lui ha scritto è il labirinto, il labirinto della scrittura e delle infinite soluzioni possibili (e si noti che il titolo del libro «ipertestuale» di Ts'ui Pên è identico e con lo stesso titolo di quello di Borges): il tema del libro di Ts'ui Pên, che è poi anche quello del racconto di Borges, è una concezione diversa del tempo (quindi della narrazione), caotico e fatto di serie discontinue, che, quindi, precludono ogni sviluppo univoco e lineare.

Siamo alla ipotesi, *ante litteram*, dell'ipertesto, del tipico testo che visualizziamo nel computer, con plurimi *links*, collegamenti tra *files*, documenti e immagini, quindi con percorsi alternativi tra cui l'utente – che si fa autore – può scegliere, non più sotto la direzione orchestrale e totalitaria dell'autore. Naturalmente un capitolo a sé potrebbe essere scritto sulle biblioteche – o librerie – immaginarie online, fisicamente inesistenti e in continua trasformazione, costituite dagli e-book, delle biblioteche virtuali di Kindle e, ora, di Tolino.

Lo scrittore non si espone più in prima persona – come l'Autore onnisciente – ma attribuisce ad un inesistente Altro il suo pensiero: come nel racconto *Tre versioni di Giuda* di *Finzioni* in cui Borges analizza gli scritti di un inventato Nils Runeberg, dell'Unione Evangelica Nazionale, autore del saggio *Kristus Och Judas*, in cui si riesamina e si valuta diversamente dai vangeli canonici il tradimento di Giuda⁴¹.

Ad aumentare il numero già consistente di libri immaginari dell'altrettanto cospicua immaginaria biblioteca borgesiana di *Finzioni* c'è poi anche un altro celebre racconto, *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*, sulla riscrittura e falsificazione del *Don Chisciotte* di Cervantes fatta dall'inesistente Pierre Menard, autore di più opere delle quali Borges fornisce un dettagliato elenco: altra sezione immaginaria di un autore inesistente inserita nella ben più vasta biblioteca immaginaria di *Finzioni*, di più autori inesistenti. Lunga lista delle opere di Menard, della quale riportiamo solo i testi più significativi:

⁴¹ Sulla possibile sezione di testi su Giuda, molti dei quali apocrifi, cfr. il mio *Da Giuda a Manzoni. Personaggi inquietanti tra storia, religione e letteratura*, Roma, Salerno Editrice, pp. 13-48.

a) un sonetto simbolista pubblicato due volte (con varianti) dalla rivista «La conqu» (numeri di marzo e di ottobre del 1899); b) una monografia sulla possibilità di compilare un dizionario poetico di concetti che non siano sinonimi o perifrasi di quelli che informano il linguaggio comune, «ma oggetti ideali creati secondo una convenzione e destinati essenzialmente alle necessità poetiche» (Nîmes, 1901); c) una monografia su «certe connessioni e affinità del pensiero di Descartes, di Leibniz e di John Wilkins» (Nîmes, 1903); d) una monografia sulla *Characteristica universalis* di Leibniz (Nîmes, 1904); e) un articolo tecnico sulla possibilità di arricchire il gioco degli scacchi eliminando uno dei pedoni di torre. Menard propone, raccomanda, discute, e finisce per rigettare questa innovazione; f) una monografia sull'*Ars magna generalis* di Raimondo Lullo (Nîmes, 1906); g) una traduzione con prefazione e note del *Libro de la invención liberal y arte del juego del axedrez* di Ruy López de Segura (Paris, 1907); h) appunti per una monografia sulla logica simbolista di George Boole; [...] m) l'opera *Les problèmes d'un problème* (Paris, 1917), che discute nell'ordine cronologico le soluzioni dell'illustre problema di Achille e della tartaruga. Di questo libro sono state pubblicate finora due edizioni; la seconda porta in epigrafe il consiglio di Leibniz: «Ne craignez point, monsieur, la tortue», e i capitoli dedicati a Roussel e a Descartes vi appaiono sostanzialmente rimaneggiati [...]; o) una trasposizione in alessandrini del *Cimetière marin* di Paul Valéry («N.R.F.», gennaio 1928) [...]; s) una lista manoscritta di versi che debbono la loro efficacia alla punteggiatura⁴².

Ma la maggior parte del racconto è sulla presunta riscrittura, incompiuta, da parte di Menard del *Don Chisciotte* di Cervantes, con l'ambizione assai equivoca non di copiare Cervantes, bensì «di produrre alcune pagine che coincidessero – parola per parola e riga per riga – con quelle di Miguel de Cervantes»⁴³; tuttavia con la piena coscienza (si veda Gadamer e la teoria della ricezione di Jauss e compagni) che il copista era arrivato a «giungere al Chisciotte attraverso le esperienze di Pierre Menard»⁴⁴. Perché, confessa a Borges Menard – e si torna all'informatica e postmoderna cancellazione dell'autore o, se si vuole, alla ciclica manipolazione e decontestualizzazione del passato –, «il ricordo d'insieme che ho del *Chisciotte*, semplificato dall'oblio e dall'indifferenza, può benissimo equivalere all'imprecisa immagine anteriore d'un libro non scritto»⁴⁵. O, in altri termini, ogni libro fruito in altra epoca e con altre mentalità e cultura implica una riscrittura. Per cui, in pieno accordo con Genette (ma anche con Derrida), invertendo ogni rapporto cronologico, «ho pensato – dice Borges – che il *Don Chisciotte* finale potrebbe considerarsi come una specie di palinsesto, in cui andrebbero

⁴² J. L. Borges, *Tutte le opere* cit., I, pp. 650-651.

⁴³ Ivi, I, p. 653.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ivi, I, p. 655.

ricercate le tracce – tenui, ma non indecifrabili – della scrittura “anteriore”⁴⁶. La biblioteca immaginaria di Borges si arricchisce, oltre che di testi ed autori inesistenti, anche di un anch’esso inesistente e neppure terminato palinsesto (ma si presumono altri palinsesti di palinsesti), anticamente codice che è stato raschiato della originaria scrittura per poter riscrivere su di esso un altro testo; però spesso rimangono nel palinsesto tracce della vecchia ed originaria scrittura. Sul palinsesto ha scritto un intero esteso saggio Gérard Genette⁴⁷. Fa parte della più generale transtestualità, ossia «tutto ciò che lo mette in relazione, manifesta o segreta, con altri testi»⁴⁸: un caso di ipertestualità, cioè di relazione che unisca un testo B (che chiama *ipertesto*) a un testo anteriore A (che chiama *ipotesto*). Attraverso un grande numero di esempi, Genette dimostra la persistenza secolare di «una letteratura al secondo grado»: del palinsesto, del rifacimento, della continuazione, della trasformazione o travestimento tramite riscrittura, parodia o *pastiche*.

Questa è certo una delle sezioni più stimolanti delle biblioteche immaginarie: quella dedicata alle riscritture-palinsesti, che sono nuovi testi, inesistenti, fatte da scrittori «parassitari» ma anche autonomi che spesso confezionano ipertesti perché ritengono gli ipostesti di riferimento ormai obsoleti, che pur mantengono le loro «tracce» indelebili. Caposcuola ancora una volta di queste biblioteche di riscritture-palinsesti Borges: oltre al *Don Chisciotte* di Menard ricordiamo, ad esempio, il racconto *Tema del traditore e dell'eroe*, sempre di *Finzioni*, in cui il narratore Ryan racconta una pseudostoria del cospiratore Fergus Kilpatrick, assassinato in un teatro dai suoi stessi compagni, con ritrovamento sul suo cadavere di una lettera che lo avvertiva del prossimo attentato. Storia che ricalca spudoratamente il *Giulio Cesare* di Shakespeare, mentre altri particolari sono tratti direttamente dal *Macbeth* dello stesso Shakespeare: «che la storia avesse copiato la storia era già abbastanza stupefacente; che la storia copi la letteratura, è inconcepibile»⁴⁹. Ryan scopre che James Alexander Nolan, autore di un saggio sui *Festspiele* svizzeri e compagno dell'eroe irlandese, aveva tradotto in gaelico i principali drammi di Shakespeare. Un intricato garbuglio di libri inesistenti (la biografia di Kilpatrick, il saggio sui *Festspiele*, le traduzioni shakespeariane di Nolan) e di riscritture di capolavori esistenti (di Shakespeare) che costituiscono una mini-biblioteca immaginaria, con corollario finale che è la letteratura a scrivere quella storia (e mille altre storie) e non viceversa: e allora tutta la nostra realtà empirica e storica è già stata scritta nel grande libro universale della *Biblioteca di Babele*.

Si vedano in proposito i volumi di un'altra assai nutrita biblioteca immaginaria: duecentocinquanta pagine di segnalazioni, recensioni e riassunti – con

⁴⁶ Ivi, I, p. 658.

⁴⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, trad. it., Torino, Einaudi, 1997.

⁴⁸ Ivi, p. 3.

⁴⁹ Ivi, I, pp. 723-724.

annessa biografia – di autori inesistenti di libri altrettanto inesistenti, contenuti nel volume *Vuoto assoluto*, del polacco Stanislaw Lem, noto come l'autore di *Solaris*, del 1961, da cui Andrej Tarkovskij e poi Steven Soderbergh hanno tratto gli omonimi film (stupendo il primo). In quel fantomatico pianeta della lontana costellazione dell'Alfa dell'Acquario, un immenso oceano pensante crea, tramite un'«autometamorfofi ontologica», dei simulacri, ma perfettamente umani, delle persone amate, dei cloni che prendono le forme dei nostri incubi e sogni, dei nostri sensi di colpa. Lì, per capire come ciò possa accedere, il protagonista Chris Kelvin, consulta la biblioteca della base spaziale, dove si conservano «i classici della Solaristica». Tra questi l'enciclopedico «biniamino» di Gravinsky, in cui si elencano tutte le ipotesi, formulate in sessant'anni, su Solaris, con segnalazione di tutto quanto è stato scritto, in libri e articoli. Tra i vari volumi consultati, più eterodossa e meno scientifica l'*Introduzione alla Solaristica* di Muntius: «la Solaristica, scriveva Muntius, era il surrogato della religione nell'era cosmica, era la Fede indossante i panni della scienza; il Contatto, scopo al quale essa tendeva, non era meno nebuloso e oscuro della Comunione dei Santi o dell'avvento del Messia»⁵⁰.

Certo emulo del borgesiano Pierre Menard è Marcel Coscat di *Vuoto assoluto*, che ha – avrebbe – scritto *Les Robinsonades* (Paris, Seuil). L'ultima di una serie di riscritture del *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, dopo la pubblicazione di varie «varianti sempre più puerili» per l'infanzia e addirittura di una *Vita sessuale di Robinson Crusoe*, fino ad un rifacimento davvero riuscito, quello appunto di Marcel Coscat, «una sorta di sociologia dell'isolamento o di saggio sulla cultura di massa di un'isola deserta che verso la fine si fa decisamente affollata»⁵¹. Il nuovo protagonista si chiama Serge N., che ora è costretto a «razionalizzare» la sua condizione di naufrago: solitario, comincia a conferire con quelle persone che lo visitano in sogno, cercando così di cancellare, come avviene in *Solaris*, la barriera che dividono il sogno dalla realtà, mettendo il sogno al servizio della realtà. Capisce che l'ambiente in cui viveva prima del suo naufragio era disumano e inquinato, convinto di poter costruire il suo nuovo mondo da solo e da zero, sostituendosi in un certo modo al Creatore, a Dio; ma come Dio costruendo un mondo che poi alla fine diventerà invivibile. Dapprima crea il grasso Glumm, «servitore, maggiordomo, guardarobiere e lacchè»⁵², con l'idea di creare uno stato in cui lui sia l'unico signore assoluto. Ora – non si sa se in sogno o nella realtà – è servito e riverito: c'è chi cucina leccornie per lui, lava e stira i suoi indumenti, le scarpe sempre lucide. Poi assume come aiuto-cuoco il piccolo Smen, il che comporta la reazione indispettita di Glumm che viene licenziato. Al suo posto assume Mercoledina (comica variante di Venerdi), «giovinetta fresca

⁵⁰ Stanislaw Lem, *Solaris*, a cura di Francesco M. Cataluccio, Palermo, Sellerio, 2013, p. 254.

⁵¹ Stanislaw Lem, *Vuoto assoluto*, Roma, Voland, 2008, p. 1.

⁵² Ivi, p. 15.

ed ingenua», ma, perché la fanciulla non lo induca continuamente in tentazioni sessuali, la crea con tre gambe. «Una tripode fanciulla», la sua Beatrice: «possibile che quella scioccherella quattordicenne avesse intuito, sia pur lontanamente, le sofferenze inflitte a Dante dalla concupiscenza?»⁵³. Ma l'attrazione sessuale non si placa davanti al tripodismo della fanciulla: Serge-Robinson prende l'abitudine, feticista, di lavare durante la notte le mutandine regalate a Mercoledina, che lui ha recuperato dalla nave affondata. Intanto Glumm, prima umile servo, ora si aggira minaccioso e invisibile per tutta l'isola. Robinson deve scegliere: o ammettere che tutti i personaggi sono puramente immaginari o rinunciare alla sua grande ambizione di sostituirsi al Creatore, perché anche lui, in fin dei conti, ha creato il male, «è prigioniero della propria Genesi». E allora è sempre più in preda alla impalpabile presenza minacciosa di Glumm e alle smorfie e ritrosie della petulante Mercoledina. Naufraga un'altra nave, la *Pherganica*, e arrivano sulla spiaggia prima incontaminata ostriche con dentro forcine per capelli e «una mucillagine appiccicosa cosparsa di mozziconi fradici di Camel»⁵⁴. Un mondo prima incontaminato che assomiglia poi sempre più al nostro, inquinato e con un'umanità in conflitto e in preda alle passioni. Da qui in poi la trama si fa sempre più ingarbugliata: Robinson ha tre o cinque figli, forse un gatto ha tagliato la terza gamba a Mercoledina; Robinson ha una zia iperborea e Mercoledina ha uno zio di nome Venerdì. L'isola si popola di gente: è il fallimentare esito del mondo ideale dell'Eden, ora sovraffollato e in cui domina il caos e il male. Seguono varie recensioni di accreditati critici al libro.

Nel secondo capitolo Lem recensisce, discute e riassume *Gigamesh* di Patrick Hannahan (London, Transworld Publishers), riscrittura, del resto assai libera, dell'*Ulisse* di Joyce, a sua volta riscrittura, altrettanto libera dell'*Odissea* di Omero – che sembra al recensore un «fumettone», plagio dell'*Epopèa di Gilgamesh*; quindi, più che un remake, il *Gigamesh* sarebbe una vera e propria «sfida a quel grande esempio»⁵⁵ (di Joyce). L'ultimo della serie di questa filanda di riscritture, il *Gigamesh* (letteralmente *Gigantic Mess*, il gran casino) di Hannahan è addirittura corredato di un *Commentario* lungo il doppio del romanzo, esattamente di 847 pagine. Dunque un libro inesistente che è riscrittura di un altro (l'*Ulisse* di Joyce), a sua volta riscrittura dell'*Odissea*, a sua volta riscrittura del *Gilgamesh* (l'ultimo della serie differisce nel titolo dal primo solo per una lettera). Inutile qui riportare il riassunto e le varie recensioni, basti dire che lo *pseudobiblium* ha le pretese di costituire una mini-Biblioteca di Babele: «intende concentrare in una singola opera letteraria non solo un patrimonio culturale e linguistico, bensì l'intera storia della conoscenza e delle tecniche (*pagnosis*). [...] Ebbene sì: il libro di Hannahan è un pozzo senza fondo, a qualsiasi pagina lo si apra dinanzi a noi si spalancano vie

⁵³ Ivi, p. 19.

⁵⁴ Ivi, pp. 22-23.

⁵⁵ Ivi, p. 31.

infinite»⁵⁶. Insomma il libro, corredato dal suo monumentale *Commentario* e che contiene in sé una lunga dinastia secolare di antenati, è già di per sé una biblioteca universale, immaginaria, ma universale. Perciò interessanti le assimilazioni della *pagnosis* del *Gigamesh* (in cui è incluso anche il *gigabyte*, unità di misura dell'informazione) all' indefinito e infinito libro virtuale e ipertestuale dell'informatica: del resto Lem è stato docente di Cibernetica. Certo, conclude il recensore, anche gli originali di Joyce sono plurisemantici, ma, la sola differenza sembra essere che Joyce ha inventato tutto da solo, «mentre Hannahan invece è stato assistito dai computer della Biblioteca del Congresso (23 milioni di volumi)!»⁵⁷. E poi anche altre considerazioni: sulle inevitabili e necessarie traslazioni epocali di un'opera (che è, anche se formalmente identica al prototipo, «riscritta» all'infinito) e sul fatto che l'intera letteratura, quella davvero scritta, così come indifferentemente quella inventata, costituisca un'intera sterminata biblioteca di falsi:

Non si tratta di un semplice scherzo letterario o una beffa, bensì di una verità innegabile, che nemmeno l'idea assurda di fondo (riscrivere da capo il *Don Chisciotte*) riesce a sminuire. Perché ad arricchire di significati una frase è il contesto dell'epoca: ciò che nel XVII secolo era considerata «innocente retorica» nel nostro secolo diventa deliberato cinismo. Una proposizione non significa nulla di per sé e non è che l'abbia deciso Borges, così, tanto per giocarci un tiro birbone. Il segmento storico plasma i significati linguistici e questo è un fatto indiscutibile. Pertanto, qualunque cosa dice, la letteratura sarà sempre costretta a mentirci: la sua non sarà mai verità in senso letterale. Il Faust di Goethe non esiste, così come non esiste neppure il Vautrin [personaggio di *Papà Goriot*] di Balzac. Basandosi sulla verità oggettiva, la letteratura cessa di essere sé stessa e diventa diario, reportage, denuncia, zibaldone, carteggio, tutto quello che vi pare, ma non letteratura⁵⁸.

La riscrittura ludica di un testo come quella di Philippe Menard (ma le riscritture di Borges sono davvero soltanto ludiche?) anticipa le trasformazioni testuali degli scrittori dell'OULIPO (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), fondato nel 1960 da Raymond Queneau, François Le Lionnais e altri. Trasformazioni analizzate da Genette, che gli oulipisti attuavano tramite, ad esempio, il *lipogramma* (testo riscritto evitando una o più lettere dell'alfabeto, come ad esempio *La disparition* di Georges Perec), la trasformazione omofonica (che consiste nel dare a un testo un equivalente fonico approssimativo usando altre parole della stessa o di altra lingua), la «trasformazione interlinguistica» o l'ancor più cervellotica «trasformazione tramite il procedimento detto S+7» (che consiste nel sostituire ciascun vocabolo di un testo con quello che si trova in un determinato diziona-

⁵⁶ Ivi, pp. 37, 43.

⁵⁷ Ivi, p. 45.

⁵⁸ Ivi, p. 79.

rio sette voci dopo); o col metodo ancor più complesso del «P+n». E poi anche la «permutazione lessicale interna», la «permutazione antinomica», le «variazioni minimali» (tipo quella del *Gaspar Hauser* di Verlaine fatta da Perec) e la «trasformazione definzionale». Con quindi possibilità trasformativazionali illimitate: così, ad esempio, i dieci sonetti di Queneau permutabili verso per verso, possono produrre dieci ovvero centomila miliardi di combinazioni.

Naturalmente sarebbe interessante tra le più fornite e ricche biblioteche immaginarie fare un aggiornato catalogo di quella degli adepti all'OULIPO, delle loro molteplici riscritture più o meno ludiche di altre scritture originarie, serie di libri fittizi in quanto palinsesti, travestimenti di libri veri⁵⁹.

Ogni libro – quindi ogni sapere – è trasformabile, riscrivibile manipolabile e rigenerabile all'infinito, per cui l'ambizione ultima e suprema sarebbe quella di costituire una immensa biblioteca assolutamente immaginaria in cui si raccolgano tutte le possibili scritture e riscritture di ogni genere di racconto o di poesia, tipo la *Biblioteca di Babele*.

Nella biblioteca immaginaria delle riscritture teoricamente infinite, un solo testo può generare per partenogenesi infiniti palinsesti, ossia una biblioteca immaginaria costituita solo delle riscritture e/o trasformazioni di un sol testo (irrelevanti la sua effettiva presenza o assenza). Di questo tipo è senza dubbio la biblioteca immaginaria costituita da Calvino, certo con indubitabili suggestioni oulipiane, nel suo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, del 1979. Il romanzo si apre con una prima biblioteca immaginaria, d'altro tipo, fatta di sezioni che certo non appartengono a nessuna biblioteca reale, né privata né pubblica:

Già nella vetrina della libreria hai individuato la copertina col titolo che cercavi. Seguendo questa traccia visiva ti sei fatto largo nel negozio attraverso il fitto sbarramento dei Libri Che Non Hai Letto [...] tra loro si estendono per ettari ed ettari i Libri Che Puoi Fare A Meno Di Leggere, i Libri Fatti Per Altri Usi Che La Letteratura, i Libri Già Letti Senza Nemmeno Bisogno D'Aprirli In Quanto Appartenenti Alla Categoria Del Già Letto Prima Ancora D'Essere Stato Scritto. E così superi la prima cinta dei baluardi e ti piomba addosso la fanteria dei Libri Che Se Tu Avessi Più Vite Da Vivere Certamente Anche Questi Li Leggeresti Volentieri. Ma Purtroppo I Giorni Che Hai Da Vivere Sono Quelli Che Sono. Con rapida mossa li scavalchi e ti porti in mezzo alle falangi dei Libri Che Hai Intenzione di Leggere Ma Prima Ne Dovresti Leggere Degli Altri, dei Libri Troppo Cari Che Potresti Aspettare A Comprarli Quando Saranno Rivenduti A Metà Prezzo, dei Libri Idem come Sopra Quando Verranno Ristampati Nei Tascabili, dei Libri Che Potresti Domandare a Qualcuno Se Te Li Presta, dei Libri Che Tutti Hanno Letto Dunque È Quasi Come Se Li Avessi Letti Anche Tu⁶⁰.

⁵⁹ Ma si veda in proposito OULIPO, *Bibliothèques invisibles, toujours*, in *La Bibliothèque Oulipienne*, Bordeaux, Le Castrol Astral, 2000, 5, pp. 219-247.

⁶⁰ Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, ed. diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, 1992, II, p. 615.

Il Lettore protagonista compra in una libreria *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino, del quale legge l'inizio, appassionandosi alla trama, però a un certo punto, dopo una trentina di pagine, le stesse pagine si ripetono sistematicamente. Il Lettore riporta il libro dal libraio che ammette che per un errore di rilegatura del volume quanto letto apparterebbe a un altro romanzo, *Fuori dell'abitato di Malbork* del polacco Tazio Bazakbal, che viene fornito al lettore ansioso di procedere nella lettura. Seguono brani di questo inesistente romanzo polacco, ma anche questo presenta grosse lacune e poi, a un certo punto, cambiano i nomi dei personaggi e dei luoghi, che rimandano alla Cimmeria. Il Lettore assieme alla acquisita Lettrice Ludmilla si recano all'Università dal professor Uzzi-Tuzii, che identifica quei brani estranei al romanzo polacco come appartenenti a *Sporgendosi dalla costa scoscesa*, «l'unico romanzo lasciato da uno dei più promettenti poeti cimмери del primo quarto del secolo, Ukko Ahti»⁶¹. E così via, ogni testo ne partorisce, quasi per partenogenesi, appena iniziato, un altro, palinsesto di un palinsesto, tutti, tranne la prima scrittura dell'ipotesi (di Calvino, ma parimenti irrecuperabile, se non per «tracce»), di autori inesistenti. Siamo davvero alla biblioteca immaginaria costituita delle possibili riproduzioni all'infinito di un unico testo originario. Una biblioteca, quindi, di testi caratterizzati dal fatto che «non sono» quello che si pensa o che si vorrebbe che siano: «Riassumendo: *Senza temere il vento e la vertigine non è Sporgendosi dalla costa scoscesa* che a sua volta non è *Fuori dell'abitato di Malbork*, il quale è tutt'altra cosa da *Se una notte d'inverno un viaggiatore*»⁶². Il proposito è quindi ancora quello di cancellare l'autore, di costituire un'immensa biblioteca di apocrifi, di falsi testi e falsi autori:

Come fare a sconfiungere non gli autori la funzione dell'autore, l'idea che dietro ogni libro ci sia qualcuno che garantisce una verità a quel mondo di fantasmi e d'invenzioni per il solo fatto d'avervi investito la propria verità, d'aver identificato se stesso con quella costruzione di parole? Da sempre perché il gusto e talento lo spingevano in quel senso, ma più che mai da quando i suoi rapporti con Ludmilla erano entrati in crisi, Ermes Marana sognava una letteratura tutta d'apocrifi, di false attribuzioni, d'imitazioni e contraffazioni e pastiches⁶³.

Tanto che nel romanzo di Calvino il «famoso scrittore irlandese Silas Flannery», autore di *Una rete di linee che s'allacciano*, è perfetto alter ego di Philippe Menard: copia un brano da un libro (da *Delitto e castigo* di Dostoevskij), poi un secondo brano e così via sempre dallo stesso libro e, continuando, finisce per riscrivere *Delitto e castigo*, esattamente com'è scritto, tuttavia con ben altro significato, esattamente come il *Don Chisciotte* di Menard. Anche l'inventato

⁶¹ Ivi, p. 661.

⁶² Ivi, pp. 698-699.

⁶³ Ivi, p. 767.

Gian Carlo Spallanzani, nella citata megabiblioteca immaginaria del *Vuoto assoluto* di Lem, riscrive, tuttavia con spudorate innovazioni, l'*Idiota* di Dostoevskij. È un altro modo per moltiplicare teoricamente all'infinito il testo originario, tramite la riscrittura-falsificazione, tramite l'apocrifo, che, paradossalmente, è un altro testo pur essendo più o meno spudoratamente copia di un originale.

Tuttavia le più prestigiose biblioteche immaginarie sono caratterizzate non solo per i volumi che contengono (inesistenti, di inesistenti autori, falsificazioni, apocrifi, palinsesti, non-finiti che generano altri non-finiti, ecc.), ma anche per la stessa struttura, impraticabile e inaccessibile se non per un solo Bibliotecario. Così è senza dubbio la borgesiana *Biblioteca di Babele*, in cui, tra l'altro alla fine si preannuncia la biblioteca immaginaria di Calvino: «Se un eterno viaggiatore la traversasse in una direzione qualsiasi, constaterrebbe alla fine dei secoli che gli stessi volumi si ripetono nello stesso disordine (che ripetuto, sarebbe un ordine, l'Ordine)⁶⁴.

Ma quella *Biblioteca di Babele* interessa, oltre che per il numero e contenuto dei libri, anche per la sua stessa labirintica e impraticabile struttura, accessibile solo ai vari «capi» degli esagoni:

L'universo (che altri chiama la Biblioteca) si compone d'un numero indefinito, e forse infinito di gallerie esagonali, con vari pozzi di ventilazione nel mezzo, bordati di basse ringhiere. Da qualsiasi esagono si vedono i piani superiori e inferiori, interminabilmente. [...] Io affermo che lo biblioteca è interminabile [...]. La Biblioteca è una sfera il cui centro esatto è qualsiasi esagono, e la cui circonferenza è inaccessibile. [...] A ciascuna parete di ciascun esagono corrispondono cinque scaffali; ciascuno scaffale contiene trentadue libri di formato uniforme; ciascun libro è di quattrocentodieci pagine; ciascuna pagina, di quaranta righe; ciascuna riga, di quaranta lettere di colore nero. [...] la Biblioteca è totale, e i suoi scaffali registrano tutte le possibili combinazioni dei venticinque simboli ortografici [...], cioè tutto ciò ch'è dato di esprimere, in tutte le lingue [...]. Già da quattro secoli gli uomini affaticano gli esagoni... Vi sono cercatori ufficiali, inquisitori. Li ho visti nell'esercizio della loro funzione: arrivano sempre scoraggiati; parlano di scale senza un gradino, dove per poco non s'ammazzano; parlano di scale e di gallerie con il bibliotecario; ogni tanto prendono il libro più vicino e lo sfogliano, in cerca di parole infami. Nessuno, visibilmente, s'aspetta di trovare nulla⁶⁵.

La *Biblioteca di Babele* è una biblioteca di volumi ipotetici, in quanto non consultabili, perché irraggiungibili e per di più indecifrabili.

Così parimenti impraticabile e labirintica, con forse tutti i libri conosciuti tuttavia archiviati secondo criteri noti solo a pochi e privilegiati bibliotecari è quella de *Il nome della rosa* di Umberto Eco:

⁶⁴ J. L. Borges, *Tutte le opere cit.*, I, pp. 688-689.

⁶⁵ Ivi, I, pp. 680-685.

Percorremmo altre sale, sempre registrando le nostre scoperte sulla mia mappa. Incontrammo stanze dedicate soltanto a scritti di matematica e astronomia, altre con opere in caratteri aramaici che nessuno di noi conosceva, altre in caratteri più ignoti, forse testi dell'India. Ci muovevamo entro due sequenze imbricate che dicevano IUDEA e AEGYPTUS. Insomma, per non attediare il lettore con la cronaca della nostra decifrazione, quando più tardi mettemmo definitivamente a punto la mappa, ci convinchemmo che la biblioteca era davvero costruita e distribuita secondo l'immagine dell'orbe terracqueo. A settentrione trovammo ANGLIA e GERMANI, che lungo la parete occidentale si legavano a GALLIA, per poi generare all'estremo occidente HIBERNIA e verso la parete meridionale ROMA (paradiso di classici latini!) e YSPANIA. Venivano poi a meridione i LEONES, l'AEGYPTUS, che verso oriente diventavano IUDAEA e FONSA ADAE. Tra oriente e occidente, lungo la parete, ACAIA, una buona sineddoche, come si esprime Guglielmo, per indicare la Grecia, e infatti in quelle quattro stanze vi era gran dovizia di poeti e filosofi dell'antichità pagana⁶⁶.

Nella biblioteca troviamo anche libri che ipotizzano un «mondo alla rovescia», come quello di Tlön:

[...] un salterio ai margini del quale si delineava un mondo rovesciato rispetto a quello cui ci hanno abituato i nostri sensi. Come se al limine di un discorso che per definizione è il discorso della verità, si svolgesse profondamente legato a quello, per mirabili allusioni in aenigmate, un discorso menzognero su un universo posto a testa in giù, dove i cani fuggono davanti alla lepre e i cervi cacciano il leone⁶⁷.

La biblioteca de *Il nome della rosa* è un labirinto inaccessibile (riproduce nella pianta quello disegnato sul pavimento della cattedrale di Reims), proprio perché nell'estremo reparto, *Finis Africae*, è conservato il libro perduto della *Poetica* di Aristotele, che il bibliotecario assassino Jorge non vuole che nessuno possa mai leggere (così anche nella *Biblioteca di Babele* alcuni uomini cercano di impossessarsi di un libro che non troveranno mai). Jorge, bibliotecario cieco, è senza dubbio Borges o, se si vuole, il bibliotecario della *Biblioteca di Babele*, che «sembra aver letto tutto, e anche di più dato che ha recensito libri inesistenti», quindi, come Borges, insieme sommo ordinatore e produttore di biblioteche immaginarie. Perciò le due biblioteche, di Borges e di Eco, sono non solo immaginarie, ma anche anti-biblioteche, in quanto lì non si conservano i libri per la consultazione, ma invece vi si occultano, perché non siano mai consultabili, protetti dagli specchi deformanti, dalle esalazioni che producono visioni allucinate e dalle pagine avvelenate.

⁶⁶ Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980, pp. 323-334.

⁶⁷ Ivi, p. 84.

Appendice

Sacra Bibliothecarum illustrium Arcana resecta, sive mss. theologicorum in praecipuis Europae Bibliothecis extantium designatio a Thoephilo Spitzelio, Augustae Vindelicorum, apud Gottlieb Goebelum, 1668 (senza numerazione di pagine):

Magnis celebratur encomiis Jacobi Almanzor Arabiae et Africae regis Bibliotheca, quae voluminorum sive tomorum quinquaginta quinque millium, septingentorum viginti duorum, varii item linguarum ac scientiarum generis esse perhibetur. Muleassis Tuneti regis Bibliothecam (cui aurea pictura pretium addiderit) valde numerosam fuisse refert Ludovicus de Urreta, hinc cum Mena Aethiopiae Imperator eam a Caroli V exercitu expilatam audivisset, negotium dedit mercatoribus Aegyptiis et Venetis, quocumque tandem pretio quocumque libros redimerent, Mathematicos, Medicos, Physiologos, aliarum facultatum alios. Misere illi ad Menam imperatorem amplius tria milia, quos statim ipse ad Regiam Abyssinorum Bibliothecam [...] ablegavit. Etenim si Urretae credimus, in Monte Amara Sanctaeque Crucis monasterio tria milia amplissima replet conclavia, quibus continentur amplius decies millies centena milia voluminum, scripta in candidis membranis, atque in thecis seriaticis reposita. An vero tantam librorum supelectilem [...] coacervare Regina Saba, ipiusque ac Salomonis communis [...] filius Molilec coeperit, eiusque sint opera pleraque cum aliis Enochi, Noemi, Abrahami, ed Jobi, ac dicere haud conabor.

BIBLIOTECHE IMPOSSIBILI
LE BIBLIOTECHE IMMAGINARIE NEI «GRAPHIC NOVELS»

Mauro Boselli

«Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros...», scrive Jorge Luis Borges nella premessa a *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, «... Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario...»¹. Naturalmente Borges non è stato il solo autore a citare nelle sue opere libri inesistenti. Prima di lui François Rabelais, nel *Gargantua et Pantagruel*, aveva elencato 139 titoli buffoneschi e satirici di libri immaginari, a suo dire conservati nella celebre (ed esistente) Biblioteca dell'Abbazia di Saint-Victor, a Parigi². Stanislaw Lem ha scritto interi libri composti di recensioni, introduzioni o analisi critiche di libri fittizi³. Romanzi e scrittori immaginari sono centrali nelle opere di autori come James Branch Cabell⁴, Margaret Atwood⁵, Roberto Bolaño⁶ e innumerevoli altri. È una specie di gioco di specchi che moltiplica i piani e le suggestioni narrative e stuzzica la curiosità dei lettori più vo-

¹ «Delirio faticoso e avvilente, quello del compilatore di grossi libri... Meglio fingere che questi libri esistano già e presentarne un riassunto, un commentario» (Jorge Luis Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano* [*El jardín de los senderos que se bifurcan*, 1941]), in *Finzioni*, trad. di Franco Lucentini, Torino, Einaudi, 1967, p. 5).

² Sono in gran parte titoli buffoneschi e ridicoli, che vanno dallo scatologico, *Ars honeste petandi in societate*, al gastronomico, *De optimitate triparum*, del Venerabile Beda, alla satira antifilosofica, *Barbouilamenta Scoti* (François Rabelais, *Gargantua et Pantagruel* [1532], capitolo VIII).

³ Lo scrittore polacco, celebre per i suoi libri di fantascienza, come *Solaris*, ha pubblicato per esempio una raccolta di saggi critici su libri immaginari: *Doskonała próznia* (Varsavia, Czytelnik, 1971 – traduzione italiana di Valentina Parisi, *Vuoto assoluto*, Roma, Editori Riuniti, 1990).

⁴ Nella serie di volumi appartenenti al ciclo *Biography of the Life of Manuel*, pubblicati tra il 1919 e il 1929, compaiono numerosi scrittori immaginari.

⁵ La scrittrice canadese adotta più volte la tecnica, già usata per esempio da Robert W. Chambers con la sua raccolta fantastica *The King in Yellow* (1895), di dare al suo libro autentico lo stesso titolo del testo immaginario in esso citato; per esempio, in *The Blind Assassin* (2000), si evoca e si cita un libro con lo stesso titolo scritto dal personaggio di Laura Chase; e centrale a *Lady Oracle* (1976) è la fittizia raccolta di poesie con lo stesso titolo scritta dalla protagonista Joan Foster.

⁶ Il romanzo *2666* (2004) è incentrato sulla ricerca del fittizio e misterioso scrittore tedesco Benno Von Archimboldi. In *La letteratura Nazi en Amèrica* (1996) gli scrittori immaginari sono trentadue.

raci, i quali non possono esimersi dal fantasticare su questi libri ulteriori, la cui intrigante possibilità fantastica si apre tra le pagine del libro reale. E la seduzione aumenta quando sullo sfondo dell'opera letteraria appaiono intere librerie o biblioteche d'immaginazione, come il «Cimitero dei libri dimenticati», nel romanzo di Carlos Ruiz Zafón, *L'ombra del vento*⁷ o la Biblioteca del monastero nel *Nome della Rosa* di Umberto Eco⁸.

Tra le biblioteche immaginarie, quella borgesiana di Babele⁹ non è solo la più celebre e in assoluto la più completa, ma la più impossibile da utilizzare e consultare, dato che le sue sale tutte uguali si susseguono all'infinito, una folle biblioteca-universo i cui volumi contengono tutte le possibili combinazioni dei venticinque caratteri dell'alfabeto e quindi, naturalmente, anche quelle del tutto incomprensibili e insensate. I tesori inestimabili che indubbiamente vi sono contenuti sono dunque introvabili e i più instancabili ricercatori si sono imbattuti al massimo in pochi inutili frammenti di frasi dal senso compiuto. Più attraente, ma non meno pericolosa, la Biblioteca dell'Università Invisibile (*Unseen University*), nel ciclo letterario fantasy del *Discworld*¹⁰ di Terry Pratchett, contiene invece solo libri più o meno sensati, ma aspira anch'essa alla completezza, ospitando tra i suoi scaffali tutti i libri che sono stati sicuramente scritti, quelli che potrebbero essere scritti, quelli che saranno scritti, ma anche quelli che non sono mai stati scritti. E siccome ogni libro apre porte su mondi immaginari, ma, come si è visto, anche su altri libri, negli scaffali della Biblioteca questo accade fuori di metafora e dentro un libro si può trovare un altro libro. La parola scritta, infatti, ha il magico potere di deformare lo spazio e di creare un praticamente infinito «L-spazio», esemplificato dall'equazione logica:

$$\text{Libri} = \frac{\text{Conoscenza} = \text{Potere} = \text{Massa} \times \text{Distanza}^2}{\text{Tempo}^3}$$

Perciò il bibliotecario si può muovere nella Biblioteca dell'*Unseen University* come attraverso lo spazio-tempo o un Multiverso di infiniti mondi paralleli. Il rischio è quello di perdersi senza trovare più la strada del ritorno o di finire in luoghi eccessivamente alieni.

⁷ *La sombra del viento* (2001). Ed è anche il titolo del romanzo immaginario dello scrittore fittizio Juan Carax, che il protagonista trova nel «Cementerio de los libros olvidados», dove vengono raccolti libri che si sono perduti o, appunto, sono stati dimenticati.

⁸ Nella biblioteca labirintica de *Il nome della rosa* (1980) è segretamente custodito il secondo libro, perduto, della *Poetica* di Aristotele, quello dedicato alla Commedia.

⁹ J. L. Borges, *Finzioni* cit., p. 69.

¹⁰ Composto sino a oggi da quarantuno romanzi pubblicati a partire dal 1983. La Biblioteca compare per esempio in *The Colour of Magic* (1983) e in *Men at Arms* (1993).

Le biblioteche immaginarie (di cui fanno senz'altro parte quelle storicamente esistite e scomparse, come la biblioteca perduta per antonomasia dell'antichità, quella di Alessandria, entrata perciò nella leggenda, e, quindi, nella fantasia¹¹) sono le creature mitologiche dell'appassionato di libri, una terra promessa intravista e irraggiungibile.

Un modo di dare corpo illusorio alle biblioteche o raccolte immaginarie di libri è stato quello dei cataloghi di libri inesistenti, una sorta di *trompe-l'œil* in cui il catalogo, pubblicato e tangibile, rimanda ai fittizi libri elencati e in un certo senso li sostituisce. Nel suo *Musaeum Clausum* o *Bibliotheca Abscondita* (1684), finta descrizione di una *wunderkammer* e catalogo di rarità librarie, Sir Thomas Browne elencava opere stuzzicanti quanto improbabili, come un poema di Ovidio scritto in lingua getica durante l'esilio e circostanziati resoconti del periplo di Annone e del viaggio a Thule di Pitea, insieme ad altre che ci risultano esistite e perdute come le *Anticatones* di Cesare.

Il *Catalogo Fortsas*¹² (1840) conteneva la descrizione di cinquantadue volumi spacciati come «unici», raccolti proprio come tali da Auguste Pichauld, conte di Fortsas, che mai avrebbe ospitato nella sua collezione libri di cui fosse esistita anche solo un'altra copia al mondo¹³; molti *bibliophyles* si recarono all'asta indetta a Binche, in Belgio, solo per rivelarsi creduli *bibliofous* e scoprire che si trattava di un'elaborata burla organizzata dal libraio Renier Chalon: alcuni si consolarono tuttavia con il possesso del catalogo, che, tirato in sole 132 copie, acquistò presto un valore inestimabile¹⁴. Tale autentico apologo è illuminante sulla volontà dell'amatore di libri di non volersi accontentare dei soli libri *esistenti*, per quanto sterminato possa essere il loro numero.

Quale autentico bibliofilo non ha mai provato la curiosità di avere tra le mani un libro andato perduto, come la raccolta delle liriche di Cornelio Gallo, il *Cardenio* di Shakespeare, la *Medea* di Ovidio, l'*Anfiarao* di Sofocle, i *Diari* di Byron, i primi romanzi di Hemingway scomparsi con la valigia che gli fu rubata alla Gare de Lyon? Oppure il desiderio di leggere realmente un libro che è stato immaginato dentro un altro libro, come il *Necronomicon* dell'arabo pazzo Abdul Al Hazred, che

¹¹ «...visione abbagliante, poi sogno di scrittori fantastici, dei libri di tutto il mondo». Così Luciano Canfora evoca la Biblioteca dei Tolomei in *La biblioteca scomparsa*, Palermo, Sellerio, 1990, p. 32.

¹² *Catalogue d'une très-riche mais peu nombreuse collection de livres provenant de la bibliothèque de feu M. le comte J.-N. de Fortsas*. Mons. Typographie d'Em. Hoyois, Libraire, 1840.

¹³ E in taluni titoli l'intento burlesco era assai scoperto, per esempio in *Poesies de Carême (du Sieur Poisson)*. *A la Trappe*. Chez Lafriture.

¹⁴ Nel 1567, imitando Rabelais, Johann Fischart aveva dato alle stampe il *Catalogus Catalogorum perpetuo durabilis*. Un catalogo di libri fittizi si deve anche a John Donne: *The Courtier's Library, or, Catalogus Librorum Aulicorum Incomparabilium et Non Vendibilium*, pubblicato in *Poems* (1650).

fa da sfondo alle opere di Howard Phillips Lovecraft¹⁵, o il terribile *Re in Giallo*¹⁶ (descritto da Robert W. Chambers nell'antologia di racconti che ha lo stesso titolo), dramma teatrale che conduce chi lo legge alla follia? E la possibilità di conoscere davvero l'opera di uno scrittore inventato, come il *Don Chisciotte* del borgesiano Pierre Menard, o un romanzo di Benno von Archimboldi, creatura di Roberto Bolaño (nel romanzo *2666*), o uno dei libri immaginari di cui Italo Calvino ci offre solo scorci parziali in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*?¹⁷ O ancora di scoprire come sarebbero andate a finire, nelle mani dei loro creatori, opere lasciate interrotte come *Le roman de Perceval* di Chrétien de Troyes, *Sanditon* di Jane Austen, *The Mystery of Edwin Drood* di Charles Dickens?

Questa esigenza non soddisfabile, questa strana fantasticheria del bibliofilo si concretizza, almeno visivamente, nelle biblioteche disegnate che appaiono dentro le tavole dei fumetti e dei *graphic novels*. Nella narrativa sequenziale italiana, si è sempre riscontrata una grande attenzione ai libri, citati, evocati e rappresentati, come forma di «cultura alta»: un'attenzione inversamente proporzionale alla considerazione che la «cultura alta» ha per il fumetto come mezzo espressivo e narrativo. Nel «fumetto d'autore» degli anni Sessanta, soprattutto nelle tavole di Guido Crepax della serie *Valentina* (1965), pubblicate sul mensile «Linus», spesso appaiono qua e là libri con il titolo ben leggibile, in costa e in copertina, che, dichiarazioni programmatiche e ideologiche espresse graficamente, inseriscono le avventure dei personaggi in una determinata prospettiva e *milieu* culturale (la *gauche* degli anni Sessanta leggeva, come i personaggi di Neutron e Valentina, Brecht, Marx e Marcuse). Riscritture e «citazionismo» letterari sono parte integrante di serie popolari come *Dylan Dog*, *Martin Mystère*, *Dampyr*, *John Doe* (le lunghe, a volte ultradecennali, serie mensili a fumetti italiane diventano spesso serie-antologia, contenitori in cui la mescolanza dei generi, gli «omaggi» e le riscritture, più meno mascherate, di altre opere, cinematografiche e letterarie, sono indispensabili alla loro continuazione e al loro rinnovarsi).

Martin Mystère, serie creata nel 1982 dallo sceneggiatore Alfredo Castelli¹⁸, ha per protagonista un avventuriero che è anche giornalista e bibliofilo (e sotto questo aspetto trasparente *alter ego* del suo stesso autore). Rivelatore è il fron-

¹⁵ In racconti come *The Call of Cthulhu* (1928) e *The Nameless City* (1921). Tre copie del grimorio *Necronomicon*, di cui una tradotta in inglese dall'alchimista John Dee, sarebbero conservate nella biblioteca dell'immaginaria Miskatonic University, nella città altrettanto immaginaria di Arkham, Massachusetts. Citato non solo nelle opere del suo creatore Lovecraft, ma anche in quelle di altri autori del fantastico, come Clark Ashton Smith e August Derleth, questo leggendario *pseudobibulum* ha dunque la caratteristica di comparire in opere di autori differenti. Prerogativa poi condivisa da altri *grimoires* fantastici, come ad esempio *De Vermis Mysteriis*, che, ideato dal discepolo di Lovecraft Robert Bloch (*The Shambler from the Stars*, 1935), viene poi utilizzato da Lovecraft stesso e altri autori horror, sino a Stephen King.

¹⁶ *The King in Yellow*, di Robert W. Chambers, New York, F. Tennyson Neely, 1895.

¹⁷ Torino, Einaudi, 1979.

¹⁸ *Martin Mystère, Detective dell'Impossibile*, Milano, Sergio Bonelli Editore, dal 1982 a oggi.

tespizio, che rappresenta lo studio, invaso da libri, riviste, ritagli di giornale, di Mystère-Castelli: l'ambiente disegnato è lo stesso ogni mese, ma variano i titoli dei libri, le copertine, i poster, che sono ogni volta legati al tema trattato nell'episodio del mese stesso. Martin Mystère, «Detective dell'Impossibile», (questo il sottotitolo della serie) è appunto uno studioso ed erudito scrittore e giornalista televisivo che si occupa di «mysteri»; l'esotica ypsilon definisce iconicamente e sinteticamente per il lettore la natura di questi misteri, giacché non di casi irrisolti di cronaca nera si tratta, bensì di tutta una casistica di fatti inspiegabili e para (o pseudo) scientifici che vanno dalla fantarcheologia (Atlantide e Mu), alla criptozoologia (Yeti e Sasquatch), alla parapsicologia, eccetera.

Come un libro stampato, sceneggiato da Alfredo Castelli per i disegni di Gino Vercelli, è un episodio «speciale», non apparso sulla serie regolare mensile, ma originariamente in un albetto per il Salone del Libro di Torino del 1995, anno in cui Martin Mystère era il «testimonial» della «Sezione Giovani» (l'episodio fu poi ripubblicato nel volume *Martin Mystère Extra – La macchina pensante e altri racconti*, luglio 1999). Con l'espedito di un'intervista televisiva, nella prima parte del racconto il personaggio Mystère e, per suo tramite, l'autore Castelli, ci raccontano con divertita ironia il loro rapporto con i libri da bibliodipendenti. Non manca l'accento ironico a una surreale biblioteca immaginaria, situata oltre un «varco dimensionale», nel «pianeta dei bibliotecari», dove si troverebbero ospitati «... tutti i libri misteriosamente scomparsi dalla propria biblioteca, quelli perduti, quelli prestati e mai ritrovati...»¹⁹. La seconda parte della storia, che si finge narrata dallo stesso Mystère a microfoni spenti, perciò in una «parentesi» dell'intervista, è anch'essa posta «tra parentesi», non rientrando nella continuità narrativa della serie. Fa parte dunque di una realtà «alternativa». Le storie o versioni «alternative», in una serie a fumetti, sono quelle che non rientrano nella «continuity» principale o canonica, e che possono, anzi, devono, per loro stessa ragion d'essere, smentire le regole della serie stessa. In esse i personaggi non si muovono nella loro realtà, «autentica» per convenzione, in cui è valida la normale «sospensione d'incredulità» della serie, bensì in un'altra realtà parallela che è, per convenzione, «immaginaria», nella quale non ci sono freni all'immaginazione e a quello che può accadere, trattandosi, appunto, di «fantasia». Dunque, nella seconda parte dell'episodio, narrato in prima persona da Martin Mystère come un fatto bizzarro e inspiegabile a lui accaduto, Martin e il suo assistente Java entrano in uno stand del Salone del Libro con l'insegna «Fantasy Unlimited», e di lì, attraverso un labirintico sotterraneo, un mefistofelico personaggio li conduce in un'altra, alternativa, sezione della mostra, che sembra realizzare tutti i sogni del malato di libri. Ci sono, per esempio, i «libri a sorpresa», quelli che contengono al loro interno mappe e documenti segreti, e

¹⁹ *Martin Mystère Extra – La macchina pensante e altri racconti*, Milano, Sergio Bonelli Editore, 1999, p. 54.

che sono attrezzi narrativi fondamentali per dare avvio a infinite storie d'avventura e di mistero; poi, naturalmente, c'è lo stand dei «libri perduti», nel quale immancabilmente sono conservati i rotoli della Biblioteca di Alessandria e tutte le opere disperse degli autori antichi; infine *Mystère* si imbatte nei «libri immaginari» citati in altri libri, da quelli di Borges a quelli di Eco, e, con un giochino di metanarrativa tipico delle storie «immaginarie», si diverte a consultare i numerosi libri da lui mai realmente scritti, bensì inventati di sana pianta dal suo sedicente biografo a fumetti, Alfredo Castelli: in uno di essi, il *Dizionario Universale dei Misteri*, trova la voce «Fiera dei libri impossibili», che descrive con precisione il luogo in cui si trova in quel momento.

In un'altra serie mensile, *Dampyr*²⁰, creata nel 2000 da Mauro Boselli e da Maurizio Colombo, nella quale sono frequenti gli omaggi alle opere e soprattutto alle diverse atmosfere e agli ambienti della letteratura fantastica, l'eroe protagonista nasconde il suo ruolo di uomo d'azione (è un cacciatore di vampiri e altre creature soprannaturali) sotto l'identità di un librario antiquario di Praga. Nella vetrina e negli scaffali della sua libreria immaginaria (ma situata al n. 47 della reale via Nerudova), sono esposti in bella vista volumi di letteratura praghese, da Meyrink a Kafka, da Jan Neruda a Hrabal, da Seifert a Holan. Inoltre la serie ospita anche una sua biblioteca «impossibile»: la Biblioteca del «Teatro dei Passi Perduti», cui si accede attraverso il parco dell'isola Kampa, ma che, in realtà, è situato in un mondo parallelo. La sterminata Biblioteca, che occupa i vasti sotterranei del teatro, ha una sezione per così dire realistica, graficamente ispirata alla Biblioteca del Clementinum, dotata di normali libri terrestri, e un'altra sezione, che si prolunga vertiginosamente in tutte le direzioni, che ospita invece opere di altre razze e altri mondi.

Una serie britannica, creata dallo sceneggiatore Alan Moore nel 1999, *La lega degli straordinari gentlemen*²¹, ha per protagonisti principali famosi personaggi letterari del secondo Ottocento: il Capitano Nemo di Verne, il dottor Jekyll di Stevenson, Mycroft Holmes di Conan Doyle, l'Uomo Invisibile di Wells, Allan Quatermain di Rider Haggard e Mina Harker di Stoker (da *Dracula*), cui si uniscono in seguito altri eroi libreschi, dal Raffles di Hornung all'Orlando della Woolf, eccetera. Il volume *Black Dossier* (2007), non un semplice *graphic novel*, bensì un libro-contenitore di immagini, testi e oggetti, allarga le inclusioni al Novecento e ad altri secoli, ospitando personaggi di Wodehouse, Orwell, Buchan, Ian Fleming e persino del «mago» Aleister Crowley. Ma, soprattutto, tra le pagine del finto «dossier» trovano posto larghi frammenti di libri immagi-

²⁰ *Dampyr* (Milano, Sergio Bonelli Editore, dal 2000 a oggi). La Biblioteca del Teatro compare per la prima volta nell'episodio n.5, *Sotto il ponte di pietra*, che, sin dal titolo, è un omaggio al libro di Leo Perutz *Nachts unter der steinernen Brücke* (Francoforte, Frankfurter Verlagsanstalt, 1953) e all'immaginario fantastico praghese.

²¹ *The League of Extraordinary Gentlemen*, di Alan Moore per i testi, Kevin O'Neill per i disegni, New York, DC Comics, dal 1999 a oggi.

nari: un'opera perduta di Shakespeare, uno pseudoracconto di Jack Kerouac, il finto seguito di *Fanny Hill*, un improbabile pastiche, firmato «Bertram Wooster» in cui Bertie Wooster e Jeeves, personaggi di P. G. Wodehouse, incontrano i temibili Grandi Antichi di H. P. Lovecraft, eccetera. I libreschi eroi della «Lega degli straordinari gentlemen» si riuniscono, infine, in due biblioteche immaginarie, un'ala segreta della biblioteca del British Museum riservata alle spie e la biblioteca privata del Dorian Gray di Oscar Wilde.

Nel suo *graphic novel* più celebrato, realizzato con il disegnatore David Lloyd, *V for Vendetta* (1982-1989), lo sceneggiatore Alan Moore aveva rappresentato un'altra biblioteca immaginaria, quella privata del protagonista, ribelle con la maschera di Guy Fawkes²² in una Londra distopica del prossimo futuro. La «Shadow Gallery», «galleria-ombra», nome dell'appartamento segreto dell'eroe V, conserva non soltanto libri, ma anche immagini e suoni, tutta la cultura che la dittatura totalitaria ha cercato di cancellare.

Ma la più famosa «biblioteca impossibile» della narrativa disegnata è la «Library of Dreams», creata da Neil Gaiman per la sua celebre serie di *graphic novels*, *Sandman*²³ (1989). Sandman, alias Morpheus, alias Dream, è l'«uomo della sabbia», il signore dei sogni, ed appartiene alla famiglia degli «Endless», creature immortali. Una sezione di «The Dreaming» il palazzo del sogno, ospita la «Biblioteca dei sogni», il cui bibliotecario, l'occhialuto Lucien, non è semplicemente il custode dei libri, ma, non a caso, sostituisce Morpheus, durante le sue frequenti assenze, come guardiano dell'intera terra del sogno. Nel volume *Season of Mists*, Lucien descrive così al personaggio del corvo Matthew la biblioteca e i libri in essa contenuti:

Lucien: «Oh, it's a very unusual library, Matthew. Somewhere in here is every story that has ever been dreamed».

Matthew: «They're just books».

Lucien: «Yes, but unusual books. You'll find none of them on Earth. In this section, for example, are novels their authors never wrote, or never finished, except in dreams. I am the keeper of the library, Matthew. Without it I am nothing. Were it to be destroyed again, it would destroy me as well».

Matthew: «Yeah?... Say, watch this... NEVERMORE!... good, huh?».

Lucien: «The complete Poe is in the southern annex. All the books and tales and plays and poems he never wrote. All here»²⁴.

²² Maschera che è stata ed è tuttora adottata in tutto il mondo da vari gruppi antagonisti.

²³ Pubblicato in albi mensili dall'etichetta Vertigo della DC Comics, tra il 1989 e il 1996, poi raccolti in dieci *graphic novels*. La serie ha dato origine a vari *spin-offs*, scritti da diversi autori, e a un *prequel*, scritto dallo stesso Gaiman, *Overture* (dicembre 2013, tuttora in corso).

²⁴ *Season of Mists, Episode 1*, sceneggiatura di Neil Gaiman, disegni di Mike Dringerberg e Kelly Jones, 1990, p. 2: «È una biblioteca molto insolita, Matthew. Qui dentro, da qualche parte, c'è ogni storia che sia mai stata sognata». «Sono soltanto libri.» «Sì, ma libri inconsueti. Non troverai nessuno di loro sulla Terra. In questa sezione, per esempio, ci sono romanzi che i loro autori

Dando una scorsa ai libri spolverati e messi in ordine da Lucien troviamo titoli come *Alice's Journey Behind the Moon*, di Lewis Carroll; *The Man Who Was October*, di G. K. Chesterton; *The Return of Edwin Drood*, di Charles Dickens; *The Conscience of Sherlock Holmes*, di Arthur Conan Doyle; *The Merrie Comedy of the Redemption of Dr. Faustus*, di Christopher Marlowe, *The Fall of Gormenghast*, di Mervyn Peake; *The Last Voyage of Lemuel Gulliver*, di Jonathan Swift, e altri dello stesso tenore, con una particolare attenzione, ovviamente, alla letteratura fantastica, di cui Gaiman è l'attuale, riconosciuto maestro. La presenza negli scaffali del titolo immaginario *Poictesme Babylon*, del semidimenticato scrittore fantasy americano James Branch Cabell²⁵, è il riconoscimento di un debito, perché, come si è detto, Cabell introdusse libri e autori immaginari nelle sue opere e, in particolare, in *Beyond Life*²⁶, inventò la sua biblioteca impossibile: il suo personaggio-scrittore John Charteris conserva a Willoughby Hall i libri di altri personaggi-scrittori come lui, per esempio le opere complete del dickensiano David Copperfield e del balzacchiano Lucien de Rubempré, ma anche dell'Arthur Pendennis di W. M. Thackeray e del Colney Durance²⁷ di George Meredith. A Willoughby Hall ci sono anche i libri che gli autori avrebbero avuto intenzione di scrivere, come un *King Arthur* di John Milton, *Sophia Scarlet*, di Robert Louis Stevenson, i sei canti mancanti della *Faerie Queene* di Spenser e il capolavoro comico del commediografo Richard Brinsley Sheridan, *Affectation*. E persino libri autentici, ma non come sono realmente, bensì come i loro autori avrebbero voluto realizzarli, al meglio delle loro possibilità, tra cui un meraviglioso, perfetto *Troilus and Cressida* di Shakespeare, senza le sue controversie ambiguità e lungaggini.

Tornando a Sandman e alla sua «Library of Dreams», nel *graphic novel* *The Deadly Ones*, Lucien illustra come nella biblioteca siano contenuti, naturalmente, anche i libri che noi lettori avremmo voluto scrivere e porta ad esempio un volume dal titolo *The Bestselling Romantic Spy Thriller I Used To Think About On The Bus Who Would Sell a Billion Copies And Mean I'd Never Have To Work Again*²⁸. Nella medesima sequenza Lucien spiega orgogliosamente l'importanza della sua professione:

I ran across a book recently which suggested that the peace and prosperity of a culture was solely related to how many librarians it contained. Possibly a slight

non scrissero mai, se non in sogno... Io sono il conservatore della biblioteca, Matthew. Senza di essa non sono niente. Se essa dovesse venire di nuovo distrutta, verrei distrutto anch'io». «Già! Guarda un po'... MAI PIÙ!... Buona questa, eh?» «Il Poe completo si trova nell'addizione sud. Tutti i libri, i racconti, i drammi e le poesie che non scrisse mai. Tutti qui».

²⁵ Cfr. n. 4.

²⁶ New York, The Modern Library, 1919.

²⁷ *The Personal History of David Copperfield*, 1849-50; *Un grand homme de province à Paris*, 1839; *The History of Pendennis*, 1848-50; *One of our Conquerors*, 1891.

²⁸ *The Sandman. The Deadly Ones – The Castle*, 1990, p. 2. Illustrato da Marc Hempel.

overstatement. But a culture that doesn't value is librarians doesn't value ideas and without ideas, well, where are we?²⁹

Gaiman ha collaborato anche alla creazione di un libro immaginario per la biblioteca immaginaria «The Hypothetical Library» (<http://hypolib.typepad.com/the-hypothetical-library/>), sito web che presenta copertine per libri immaginari di autori reali. Gaiman ha contribuito con l'inquietante *If You Read This Book The World Will End*, un libro chiaramente maledetto la cui copertina è per precauzione chiusa da un pesante lucchetto e inchiavardata da bulloni d'acciaio. Per Gaiman, scrittore fantasy, l'immaginazione è tutto. Anche gli oggetti che usiamo sono stati prima immaginati. Il libro non è solo contenuto e informazione: è anche, e soprattutto, porta su altri mondi e prospettive. Nella conferenza *Why our future depends on libraries, reading and daydreaming*, tenuta nel 2013 al Barbican di Londra e riportata sul sito del quotidiano «The Guardian», Gaiman afferma (asserendo di citare Tolkien) che «i soli a inveire contro l'evazione sono i carcerieri». E a proposito dell'importanza del libro come entità fisica ricorre all'autorità di un altro scrittore fantastico, Douglas Adams (autore del libro, al contempo reale e immaginario, *Guida galattica per autostoppisti*³⁰), che in una vecchia conversazione, prima ancora che il libro telematico e il Kindle prendessero piede, gli avrebbe detto:

Il libro fisico è come uno squalo. Gli squali sono antichi: c'erano squali nell'oceano prima ancora dei dinosauri. Ma la ragione per cui sono ancora in giro è che loro sono bravi a essere squali più di chiunque altro. I libri fisici sono duri, difficili da distruggere... sono bravi essere libri e per loro ci sarà sempre posto.

L'immaginazione rende tutto possibile, anche la creazione degli pseudo-biblia³¹, volumi ipotetici, immaginari e magici. Per evocarli dal mondo delle ipotesi, per poterli ammirare e osservare, non c'è niente di più efficace dell'immagine, dalle copertine della «Hypothetical Library» alle biblioteche impro-

²⁹ «Mi sono imbattuto di recente in un libro in cui si suggeriva come la pace e prosperità di una cultura siano esclusivamente da mettere in relazione a quanti bibliotecari possiede. Una lieve sopravvalutazione, può darsi. Ma una cultura che non dà valore ai suoi bibliotecari non dà valore alle idee e, senza le idee, beh, noi dove siamo?...».

³⁰ *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, Londra, Pan Books, 1979. In questo romanzo di fantascienza umoristica i personaggi ricorrono di continuo a uno pseudobiblibium in forma di guida dalle infinite risorse, sul genere del disneyano *Manuale delle Giovani Marmotte* che appare nei fumetti di Donald Duck-Paperino.

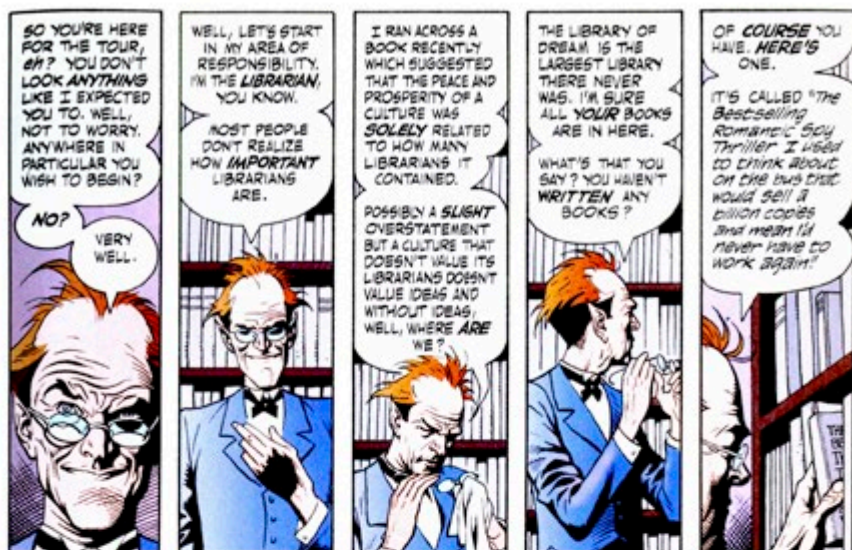
³¹ Il termine fu coniato da Lyon Sprague de Camp nell'articolo *The Unwritten Classics*, comparso nel 1947 su «The Saturday Review of Literature» (la traduzione italiana in *Biblioteche immaginarie e roghi di libri*, di Olschki, Fumagalli, Beerbohm, De Camp, a cura di Paolo Albani, Campobasso, Paolini Editore, 2007). Secondo l'autore, il più antico *pseudobiblibium* è l'egizio *Libro di Thoth*, che si presume redatto dal Dio della scrittura e che viene citato in un racconto, giunto a noi attraverso frammenti papiracei in demotico, del periodo tolemaico.

babili e tuttavia affascinanti della narrativa sequenziale disegnata, dove i personaggi, estensioni o avatar bidimensionali dell'autore-lettore, possono effettivamente accedere a quegli scaffali e ammirare gli agognati, impossibili volumi, inesistenti nel nostro mondo, ma legittimamente autentici nella dimensione della fantasia.









LE BIBLIOTECHE DIGITALI
TRA REALE E IMMAGINARIO, SULLO SCHERMO DI UN COMPUTER

Simone Rebora

1. *Le biblioteche del futuro*

Joseph Carl Robnett Licklider è noto soprattutto come uno dei padri di Arpanet, la rete di computer realizzata per il Dipartimento della Difesa degli Stati Uniti nel 1969, da cui sarebbero in seguito scaturiti i protocolli di Internet e la struttura globale del World Wide Web. Ma quattro anni prima che la sua creatura vedesse finalmente la luce, Licklider aveva pubblicato un libro intitolato *Libraries of the Future*, in cui le ricerche negli ambiti dell'innovazione tecnologica e della cibernetica si mescolavano curiosamente con gli studi di biblioteconomia:

We need to substitute for the book a device that will make it easy to transmit information without transporting material, and that will not only present information to people but also process it for them, following procedures they specify, apply, monitor, and, if necessary, revise and reapply. To provide those services, a meld of library and computer is evidently required¹.

Le parole di Licklider non si limitano a testimoniare la profonda congiunzione tra i saperi umanistici e l'evoluzione delle moderne tecnologie informatiche², ma prefigurano anche, con straordinaria limpidezza premonitrice, una realtà oggi quanto mai centrale nel dibattito sul futuro delle biblioteche, quando il più innovativo e promettente terreno di espansione non sono più gli scaffali e gli edifici in muratura, ma lo spazio virtuale dei database e di Internet.

¹ Joseph Carl Robnett Licklider, *Libraries of the Future*, Cambridge MA, MIT Press, 1965, p. 6.

² «Il libro di Licklider ci invita peraltro ad almeno due considerazioni generali: mostra come l'idea della rete si costruisce anche a partire da contributi apparentemente tradizionali, quali appunto le biblioteche; e inoltre ribadisce quanto labili siano gli steccati fra ricerca innovativa e ricerca applicativa, e fra ricerca scientifico-tecnica e ricerca in campo umanistico. Arpa nasce con lo scopo di favorire ricerche innovative ed effettivamente la Rete risponderà a tali aspettative. Tuttavia, la Rete si sviluppa anche come rivisitazione di un paradigma tradizionale come quello della biblioteca» (Paola Castellucci, *Dall'ipertesto al Web. Storia culturale dell'informatica*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 97).

Di «biblioteche digitali» (*Digital Libraries*) si parla ormai da quasi venticinque anni. Tante le definizioni, numerosissimi i contributi e gli esempi provenienti da ogni parte del mondo, ma altrettanto diffusa è l'incertezza definitoria³. L'attributo «digitali» si è affermato alla fine degli anni '90, dopo che, per circa un decennio, aveva proceduto di pari passo con gli equivalenti di «virtuale» ed «elettronica»⁴. Una rapida escursione di alcuni tra i più celebri esemplari può offrire una prima intuizione dell'ampia ed eterogenea casistica in oggetto. L'archivio di *pre-print* del Los Alamos National Laboratory, inaugurato nell'Agosto del 1991, è in genere considerato come il primo e più autorevole esempio di *Digital Library*⁵. Come notano Candela, Castelli e Pagano: «This system, originally named “e-print archive” and now worldwide known as *arXiv*, was born as an experimental means for making scientific communication more effective and economic, a requirement mostly expressed by the physicists community»⁶. Un progetto nato insomma nell'ambito della pura ricerca scientifica, che trae particolare nutrimento dalla cosiddetta «cultura dei *pre-print*»: laddove l'immediatezza e la larga diffusione dei risultati è un prerequisito fondamentale per l'efficace sviluppo della ricerca, una scarna «pre-pubblicazione» online ancora priva di referaggio può rivelarsi estremamente più influente di una elegante stampa su carta uscita l'anno successivo. Ma nella stessa famiglia delle *Digital Libraries* si collocano anche progetti che ambiscono a una ben diversa funzione, oltre che a un'utenza molto più estesa. *Europeana* è la biblioteca digitale della Comunità Europea: avviata nel Luglio del 2007, si presenta come «a showcase of the European cultural heritage, and it is considered to have economic potential stimulating creativity and new products and

³ In ambito europeo, il *DELOS – Network of Excellence on Digital Libraries* ha tentato di porre rimedio a questa situazione, proponendo nel 2007 il *DELOS DL Reference Model*, ancora oggi citato come uno dei modelli teorici di riferimento per le biblioteche digitali: http://www.delos.info/files/pdf/ReferenceModel/DELOS_DLReferenceModel_0.98.pdf (12/14).

⁴ «Il termine *biblioteca elettronica* (electronic library) ha circa venti anni. Il termine definisce la biblioteca automatizzata che usa ogni tipo di strumentazione elettronica necessaria al suo funzionamento: grossi calcolatori, PC, terminali» (Alberto Salarelli e Anna Maria Tammaro, *La biblioteca digitale*, Milano, Editrice Bibliografica, 2006, p. 126); «La maggiore anzianità del termine “biblioteca virtuale” rispetto al più recente termine biblioteca digitale è evidente, come anche la sua affinità con il concetto utopico di biblioteca come accesso alla conoscenza universale. L'aggettivo “virtuale” significa che la biblioteca non c'è. Il termine, che ora è tuttavia meno diffuso di biblioteca digitale, è rimasto in uso per accezioni particolari, come per indicare una collezione selezionata di collegamenti a siti Web ed anche per indicare un concetto più ampio sia della biblioteca elettronica che della biblioteca digitale, cioè una collezione di documenti esterna alla biblioteca come spazio fisico o logico» (ivi, p. 127).

⁵ Cfr. William Y. Arms, *Digital Libraries*, Cambridge MA, MIT Press, 2000, pp. 28-29.

⁶ Leonardo Candela, Donatella Castelli e Pasquale Pagano, *History, Evolution and Impact of Digital Libraries*, in *E-Publishing and Digital Libraries: Legal and Organizational Issues*, a cura di Ioannis Iglezakis, Tatiana-Eleni Synodinou, & Sarantos Kapidakis, Hershey PA, IGI Global, 2011, p. 3.

services in areas such as tourism and learning»⁷. Delimitato da questi due casi estremi, si diffonde quindi un arcipelago di altri progetti, di ampiezza e valore mutevoli, spesso vivi, originali e propositivi, ma anche facilmente abbandonati all'obsolescenza. La scena italiana offre almeno due esempi di rilievo: la BDI (Biblioteca Digitale Italiana) e il Portale Internet Culturale, diretti entrambi dall'ICCU (Istituto Centrale per il Catalogo Unico)⁸.

Ma il profondo *gap* che separa due modelli come *arXiv* ed *Europeana*, esemplifica anche l'estrema complessità del dibattito teorico che li accompagna. Fin dal principio, infatti, la definizione dell'oggetto è oscillata tra questi due estremi. Come notava Christine L. Borgman nel 1999:

In a few short years of research and development, already the term «digital library» is used to describe a variety of entities and concepts. Definitions abound [...]. A review of these definitions indicates that in general, researchers focus on digital libraries as content collected on behalf of user communities, while librarians focus on digital libraries as institutions or services⁹.

Borgman focalizza la sua attenzione su due diverse «comunità»: da un lato quella dei ricercatori, dall'altro quella dei bibliotecari. Se i primi ambiscono a usufruire di uno strumento che potenzi al massimo le possibilità della ricerca, sulla linea prefigurata da Licklider e inaugurata da *arXiv*, i secondi partecipano invece alla mutazione «dall'interno», con una particolare attenzione alla salvaguardia delle funzioni storiche delle biblioteche. Per questo motivo, tra gli argomenti che emergono in quest'ultimo ambito, vi sono questioni come la con-

⁷ Selma Alpay Aslan, *Use of Technology in Libraries in the European Union Towards 2020*, in *Libraries in the Early 21st Century. An International Perspective*, a cura di Ravindra N. Sharma, Berlin, de Gruyter, 2012, II, p. 93. I numeri forniti da Aslan offrono un'idea dell'ambiziosità del progetto: «By 2012, the number of objects has reached 20 million from more than 1,500 institutions in 32 countries. [...] Resources not only in print but in other formats are also expected, aiming two million audio visual material to be added by 2015 and to reach 30 million objects in total through national aggregators. The report [Commission Recommendation on the Digitisation and Online Accessibility of Cultural Material and Digital Preservation, October 2011] envisages Europe's entire cultural heritage to be digitalised by 2025» (ivi, pp. 93-94).

⁸ «The ICCU is responsible for the Biblioteca Digitale Italiana (BDI – Italian Digital Library) and for the Portale Internet Culturale (Internet Cultural Portal) and is the Italian representative for Europeana, together with the BNCf [Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze], which contributes with Italian digital resources. The BDI project centralized criteria for the selection of collections for digitizing and has formed a Guiding Committee for this task. The digitization of historical catalogs has been singled out, considering that Italy lacks bibliographical information in digital format relating to historical collections owned by State libraries. A register of the digital collections created by all Italian libraries has been prepared by the Michael Project, the multilingual inventory of cultural heritage in Europe» (Anna Maria Tammaro, *Library Automation in Italy Towards the Digital Library*, in *Libraries in the Early 21st Century* cit., pp. 335-336).

⁹ Christine L. Borgman, *What are digital libraries? Competing visions*, in «Information Processing and Management», 35 (1999), pp. 228-229.

servazione del patrimonio e i servizi offerti alla comunità¹⁰: funzioni che paiono invece scomparire all'interno del primo. E anche in tempi più recenti, progetti come le *eInfrastructures* (da riunirsi globalmente in uno *Knowledge Ecosystem*¹¹) prospettano una trasformazione del ruolo delle biblioteche così radicale, che anche i bibliotecari si troverebbero costretti a ridefinire non solo le competenze, ma anche la propria stessa identità¹². Uno degli scenari più rivoluzionari, a questo proposito, è rappresentato dalla possibilità offerta a qualsiasi utente, in possesso delle più rudimentali competenze informatiche, di costruirsi una biblioteca digitale «privata»¹³, finalizzata in genere a una specifica ricerca – e quindi anche pronta a essere smantellata con un semplice *click*, quando non più necessaria.

Di fronte a queste prospettive, una delle prime conseguenze è ovviamente un certo timore diffuso, se non una decisa opposizione¹⁴. Il sostanziale affrancamento dell'archivio digitale dall'edificio, dall'istituzione, ma anche dai materiali stessi su cui è stato costruito, costringe a ripensare drasticamente il ruolo di questi ultimi, in una chiave di progressivo depotenziamento. Occorre però an-

¹⁰ Al proposito Borgman cita la definizione delle funzioni della Digital Library Federation (DLF): «Digital Libraries are organizations that provide the resources, including the specialized staff, to select, structure, offer intellectual access to, interpret, distribute, preserve the integrity of and ensure the persistence over time of collections of digital works so that they are readily and economically available for use by a defined community or set of communities» (ivi, p. 236; cfr. Donald J. Waters, *What are digital libraries?*, in «CLIR (Council on Library and Information Resources)», 4 (1998), <http://www.clir.org/pubs/issues/issues04.html> (12/14)).

¹¹ Cfr. L. Candela, D. Castelli e P. Pagano, *History, Evolution and Impact of Digital Libraries* cit., pp. 15-16.

¹² Secondo quanto prospettato da Candela, Castelli e Pagano, i «nuovi bibliotecari», piuttosto che gestori di una collezione, saranno «creatori» di *vRE (Virtual Research Environments)*: «This means that “new” librarians must have domain knowledge in the specific user community discipline, knowledge in information management, qualification in knowledge organization as well as be trained in IT [Information Technology]» (ivi, p. 20).

¹³ Numerosi sono al proposito gli studi che affrontano la questione delle *Digital Libraries* nella prospettiva dell'*how-to-do*, offrendo veri e propri «libretti di istruzioni» per la loro costruzione (cfr. Ian H. Witten, *How to build a digital library*, Amsterdam, Morgan Kaufmann, 2003; Terry Reese e Kyle Banerje, *Building Digital Libraries: A How-to-Do-It Manual*, Chicago, Neal Schuman Publishers, 2007). In questa prospettiva si colloca anche uno dei più recenti volumi in lingua italiana, frutto dell'esperienza di progettazione della biblioteca *digilibLT*, che raccoglie testi latini tardi: Maurizio Lana, *Biblioteche digitali. Un'introduzione*, Bologna, Bononia University Press, 2012; cfr. <http://www.digiliblt.unipmn.it> (12/14).

¹⁴ Jeannette Woodward sottolinea il rischio che deriva dall'utilizzare l'appellativo di «biblioteca» per realtà che spesso si confondono con iniziative commerciali quali *Google Books*, a loro volta inclini a utilizzare il termine «library» per ragioni di marketing. «In other words, when we accept the premise that digital libraries, which developed under the umbrella of traditional libraries, meet our definition of a library, it's hard to know where to stop» (Jeannette Woodward, *The Transformed Library. E-Books, Expertise, and Evolution*, Chicago, Ala editions, 2013, p. X). Di conseguenza, il libro di Woodward si propone come un vero «manuale di sopravvivenza» per le biblioteche tradizionali (cfr. i titoli degli ultimi capitoli: *Survival Strategies for Public Libraries*, ivi, p. 78; *Survival Strategies for Academic Libraries*, ivi, p. 94; *Survival Strategies for School Libraries*, ivi, p. 111), in una prospettiva forse troppo pessimistica, ma che riflette una preoccupazione diffusa.

che ricordare come in molti casi le biblioteche digitali nascono proprio su iniziativa diretta delle biblioteche istituzionali¹⁵, come parte di un percorso evolutivo che punta a far fronte tanto all'evoluzione tecnologica, quanto alla progressiva diminuzione dei fondi disponibili. Sul piano teorico, il problema è stato affrontato da Pomerantz e Marchionini¹⁶ con taglio decisamente ottimistico, chiamando in causa anche le scienze cognitive per suggerire una rielaborazione del concetto di «spazio», dove alle biblioteche, tanto fisiche quanto digitali, verrebbe riconosciuto in primo luogo il ruolo di aggregatori sociali, per favorire uno sviluppo collettivo della conoscenza. Ma le scienze cognitive sono chiamate in causa anche da Hans-Christoph Hobohm, per sostenere invece la totale inefficienza dell'apprendimento in un ambiente virtuale, al quale andrebbe preferita una soluzione ibrida:

The concept of the blended library addresses the problem that the usage of Digital Library systems is quite often restricted to the single user sitting in front of his or her screen. The theory of cognitive embodiment postulates that this form of knowledge reception is not effective enough because spatial, bodily and social aspects are missing. In traditional Digital Libraries the haptic sensorium is rarely used and the physical, collaborative co-presence of other community members is seldom feasible. The blended library uses the possibilities offered by digital advancements, especially new technological developments such as multi-touch tables, big touchscreens, transponder technology and portable devices, in order to integrate it into the analogue practice of collaborative learning and knowledge elaboration [...]¹⁷.

La «blended library» di Hobohm corrisponde in larga parte a quella che è più comunemente nota come «biblioteca ibrida» (o «elettronica»), dove la consultazione dei documenti digitalizzati procede di pari passo con il lavoro su carta, in un ambiente appositamente ideato per favorire lo studio e la (eventuale) colla-

¹⁵ Al proposito va ricordato l'impegno della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, prima in Italia a sostenere il percorso della digitalizzazione: «An interesting project of the BNCF, called "Improvement of the Services offered by the Italian National Bibliography and internationalization of Italian book" (ARSBNI), began at the end of the 1990s, indicating the move toward the digital library. Financed in 1996 by the Ministry of Cultural Heritage and Activities, the BNCF proposed to link the bibliographical record to digitized images thus permitting consultation via the Internet. It is possible to turn the pages on line of about 70,000 volumes published in Italy after 1994. The digitization and optic recognition for research of the full texts of indexes, title pages and first pages of the records is described in the BNI. In addition, 5,000 digital copies will be produced, for a total of about 1,250,000 pages of lost volumes of the BNCF's collection as a result of the 1966 flood. As of 2008 the title pages and indexes of about 40,000 volumes are accessible» (A. M. Tammaro, *Library Automation in Italy Towards the Digital Library* cit., pp. 333-334).

¹⁶ Jeffrey Pomerantz e Gary Marchionini, *The Digital Library as Place*, in «Journal of Documentation», 63.4 (2007), pp. 505-533.

¹⁷ Hans-Christoph Hobohm, *Can Digital Libraries Generate Knowledge?*, in «Historical Social Research», 37.3 (2012), p. 224.

borazione, anche tramite strumentazioni elettroniche. Se questa non sarà la biblioteca del futuro, è pur certo che si tratta della soluzione che meglio si sta affermando in questo presente, almeno nei paesi in più avanzato stato di sviluppo.

2. *Il dibattito teorico sulle biblioteche digitali*

In un articolo pubblicato nel 2012, Chowdhury e Foo tentano di tracciare i confini del dibattito sviluppatosi attorno alle *Digital Libraries*:

Research and development in digital libraries (DLs) have progressed significantly over the past 20 or so years. A search on the Scopus database reveals a dramatic rise in the number of publications (articles, papers, reviews), from 436 publications between 1990 and 1999 to 7469 publications between 2000 and 2010 (Nguyen and Chowdhury, 2011). [...]. The most recent DL knowledge map proposed by Nguyen and Chowdhury (2011) includes 21 core topics and 1015 subtopics. In addition to the classic research topics in information and library science such as collection management, information organization, information retrieval, user studies, human-computer interactions and digital preservation, they noted several new research topics such as ontology and semantic retrieval, virtual technologies, mobile technologies, the semantic web and social networking¹⁸.

Di fronte a una simile sovrabbondanza di argomenti, un'estesa ricognizione del campo teorico rischierebbe di eccedere gli obiettivi del presente saggio. Le prossime pagine saranno quindi dedicate a una breve presentazione di alcune tra le tematiche più strettamente riconducibili all'ambito degli studi umanistici, seguita dalla focalizzazione su tre questioni correlate: il movimento *Open Access*, il rapporto tra le *Digital Libraries* e il World Wide Web, e le problematiche relative all'automazione dell'analisi testuale.

Il tema della «conservazione» è certo quello che più nettamente distingue l'approccio dell'umanista da quello dello scienziato. Come già notato in precedenza, esso pare scomparire dai progetti più avanzati, votati esclusivamente al progresso della conoscenza scientifica. In linea di principio, la conservazione passa in secondo piano proprio perché implicita nelle pratiche stesse della ricerca: se un documento non è riutilizzato e corre il rischio di cadere nell'obsolescen-

¹⁸ Gobinda G. Chowdhury e Schubert Foo, *Digital libraries and information access: research trends*, in *Digital Libraries and Information Access. Research Perspectives*, a cura di Gobinda G. Chowdhury e Schubert Foo, London, Facet Publishing, 2012, p. 217; cfr. Hoang Son Nguyen e G. G. Chowdhury, *Digital Library Research (1999-2010): a knowledge map of core topics and subtopics*, in *Digital Libraries: for cultural heritage, knowledge dissemination and future creation*. Atti della 13th International Conference of Asia-Pacific Digital Libraries, a cura di Chunxiao Xing, Fabio Crestani e Andreas Rauber, ICADL2011, Beijing, October 24-27, pp. 367-371.

za, significa che ha scarso o nullo valore scientifico, e quindi la sua perdita è un danno ampiamente trascurabile. Molto meno pacifica – la storia lo ha insegnato a più riprese – è invece l'applicazione di questo ragionamento alla letteratura e all'arte in genere. Occorre comunque precisare che gli studi sulla conservazione non sono affatto minoritari nell'ambito delle biblioteche digitali: le grandi potenzialità offerte da questi nuovi strumenti hanno infatti lasciato emergere al contempo una serie di problematiche inedite, assai difficili da districare. Come Alberto Salarelli notava già nel 2006¹⁹, queste possono essere ricondotte a varie caratteristiche proprie del formato digitale, dall'eccessiva «virtualità» dei contenuti, che possono essere cancellati inavvertitamente, alla decadenza fisica dei supporti (le cui precise dinamiche restano ancora in larga parte un'incognita), fino all'inarrestabile evoluzione delle tecnologie, sia hardware che software, che provoca la necessità di un continuo aggiornamento dei contenuti a sempre nuovi standard di codifica. Le metodologie per ovviare a questi inconvenienti sono numerose e sempre più evolute²⁰, e negli ultimi anni sono state ricondotte ad alcuni modelli unificati²¹. Da esse sta emergendo una nuova figura professionale, quella del «digital curator», parzialmente sovrapponibile con quella del comune bibliotecario, ma investita di responsabilità che si spingono ben oltre la gestione di un archivio fisicamente delimitato:

Allargando lo sguardo dal particolare al globale, l'UNESCO ha ritenuto di dover iniziare a considerare quello digitale un patrimonio culturale a rischio, alla stregua dei siti archeologici e delle foreste pluviali, anche perché la disparità di risorse a disposizione per l'allestimento e la gestione degli archivi di conservazione nei diversi Paesi potrebbe comportare, nel medio periodo, l'effettiva impossibilità, per taluni, di trasmettere nel tempo la propria cultura e di condividerla con gli altri; di conseguenza, la scomparsa di qualunque forma di patrimonio è da ritenersi come un impoverimento del patrimonio stesso di tutte le nazioni²².

Queste ultime osservazioni aprono la strada a un'altra grande problematica delle biblioteche digitali, le quali, proprio per la loro natura virtuale e diffusa, impongono una riflessione di carattere globale²³. Lo scenario che ne emerge, può essere analizzato attraverso due prospettive complementari. Sul piano tec-

¹⁹ Cfr. A. Salarelli e A. M. Tammaro, *La biblioteca digitale* cit., pp. 34-36.

²⁰ Un sunto efficace e aggiornato è offerto da Milena Dobrova e Raivo Ruusalepp, *Digital preservation: interoperability ad modum*, in *Digital Libraries and Information Access* cit., pp. 193-216.

²¹ Per una descrizione dei principali modelli concettuali (in particolare il *DCC Curation Lifecycle Model* e l'*OAIS Reference Model*), cfr. Paul Gabriele Weston, *Digital Curation. Nuove opportunità per bibliotecari e archivisti*, in *Il libro, gli archivi e la memoria digitale*, a cura di Paul Gabriele Weston, Milano, Unicopli, 2013, pp. 24-43.

²² Ivi, p. 44.

²³ Un volume che le analizza in questa prospettiva è quello di Lucy A. Tedd e Andrew Large, *Digital Libraries. Principles and Practice in a Global Environment*, Munich, K.G. Saur, 2005.

nico, il problema della «interoperabilità» è uno dei temi chiave nella ricerca attuale²⁴. Dato che le prime *Digital Libraries* erano nate come iniziative dal basso, spesso all'oscuro o incuranti delle realtà gemelle che sorgevano al contempo in altri paesi o istituzioni, lo scenario globale si presentò al principio quanto mai scomposto e diversificato, inficiando da subito il sogno di un catalogo unificato sul Web. L'adozione del protocollo Z39.50, diffusosi nelle *Digital Libraries* dalla metà degli anni 90, fu fatta proprio nel tentativo di ovviare al problema. «In effect, Z39.50 makes it possible for a user in one library to search and retrieve information from other libraries that have also implemented Z39.50»²⁵. In tempi più recenti, sono numerosi gli esempi di biblioteche digitali basate sul principio del *content sharing* (come la già citata *Europeana*), che sfruttano le potenzialità della condivisione interbibliotecaria per espandere i cataloghi, alleggerendo al contempo i singoli siti. Ma quando ci si confronta con una prospettiva globale, si deve anche e soprattutto fare i conti con questioni come il *digital divide*, o più in generale la carenza di infrastrutture nei paesi in via di sviluppo, che costringono almeno in parte ad allentare le maglie delle direttive internazionali. Le varie soluzioni proposte enfatizzano così la necessità di semplificare il più possibile le strutture²⁶ e di rinunciare ove necessario all'interconnessione²⁷.

Ma il problema dell'interoperabilità si lega anche a un'altra grande tematica del dibattito relativo alle *Digital Libraries*: quella dei cosiddetti «metadati». In linea di principio, il concetto non si distingue più di tanto da quello delle classiche «voci» di una scheda di catalogo, identificando ad esempio il titolo,

²⁴ Tra i contributi più recenti, cfr. Mehdi Alipour-Hafezi, *IDL framework to integrate disparate digital library systems: a case study*, in «The Electronic Library», 32.2 (2014), pp. 134-146; Donatella Castelli, Paolo Manghi e Costantino Thanos, *A vision towards Scientific Communication Infrastructures. On bridging the realms of Research Digital Libraries and Scientific Data Centers*, in «International Journal on Digital Libraries», 13.3-4 (2013), pp. 155-169; M. Alipour-Hafezi, Abbas Horri, Ali Asghar Shiri, Amir Ghaebi, *Digital library interoperability: Proposing a model*, in «International Journal of Information Science and Management», 11.1 (2013), pp. 57-75.

²⁵ L. A. Tedd e A. Large, *Digital Libraries* cit., p. 103. Per una più estesa descrizione del protocollo e della sua evoluzione, cfr. Clifford A. Lynch, *The Z39.50 Information Retrieval Standard. Part I: a strategic view of its past, present and future*, in «D-Lib Magazine», 3.4 (1997), <http://www.dlib.org/dlib/april97/04lynch.html> (12/14).

²⁶ «SimplyCT is an alternative architecture for DLSs [Digital Library Systems] with a specific emphasis on low-resource environments, such as institutions in developing countries. Low-resource environments and environments where there are few staff; the staff are not highly skilled in DLSs; there are few servers and other computers available; the computers are not high end and are shared among multiple applications; and either there is no network available or the network is slow and unreliable» (Hussein Suleman, *The design and architecture of digital libraries*, in *Digital Libraries and Information Access* cit., p. 23).

²⁷ «There are various ways for DL teams to work around the lack of access and connectivity. About ten years ago, Witten and Bainbridge (2003) used the Greenstone software to develop the Humanity Development Library for Human Info (1200 books and journals on a CD-ROM). The software made available a wealth of information to people throughout the developing world without internet connection» (Chern Li Liew, *Towards socially inclusive digital libraries*, in *Digital Libraries and Information Access* cit., p. 100).

l'autore e il soggetto di un'opera²⁸. La grande potenzialità innovativa dei metadati risiede però nel fatto che la loro natura digitale, poiché fluida e aperta alle manipolazioni, permette di consultare il catalogo anche trasversalmente, di riorganizzarlo ogni volta secondo le temporanee esigenze dell'utente. La definizione di standard condivisi come *MARC21*²⁹ e *Dublin Core*³⁰ ha poi alimentato i sogni di una «biblioteca digitale universale», rendendo possibile l'integrazione in rete di più cataloghi³¹. Nell'ambito dei database, l'*Open Archive Initiative – Protocol for Metadata Harvesting* (OAI-PMH) agisce proprio in questa direzione: la periodica raccolta (*harvesting*) dei metadati provenienti da diversi archivi, trasforma il collettore centrale in una vera enciclopedia del sapere digitalizzato, capace di ordinarne le caratteristiche in molteplici categorie e di gestirne automaticamente la crescita continua. Al contempo, le nuove pratiche del cosiddetto «Web 2.0» offrono ulteriori possibilità di sviluppo in una chiave collaborativa, coinvolgendo gli stessi lettori nella definizione delle schede di catalogo: *social sharing*, *tagging* e *crowdsourcing* sono l'ultima frontiera di espansione per i metadati³².

Giunti infine al cuore della *Digital Library*, non resta che soffermarsi sugli «oggetti» che la compongono. E lo stesso concetto di «documento», a questo punto, rischia di farsi fuorviante. Perché il suo carattere materiale, generalmente cartaceo, si tramuta qui in impulso di energia, in valore discreto (l'«uno» o lo «zero» del *bit*) interpretato da una macchina come codifica linguistica, a sua volta capace di codificare ulteriori istruzioni, per dare vita a quel documento che fi-

²⁸ Occorre precisare che i metadati non si limitano a queste funzioni, fornendo anche informazioni riguardo al formato di codifica, al copyright e all'eventuale struttura multimediale. Per una estesa descrizione delle tipologie di metadati, cfr. Jane Greenberg, *Understanding Metadata and Metadata Schemes*, in «Cataloging & Classification Quarterly», 40.3-4 (2005), pp. 17-36.

²⁹ «The MARC [MACHINE-READABLE CATALOGING] format was developed by the Library of Congress and released in 1968 as a standard structure for exchanging library cataloguing records. [...] It was widely adopted around the world, although national variants such as USMARK in the US, CAN/MARC in Canada, UKMARK in Britain and INDOMARK in Indonesia emerged whose paths diverged because of different national cataloguing practices and requirements. [...] More recently, in 1999 USMARK and CAN/MARC merged to create MARC21, to which UK-MARC will adhere in 2004. This harmonization of MARC formats in MARC21 offers new possibilities for a *de facto* international standard for cataloguing records» (L. A. Tedd e A. Large, *Digital Libraries* cit., p. 91).

³⁰ «Since 1995, an international group led by Stuart Weibel of OCLC has been working to devise a set of simple metadata elements that can be applied to a wide variety of digital library materials. The set of elements developed by this group is known as the Dublin Core, after Dublin, Ohio, the home of OCLC, where the first meeting was held» (W. Y. Arms, *Digital Libraries* cit., p. 192).

³¹ I metadati rappresentano anche uno dei primi *traits d'union* tra le biblioteche fisiche e quelle digitali. Il formato MARC fu infatti sviluppato in parallelo con la creazione dei sistemi OPAC (Online Public Access Catalogue), in grado di offrire un servizio digitalizzato per l'accesso «tradizionale» ai documenti cartacei.

³² Cfr. Ali Shiri e Dinesh Rathi, *Metadata and crowdsourced data for access and interaction in digital library user interfaces*, in *Digital Libraries and Information Access* cit., pp. 29-46.

nalmente appare ai nostri sensi, su una superficie elettrificata. Questa multipla stratificazione rende quanto mai instabile il terreno ontologico di riferimento, specie quando alla «naturale» interpretazione del linguaggio (sia esso discreto o simbolico, letto dall'uomo o da una macchina) si sovrappone una serie di meta-interpretazioni che separano il fenomeno dalla propria manifestazione. In termini concreti, questa condizione si traduce in due opposte strategie: da un lato, cercare di offrire un'esperienza sensibile quanto mai prossima a quella della forma fisica (opacizzando però il legame con il supporto fenomenico); dall'altro, tradire l'apparenza fisica per adattarsi a una nuova forma, quella del supporto digitale. L'alternativa per un libro³³ si risolve quindi nella scelta tra una fedele scannerizzazione (capace in teoria di sintetizzare tutte le variazioni cromatiche, ma anche materiche dell'originale) e una ri-digitazione nel linguaggio del computer, sfruttando in particolare quello che si è storicamente affermato come il *Markup Language* (SGML e XML)³⁴. Come nota Domenico Fiormonte, gli oggetti digitali creano «nuovi spazi ricettivo-percettivi, mostrandoci cose “nuove” mentre ne fanno “sparire” altre»³⁵. Ed è interessante notare come gli studi delle cosiddette «digital humanities» si dimostrino in genere più attenti alle caratteristiche e alle implicazioni del linguaggio-macchina, mentre le ricerche nell'ambito della *information science* sembrano invece guardare oltre, dai problemi della *usability* alla definizione delle interfacce, fino alle complesse questioni dell'*in-*

³³ Si noti però come il ragionamento è valido per un documento nato su supporto fisico, ma non per quelli *born-digital*. Resta il fatto che la situazione del primo tipo è quella che si presenta più frequentemente nell'attività dell'umanista.

³⁴ «Methods for storing textual materials must represent two different aspects of a document: its structure and its appearance. The *structure* describes the division of a text into elements, such as characters, words, paragraphs, and headings. It identifies parts of the documents that are emphasized, materials placed in tables or footnotes, and everything that relates one part to another. The structure of text stored in computers is often represented by a *markup* specification. In recent years, SGML (Standard Generalized Markup Language) has become widely accepted as a generalized system for structural markup» (W. Y. Arms, *Digital Libraries* cit., p. 163). In anni ancora più recenti (le definizioni di Arms sono datate 2000), il linguaggio XML (eXtensible Markup Language) si è gradualmente affermato nell'uso delle biblioteche digitali: «Xml nello specifico è un metalinguaggio: fornisce cioè una serie di regole utili a creare un numero potenzialmente infinito di linguaggi di *markup*. Si tratta di un sottoinsieme semplificato di Sgml» (Teresa Numerico, Domenico Fiormonte e Francesca Tomasi, *L'umanista digitale*, Bologna, il Mulino, 2010, p. 131). Come nota Maurizio Lana: «La codifica più interessante e promettente per finalità di tipo linguistico/letterario è quella nota come codifica TEI (spesso anche chiamata semplicemente TEI: “il testo è marcato in TEI”). TEI, Text Encoding Initiative, come dice il nome stesso è un'iniziativa dal basso per la codifica dei testi che nel corso del tempo ha sviluppato una serie piuttosto ampia di specifiche, descritte in una pubblicazione nota come “TEI Guidelines” giunte alla versione 5. La marcatura utilizza (cioè si scrive secondo le convenzioni di) XML» (M. Lana, *Biblioteche digitali. Un'introduzione* cit., p. 86). Occorre infine ricordare come, al cuore di questo gioco di scatole cinesi, si colloca la codifica più basilare, quella che tramuta i *bit* in linguaggio naturale, tramite convenzioni come ASCII e Unicode (cfr. W.Y. Arms, *Digital Libraries* cit., pp. 168-172).

³⁵ T. Numerico, D. Fiormonte e F. Tomasi, *L'umanista digitale* cit., p. 74.

*formation retrieval*³⁶. L'umanista pare insomma suggerire allo scienziato di non perdere mai le tracce del percorso che fin qui lo ha condotto, per contrastare quella opacità crescente entro cui la virtualizzazione del mondo ci immerge. La potenziale efficacia della sua analisi risiede nel fatto che, messi da parte i sistemi operativi e le intelligenze artificiali, il tutto si riduce pur sempre a una questione linguistica – o, se non altro, di meta-linguaggi³⁷.

3. Il movimento «Open Access»

Per quanto sviluppatosi in maniera autonoma rispetto alle biblioteche digitali, il movimento *Open Access* (OA) s'interseca a più riprese con la loro storia e identità. Non è un caso, infatti, che uno tra i più celebri esempi di archivio OA sia proprio il già citato *arXiv* del Los Alamos National Laboratory. La pratica di condividere i *pre-print* degli articoli scientifici tramite Internet diede vita a un nuovo paradigma per la diffusione del sapere, non più veicolato dagli editori delle riviste cartacee, ma affidato alla libera iniziativa dei ricercatori stessi. L'esempio di *arXiv* si inserisce in una storia a tratti turbolenta, che, proprio a causa degli interessi economici in gioco (strettamente intersecati con questioni di carattere legale), assunse a più riprese toni molto accesi³⁸. Negli ultimi anni il concetto è diventato più pacifico, meno soggetto a fraintendimenti, e legalmente supportato dalle ormai celebri licenze *Creative Commons*. Eppure, il portato di quelle polemiche è ancora in larga parte percepibile nella letteratura odierna.

Un eccellente esempio è offerto dal volume *Open Access* di Peter Suber³⁹. Pur restando uno dei contributi più aggiornati e autorevoli sull'argomento, *Open*

³⁶ Una veloce indagine statistica può essere realizzata su *Scopus*, <http://www.scopus.com> (12/14), uno tra i più ricchi database di articoli pubblicati su riviste scientifiche. Se s'imposta una ricerca con la stringa: «information science» AND «markup», i titoli elencati sono 257. Se si sostituisce «markup» con «usability» i risultati salgono a 624. Con «interface» toccano quota 3597, mentre con «information retrieval» arrivano fino a 4145 (dati aggiornati al 20/12/2014).

³⁷ «Giuseppe Longo, matematico ed epistemologo, è stato fra i primi a dichiarare (e chiarire) apertamente ciò che noi umanisti osavamo appena sussurrare: «la macchina digitale è in primo luogo una macchina alfabetica, poi è logica e formale» [Longo 2006, 1]. Questa affermazione, circostanziata e argomentata, pone innanzitutto di fronte ai limiti della simulazione e della modellizzazione digitale. Come l'alfabeto discretezza il *continuum* della catena parlata, creando gli «atomi insignificanti» delle lettere, così l'astrazione dal significato – la discretizzazione – è il nucleo che permette alla macchina di funzionare: è proprio perché non significano che le lettere possono essere codificate» (T. Numerico, D. Fiorimonte e F. Tomasi, *L'umanista digitale* cit., p. 83; cfr. Giuseppe Longo, *Critica della ragion informatica in scienze della natura*, Lezione Galileiana, Pisa, 25 ottobre 2006, <http://www.di.ens.fr/users/longo/files/PhilosophyAndCognition/lez-galileiana.pdf> [12/14]).

³⁸ Per una sintetica ricognizione del dibattito, cfr. M. Lana, *Biblioteche digitali. Un'introduzione* cit., pp. 39-48.

³⁹ Peter Suber, *Open Access*, Cambridge MA, MIT Press, 2012. A un anno esatto dalla pubblicazione, il libro è stato reso disponibile online, protetto da licenza *Creative Commons* (CC-BY-NC)

Access si presenta come una lunga e accorata apologia del proprio soggetto, con tonalità spesso fortemente promozionali, e una vena di polemica latente nei confronti delle case editrici. Ma piuttosto che inficiare il valore del libro, queste caratteristiche sottolineano quanto ogni discussione del movimento OA si sottragga a stento da prospettive di carattere *engagé*:

We need access to medical or physical research before we can use it to tackle a cure for malaria or devise a more efficient solar panel. We need access to an earthquake prediction before we can use it to plan emergency responses. And we need access to literary and philosophical research in order to understand a difficult passage in Homer or the strength of a response to epistemological skepticism.

For this kind of utility, the relevant comparison is not between pure and applied research or between the sciences and humanities. The relevant comparison is between any kind of research when OA and the same kind of research when locked behind price and permission barriers. Whether a given line of research serves wellness or wisdom, energy or enlightenment, protein synthesis or public safety, OA helps it serve those purposes faster, better, and more universally⁴⁰.

Una simile enfasi non manca dei propri corrispettivi anche nell'ambito delle *Digital Libraries*, specie quando s'interseca con il concetto della «biblioteca digitale universale». Come già notato, iniziative come il *Protocol for Metadata Harvesting* (OAI-PMH) assumono una portata utopica tale da giustificare un coinvolgimento ideologico forte, mentre le complesse vicende economiche dei «Big Deals» operati tra le grandi biblioteche e gli editori di riviste scientifiche⁴¹, unite alle prese di posizione di università ed enti di finanziamento⁴², hanno convogliato una sempre maggiore attenzione verso le soluzioni OA ai problemi di sostenibilità della ricerca. Questo crescente interesse, comunque, non si può ritenere del tutto acritico. Pure negli ambiti contrari alle pubblicazioni tradizio-

e liberamente scaricabile dal sito del MIT: http://mitpress.mit.edu/sites/default/files/titles/content/9780262517638_Open_Access_PDF_Version.pdf (12/14). Il volume è anche accompagnato da una pagina web di tipo «Wiki», costantemente aggiornata dall'autore «posting updates and supplements, and linking to reviews, translations, and OA editions» (<http://bit.ly/oa-book> [12/14]).

⁴⁰ P. Suber, *Open Access* cit., pp. 113-14.

⁴¹ Quella dei «Big Deals» è una soluzione adottata da molte biblioteche, a partire dalla fine degli anni '90, per far fronte ai prezzi crescenti degli abbonamenti alle riviste scientifiche. Coalizzando in gruppi che acquistavano un ampio pacchetto di titoli da un editore, le singole biblioteche riuscirono così a far rientrare le spese nel bilancio. Purtroppo le progressive riduzioni dei budget, unite ai prezzi sempre crescenti e alla rigidità di questo tipo di accordi, hanno costretto molte biblioteche a uscirne negli ultimi anni. Per un'analisi aggiornata della questione, cfr. il recente studio di Julia C. Blixrud e Karla L. Strieb, *Unwrapping the Bundle: An Examination of Research Libraries and the 'Big Deal'*, in «Portal: Libraries and the Academy», 14.4 (2014), pp. 587-615.

⁴² Per un'analisi delle politiche adottate da enti e università a favore delle soluzioni OA, in particolare negli Stati Uniti, cfr. P. Suber, *Open Access* cit., pp. 77-95.

nali, sono sorte infatti alcune opzioni alternative ad OA, come quella del «national copyright registry» proposto da Chowdhury e Fraser⁴³. L'idea nasce dalla constatazione di come il modello economico che sorregge gli archivi OA rischi in definitiva di inficiare il processo di selezione dei contenuti⁴⁴. Chowdhury e Fraser suggeriscono così la creazione di un registro centrale sostenuto da piccoli pagamenti all'accesso dei singoli articoli, dove il peer-review sarebbe sostituito da una selezione graduale operata dai lettori stessi⁴⁵.

Nelle prospettive di ricerca di umanisti e letterati, questi aspetti assumono però un valore secondario, se confrontati con quell'ideale che si colloca alla base stessa del movimento OA: offrire all'utente un accesso libero e immediato alla «biblioteca universale» del sapere, dandogli la possibilità di comparare comodamente, sullo schermo del proprio computer, testi antichi o difficilmente reperibili, sfruttando le caratteristiche del medium elettronico per ottenere un accesso «potenziato» a quei testi. L'individuazione di una citazione, la costruzione di un gruppo di concordanze, potrebbero insomma divenire – almeno in linea di principio – operazioni realizzabili in una frazione di secondo, tramite un semplice *click*. I primi mattoni per questo utopico edificio furono gettati già a partire dagli anni '70, quando le biblioteche digitali erano ancora un sogno in larga parte irrealizzabile⁴⁶. *Project Gutenberg* nacque per iniziativa di Michael Hart nel Luglio del 1971, con la digitalizzazione del primo *e-book* della storia, la *U.S. Declaration of Independence*. «Project Gutenberg's mission would be the following: to put at everyone's disposal, in electronic versions, as many literary works from public domain as possible for free»⁴⁷. Al dicem-

⁴³ G. G. Chowdhury e Michael Fraser, *Carbon Footprint of the Knowledge Industry and Ways to Reduce It*, in «World Digital Libraries», 4.1 (2011), pp. 9-18.

⁴⁴ «Even where administrators of the Open Access Archive attempt to replicate the quality-selection role performed by publishers, the impartiality of the editor who selects and culls materials for a well regarded journal is lost under the influence of the author-pays or sponsorship models on which libraries are often reliant for financial support» (M. Fraser, *Intellectual Property and Digital Libraries*, in *Digital Libraries and Information Access* cit., p. 186).

⁴⁵ Cfr. *ivi*, pp. 186-187. Per quanto un'analisi dettagliata della proposta esuli dagli obbiettivi del presente saggio, occorre notare come la creazione di una simile micro-economia sostenuta dalla «intelligenza collettiva» della comunità dei lettori non possa dirsi del tutto al riparo da strumentalizzazioni. Specie quando il valore di un contenuto è determinato semplicemente dal numero degli accessi, le strategie di pubblicizzazione possono assumere un peso molto maggiore rispetto all'effettivo spessore scientifico della proposta.

⁴⁶ Al proposito, occorre però anche ricordare l'*Index Thomisticus* di Roberto Busa, pionieristica lemmatizzazione dell'opera omnia di Tommaso D'Aquino. Avviato nel 1949 sfruttando le tecnologie informatiche più all'avanguardia per l'epoca (dalle schede perforate ai supporti magnetici, con i computer forniti dalla IBM), il progetto fu portato a termine nel 1980 con una edizione cartacea in 56 volumi. L'*Index Thomisticus* è oggi consultabile online: <http://www.corpusthomisticum.org/it/index.age> (12/14)

⁴⁷ Marie Lebert, *Project Gutenberg (1971-2009)*, Project Gutenberg EBook, 2010, p. 2 (EPUB). Si noti però un problema determinato dal formato EPUB, adottato in genere per la codifica dei libri di Project Gutenberg, e più in generale per tutte le iniziative di carattere OA: la numerazione delle pagine è puramente indicativa, perché non segnalata all'interno del file. La conseguenza è che lo

bre del 2014, *Project Gutenberg* conta «over 46,000 free books»⁴⁸, da Dante a Lewis Carroll, dalla *Bibbia* a Shakespeare (tutti rigorosamente liberi dai diritti d'autore). Un'iniziativa simile è poi quella realizzata da *The Internet Archive*, nato nel 1996 come biblioteca del Web, con lo scopo di preservare le «immagini» delle pagine internet del passato. A questa attività si affiancò ben presto anche la conservazione di software, video, suoni e testi. Grazie alla collaborazione con «over 1100 Library Institutions», la sezione testuale arriva oggi a contare «over 6,000,000 fully accessible public domain eBooks»⁴⁹. La recente entrata in questo settore⁵⁰ anche di un colosso come Google®, testimonia infine come il concetto di biblioteca digitale non abbia ancora smesso di esercitare la propria influenza, tanto sull'iniziativa pubblica quanto su quella privata, ma dimostra al contempo la profonda instabilità e l'intrinseca fragilità del concetto. *Google Books* non può essere considerato una *Digital Library* a tutti gli effetti⁵¹, ma si sta sempre più consolidando come un supporto fondamentale per l'esistenza di tali progetti. Nel corso di un quarantennio, i principi di *Project*

stesso e-book in formato EPUB, se aperto tramite dispositivi diversi (e-reader, tablet, software installato su computer), presenta una diversa numerazione delle pagine. Il problema può essere aggirato in parte utilizzando il formato MOBI (che si serve di «posizioni» stabili, invece che di numeri di pagina variabili), o risolto del tutto scegliendo il formato PDF, che predispone il testo per la stampa. Il problema, in termini di accesso, è che entrambi questi formati risultano «proprietary», cioè prodotti da aziende private (il primo da Amazon®, il secondo da Adobe®). Oltre ad andare contro alla logica OA, questo fatto potrebbe rivelarsi dannoso anche in termini di conservazione, perché «porre sotto licenza Creative Commons uno o più file scritti in formato proprietario crea un controsenso sul medio-lungo periodo. E il fatto che dappertutto in contesti aperti o di scambio lecito si trovino distribuiti file in formati proprietari, PDF in primo luogo, non cambia la natura del problema: la diffusione non cancella il fatto che il formato con le sue specifiche non è pubblico né aperto» (M. Lana, *Biblioteche digitali. Un'introduzione* cit., p. 69).

⁴⁸ <http://www.gutenberg.org> (12/14).

⁴⁹ <http://archive.org/details/texts> (12/14). L'enorme disparità di proporzioni è però giustificata dal fatto che *Project Gutenberg* realizza una ri-digitazione dei testi, operazione estremamente complessa e onerosa, mentre *The Internet Archive* si limita a offrire delle semplici scannerizzazioni, convertite in formato testo da riconoscitori ottici di caratteri (OCR) che lavorano in automatico, producendo spesso alte percentuali di errori.

⁵⁰ Con il progetto *Google Books*, lanciato nell'ottobre 2009: <http://books.google.com/> (12/14). Al proposito Numerico, Fiormente e Tomasi non celano la propria preoccupazione: «Quasi tutte le grandi biblioteche del mondo sono pubbliche e gli accordi prevedono che l'accesso a quei libri continuerà a essere pubblico. Eppure è nato un colosso, un super-amministratore di condominio al quale stiamo momentaneamente cedendo le chiavi di un bene comune (e culturalmente sensibile), fino a ieri gestito e custodito da istituzioni pubbliche» (T. Numerico, D. Fiormente e F. Tomasi, *L'umanista digitale* cit., p. 7).

⁵¹ Nel proporre la loro definizione di *Digital Library*, Wilson e Macevičiūtė sottolineano la centralità dei servizi: «Our proposition, therefore, is that the richer the array of services offered in the digital sphere, the more like a bricks-and-mortar library the digital library will be, and the richer the user experience of the library. The poorer the digital library is in these terms, the more like a repository or an archive it will be» (Tom D. Wilson ed Elena Macevičiūtė, *Users' interactions with digital libraries*, in *Digital Libraries and Information Access* cit., p. 113). Visto in questa prospettiva, *Google Books* si presenta come uno scarso archivio, piuttosto che come una ricca biblioteca digitale.

Gutenberg si sono espansi in una prospettiva globale – ma il suo «libero accesso» è diventato, se non altro, un accesso «sponsorizzato».

4. *Le biblioteche digitali e il Web*

La storia delle biblioteche digitali s'intreccia a più riprese con quelle di Internet e del World Wide Web. L'esempio di Licklider rappresenta una delle più forti convergenze in ambito «preistorico», mentre in tempi più recenti è noto come Sergey Brin e Larry Page iniziarono a progettare il motore di ricerca *Google* a Stanford, nell'ambito della *Digital Library Initiative* (DLI-1), il primo grande progetto di ricerca sulle biblioteche digitali avviato negli Stati Uniti nel 1994⁵². Una «virtual library», poi, fu ideata dal creatore del Web, Tim Berners-Lee, come un «gateway of selected quality websites in specific subjects»⁵³. E non è senza un malcelato entusiasmo che William Y. Arms osservava, sulle soglie del nuovo millennio:

More recently, a member of the faculty at the University of California at Berkeley mused that the term digital library is becoming a tautology. For the students she sees, the internet is the library. In the future, will they think of Berkeley's fine conventional libraries as physical substitutes for the real thing?⁵⁴

Di fronte a simili semplificazioni, preso atto soprattutto degli ultimi sviluppi del World Wide Web, occorre però suggerire cautela. La drammatica espansione dei contenuti ha reso quanto mai impraticabile una loro accurata catalogazione, mentre molti di essi ledono in vario modo la decenza, la morale, o anche la legge. La più recente svolta «social» del *Web 2.0* ha poi affollato Internet di informazioni sensibili per la privacy degli utenti, mentre il cosiddetto *Deep Web*, o «Web sommerso», che sfugge all'indicizzazione dei motori di ricerca, assume proporzioni sempre più incontrollabili⁵⁵. All'interno di un panorama così frammen-

⁵² Cfr. L. Candela, D. Castelli e P. Pagano, *History, Evolution and Impact of Digital Libraries* cit., p. 4.

⁵³ L. A. Tedd e A. Large, *Digital Libraries* cit., p. 69.

⁵⁴ W. Y. Arms, *Digital Libraries* cit., p. 266.

⁵⁵ È interessante al proposito analizzare i dati forniti da *Wikipedia*, l'enciclopedia «collaborativa» del *Web 2.0*. La versione italiana offre una stima delle proporzioni del *Deep Web*, anche se piuttosto datata: «Secondo una ricerca sulle dimensioni della rete condotta nel 2000 da Bright Planet, un'organizzazione degli Stati Uniti d'America, il Web è costituito da oltre 550 miliardi di documenti mentre Google ne indicizza solo 2 miliardi, ossia meno dell'uno per cento», http://it.wikipedia.org/wiki/Web_invisibile (12/14). La versione inglese sottolinea chiaramente l'inadeguatezza di tale statistica: «As of 2001,[needs update] the deep Web was several orders of magnitude larger than the surface Web», http://en.wikipedia.org/wiki/Deep_Web (12/14). Il tag «needs update» è stato inserito nell'agosto del 2014. Si noti anche come la pagina, dalla sua creazione nel Febbraio del 2004, ha subito oltre 1200 aggiornamenti.

tato, l'unica vera convergenza che ancora sembra reggere al confronto con i dati empirici, è proprio quella tra le biblioteche digitali e i motori di ricerca⁵⁶ – primo fra tutti *Google*, che è ad oggi la via d'accesso al Web privilegiata dalla maggior parte degli utenti.

Ma, pure in questo ambito, la convergenza non riesce così limpida. È stato Maurizio Lana a far notare come, in alcuni casi, i documenti ospitati in una biblioteca digitale non siano accessibili tramite un comune motore di ricerca⁵⁷. Un'ulteriore riprova del fatto che questi strumenti non offrono affatto un accesso «universale» alla conoscenza diffusa nel Web, perché guidati spesso da interessi di tipo commerciale. *Google* è particolarmente noto per la supposta «democrazia» dell'algoritmo *PageRank*, che ordina i risultati di una ricerca in base al numero dei *link* che puntano su una determinata pagina. Ma l'effettivo funzionamento interno non è di pubblico dominio, e si serve piuttosto di un mix di algoritmi, alcuni dei quali contribuiscono a ritagliare *ad hoc* i risultati. Come osserva Giovanna Cosenza:

Google tiene traccia, oltre che della lingua che ogni utente parla e dell'area geografica in cui risiede, anche delle ricerche che l'utente di solito lancia, dei siti che visita, degli acquisti on-line che fa, e quindi circoscrive sulla base di queste tracce l'area del Web che sarà scandagliata, in quanto più adatta alle esigenze di quel particolare utente. Ricerca dopo ricerca, quest'area diventerà, da un lato, sempre più conforme alle abitudini e alle preferenze dell'utente, dall'altro sarà sempre più limitata, il che si tradurrà in una velocità crescente del motore e nella sempre maggiore soddisfazione di chi lo usa, ma anche in una progressiva limitazione della zona web da cui pescheranno le ricerche⁵⁸.

Una critica ancora più estesa e sostanziale al funzionamento dei motori di ricerca «generalisti» è realizzata da Teresa Numerico⁵⁹, la quale non si limita a elencarne i difetti proponendo un ampio ventaglio di alternative, ma s'impegna a ricercare proprio in questo contesto il nuovo ruolo dell'umanista: critico vigile, coerente e aggiornato di una società sempre più in balia dell'automazione

⁵⁶ Non è un caso, quindi, che uno dei più recenti volumi sulle biblioteche digitali sia dedicato proprio alle problematiche dell'accesso e ricerca delle informazioni: cfr. *Digital Libraries and Information Access* cit.

⁵⁷ «Rimane il fatto che anche se Europeana cataloga una collezione digitale di cartoline di soldati italiani internati in Germania nella II guerra mondiale, se in Google si effettua una ricerca con le parole “cartoline” “soldati” “italiani” non si trova la raccolta di Europeana tra i primi 50 esiti. La situazione non cambia nemmeno se si sostituisce “soldati” con “internati”, che è una delle parole utilizzate nella descrizione degli oggetti digitali della collezione in questione; né se si aggiunge “micheletti”, il nome della fondazione proprietaria delle cartoline, anch'esso nei metadati degli oggetti digitali. Per trovare un esito che rimandi ad Europeana occorre cercare “europeana” “soldato” “cartolina”, cosa che richiede la conoscenza pregressa dell'esistenza di Europeana» (M. Lana, *Biblioteche digitali. Un'introduzione* cit., p. 127).

⁵⁸ Giovanna Cosenza, *Introduzione alla semiotica dei nuovi media*, Roma-Bari, Laterza, 2014, p. 186.

⁵⁹ Cfr. T. Numerico, D. Fiorimonte e F. Tomasi, *L'umanista digitale* cit., pp. 173-190.

e degli strumenti «opachi», anche di fronte alle più intime e determinanti questioni della crescita intellettuale⁶⁰.

Il ruolo delle biblioteche digitali nel contesto globale del World Wide Web può quindi realizzarsi anche in questa critica costante ai metodi di diffusione, ricerca e validazione della conoscenza. E non è un caso se proprio Ted Nelson, ideatore del concetto di ipertesto, sia oggi riscoperto come uno dei protagonisti della ricerca biblioteconomica⁶¹. Nella sua profonda avversione al modo in cui l'ipertesto è stato realizzato nel Web⁶², nella sua costante ricerca di un metodo più efficace per adattare le nuove tecnologie informatiche alle caratteristiche dell'intelligenza umana, c'è lo stesso investimento ideologico che dovrebbe guidare la progettazione delle biblioteche del futuro:

Se per anni Nelson, seguendo la linea ereditaria di Vannevar Bush e Joseph Licklider, aveva posto in primo piano la battaglia contro indici, categorie, cataloghi, adesso proprio da coloro che utilizzano da secoli questi strumenti per la loro professione, sono state presentate analoghe istanze *rivoluzionarie*. Il sistema-biblioteca che Nelson considerava tradizionale e come tale da superare, si è in effetti interrogato e ha evidenziato motivi di rinnovamento, fino a diventare uno dei principali canali di promozione delle tecnologie informatiche più innovative⁶³.

5. La sfida dell'automazione: pericoli e opportunità per gli studi letterari

Così come l'ipertesto rappresentava, nella sua ideazione originaria, un superamento del supporto cartaceo per la scrittura⁶⁴, così anche le «biblioteche del fu-

⁶⁰ «La tecnologia non può essere autoregolata: ha bisogno che la società intera e il potere politico siano coinvolti nella sua gestione. Per questo il ruolo dell'umanista resta fondamentale e irrinunciabile. Soprattutto un *umanista digitale*, con le sue competenze critiche, unite alla conoscenza tecnica, può contribuire a costruire il movimento che potrebbe modificare le scelte sia a livello degli strumenti di ricerca, sia a livello delle responsabilità dei governanti» (ivi, pp. 195-96).

⁶¹ Cfr. in particolare il volume di Riccardo Ridi, *La biblioteca come ipertesto. Verso l'integrazione dei servizi e dei documenti*, Milano, Editrice Bibliografica, 2007.

⁶² «The Web is a special effects race, FANFARES ON SPREADSHEETS! JUST WHAT WE NEED! (Instead of dealing with the important structure issues-- structure, continuity, persistence of material, side-by-side intercomparison, showing what things are the same.) This is cosmetics instead of medicine. We are reliving the font madness of the eighties, a tangent which did nothing to help the structure that users need who are trying to manage content» (*Ted Nelson's Computer Paradigm, Expressed as One-Liners*, Transcopyright 1999 Ted Nelson, <http://xanadu.com.au/ted/TN/WRITINGS/TCOMPARADIGM/tedCompOneLiners.html> [12/14]).

⁶³ P. Castellucci, *Dall'ipertesto al Web* cit., p. 216.

⁶⁴ Tra gli studi che analizzano il rapporto tra letteratura e ipertestualità, cito i due «classici» del genere: Jay David Bolter, *Lo spazio dello scrivere. Computer, ipertesto e la ri-mediazione della stampa* [1991, 2001²], Milano, Vita e Pensiero, 2002; George P. Landow, *L'ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria* [1994, 1997²], a cura di Paolo Ferri, Milano, Bruno Mondadori, 1998

turo» di Joseph Licklider non erano più abitate da semplici libri. Il termine adottato per descrivere questi ambienti (o processi), era piuttosto quello di «procognitive systems»⁶⁵. Le nuove biblioteche non si profilavano quindi come depositi statici di materiale documentario, ma divenivano piuttosto sistemi attivi a supporto delle operazioni cognitive degli utenti. Questi ultimi sarebbero stati portati «into something more nearly like an executive's or commander's position»⁶⁶. E la funzione del «lettore» avrebbe così subito una drastica mutazione:

He will read and think and, hopefully, have insight and make discoveries, but he will not have to do all the searching himself nor all the transforming, nor all the testing for matching or compatibility that is involved in creative use of knowledge. He will say what operations he wants performed upon what parts of the body of knowledge, he will see whether the result makes sense, and then he will decide what to have done next⁶⁷.

Per quanto Licklider si affrettasse a dichiarare che l'ambito letterario restava (almeno in larga parte) fuori dai suoi progetti⁶⁸, è interessante notare come, in tempi più recenti, una simile logica non ne risulti più del tutto estranea.

Fin dalla nascita della cibernetica, e soprattutto con gli studi sull'intelligenza artificiale, la processazione automatica del linguaggio naturale è stato uno degli ambiti di ricerca più all'avanguardia nelle scienze informatiche⁶⁹. L'intersezione con discipline quali la linguistica e la retorica è percepibile in numerosi studi sull'argomento⁷⁰, e interessa direttamente l'evoluzione delle biblioteche digitali, specie quando indirizzata verso le problematiche dell'*information retrieval*.

(disponibile anche in edizione ulteriormente aggiornata: G.P. Landow, *Hypertext 3.0: critical theory and new media in an era of globalization*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2006).

⁶⁵ «The systems in which we are interested are broader than present-day libraries; the systems will extend farther into the process of generating, organizing, and using knowledge. Moreover, since the idea of "book" is not likely to be central, it seems best to substitute another word for "library." Since the systems are intended to promote the advancement and application of knowledge, they are "for knowledge," and thus *procognitive systems*» (J. C. R. Licklider, *Libraries of the Future* cit., p. 6).

⁶⁶ Ivi, p. 32.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ «We delimited the scope of the study, almost at the outset, to functions, classes of information, and domains of knowledge in which the items of basic interest are not the print or paper, and not the words and sentences themselves – but the facts, concepts, principles, and ideas that lie behind the visible and tangible aspects of documents. [...] Works of art are clearly beyond that scope, for they suffer even from reproduction. Works of literature are beyond it also, though not as far» (ivi, p. 2).

⁶⁹ Per una estesa introduzione all'argomento, cfr. *Instrumentum vocale: intelligenza artificiale e linguaggio*, a cura di Francesco Bianchini, Alfio Massimiliano Gliozzo e Maurizio Matteuzzi, Bologna, Bononia University Press, 2008.

⁷⁰ In particolare quelli dedicati alla linguistica computazionale: cfr. Isabella Chiari, *Introduzione alla linguistica computazionale*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

L'ambito dei motori di ricerca sta offrendo in tal senso un modello di sviluppo tra i più stimolanti, attraverso il concetto di *Semantic Web*, spesso etichettato come il possibile «Web 3.0», ma anche citato nei più recenti studi biblioteconomici come uno dei paradigmi più efficaci per il reperimento delle informazioni all'interno di un archivio⁷¹. Il funzionamento del *Semantic Web* adotta una logica sostanzialmente opposta rispetto a quella dell'ipertesto: mentre quest'ultimo tende ad allargare le maglie della rete attraverso sempre nuovi collegamenti, il primo tenta invece di tesserle entro un reticolo più stabile e stringente. Per farlo, si serve di sistemi metalinguistici noti come «ontologie», capaci di ordinare in chiave semantica i contenuti del Web, rendendolo così interrogabile (almeno in linea di principio) attraverso frasi composte direttamente nel linguaggio naturale⁷². L'«intelligenza» del *Semantic Web* si paleserebbe così nella capacità di interpretare le nostre richieste, non limitandosi più a fornirci le semplici corrispondenze dei termini inseriti nei motori di ricerca.

Gli aspetti critici di questo nuovo paradigma non sono comunque mancati. E se da un lato ne viene denunciata la povertà cognitiva⁷³, dall'altro si percepisce la minaccia di un'eccessiva «invasività» della tecnologia dentro le strutture del conoscere⁷⁴, fino al profilarsi di scenari chiaramente distopici:

⁷¹ «The Semantic Web layers (comprising components and concepts like URIs [Uniform Resource Identifiers], RDF [Resource Description Framework], ontologies/linked data, logical languages) support reuse and intelligent search facilities to enable greater granularity and return resources of higher relevance in result lists» (G. G. Chowdhury e S. Foo, *Information access*, in *Digital Libraries and Information Access* cit., p. 63).

⁷² «The Semantic Web, the next generation of the World Wide Web, is aimed at making not just the syntax but also the semantics of transmitted and stored data unambiguous to the parties involved. If this can be achieved then naturally a web crawler will also “understand” the contents of certain Internet resources. The general requirement is to be able to store data in such a way that it is processable and comprehensible for machines. [...]. Using RDF it is possible to associate meta-information – meaning, if you like – with arbitrary web contents in a standard way. However, providing such concrete information is not enough; one also has to provide some background knowledge to enable, for example, intelligent search based on automatic inference. The computer-processable form of such background knowledge, for a specific field of interest, is called a *terminological system* or *ontology*» (Péter Szeredi, Gergely Lukácsy e Tamás Benkő, *The Semantic Web Explained. The Technology and Mathematics behind Web 3.0*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 65-66).

⁷³ «Ora, anche supponendo che sia possibile superare tutti gli ostacoli pratici alla sua realizzazione, appare chiaro che, una volta realizzato, il web semantico si presenterebbe in una forma totalmente diversa da quell'ipertesto globale, associativo, emergente e distribuito che abbiamo imparato a conoscere e apprezzare. Si tratterebbe di un database di dati strutturati attraverso i cosiddetti “tag semantici”, che a ogni modo restano semplici stringhe di lettere, casualmente scritte in inglese, per colmo di standardizzazione. Le perplessità cognitive sia sul nome del progetto sia sulla sua fattibilità e sul rapporto costi/benefici rimangono ampie» (T. Numerico, D. Fiorimonte e F. Tomasi, *L'umanista digitale* cit., p. 65).

⁷⁴ «Unlike library catalogues, the Semantic Web will have a much looser connection to formal “documents,” in the form of books, Web pages, and other digital resources. It will succeed not by reassembling the parts as they originally were, but by reconfiguring them in ways that specifically meet the user's needs. By taking classification (in the form of ontologies and taxonomies)

Suppose that we had a machine for extracting meaning from text corpora. Suppose that it was loaded with positive feedback, [...], and that, because of these features, it always converged. Then we run it on the corpus of all human knowledge (the «scanning of entire libraries» that Foster promises). As if by magic, there are no more essentially contested concepts. Clearly this would be a radical (and probably not very desirable) transformation of human culture⁷⁵.

In ambito letterario, i primi sintomi di questa temuta «trasformazione» si sono resi percepibili soprattutto nel contesto dell'indagine teorica. Il «distant reading» di Franco Moretti⁷⁶ implica una delega delle competenze cognitive del lettore a quelle computazionali dei calcolatori, proprio come Licklider prefigurava mezzo secolo prima. Ma già Italo Calvino aveva parodiato la fascinazione strutturalista per il computer⁷⁷; mentre, in tempi più recenti, sono molteplici gli esempi di infiltrazione delle logiche dell'automazione negli studi sulla retorica e la teoria letteraria⁷⁸. Un caso paradigmatico, è quello offerto da Andrew Salway e David Herman. L'obiettivo della loro ricerca pubblicata nel 2011⁷⁹, è

and descriptions (in the form of RDF) below the document level into the realm of databases and granular data, and making it possible to recombine data at this granular level, the Semantic Web is giving technology a more “invasive” role than it has traditionally played. The extra inferential power gained by the machine-readable semantic metadata will be used to extract relevant data from multiple sources in multiple formats to produce customized answers to specific questions» (D. Grant Campbell, *The Birth of the New Web: A Foucauldian Reading of the Semantic Web*, in *Knitting the Semantic Web*, a cura di Jane Greenberg ed Eva Méndez, London/New York, Routledge, 2008, p. 17).

⁷⁵ Graham White, *On Scholarship*, in *Switching Codes. Thinking through digital technology in the humanities and the arts*, a cura di Thomas Bartscherer e Roderick Coover, Chicago, The University of Chicago Press, 2011, p. 98 (cfr. Ian Foster, *How computation changes research*, in *Switching Codes* cit., p. 16).

⁷⁶ Franco Moretti, *Distant reading*, London/New York, Verso, 2013.

⁷⁷ «Ho chiesto a Lotaria se ha già letto alcuni miei libri che le avevo prestato. M'ha detto di no, perché qui non ha a disposizione un elaboratore elettronico. // M'ha spiegato che un elaboratore debitamente programmato può leggere un romanzo in pochi minuti e registrare la lista di tutti i vocaboli contenuti nel testo, in ordine di frequenza. – Posso così disporre subito d'una lettura già portata a termine, – dice Lotaria, – con un'economia di tempo inestimabile. Cos'è infatti la lettura di un testo se non la registrazione di certe ricorrenze tematiche, di certe insistenze di forme e di significati? La lettura elettronica mi fornisce una lista delle frequenze, che mi basta scorrere per farmi un'idea dei problemi che il libro propone al mio studio critico» (Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [1979], in *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1992, II, pp. 794-95). Cfr. anche il celebre saggio *Cibernetica e fantasmi (appunti sulla narrativa come processo combinatorio)* [1967-1968] raccolto in *Una pietra sopra*, in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, I, pp. 205-225.

⁷⁸ A partire dal riconoscimento automatico delle figure retoriche e dei generi letterari. Per una prima panoramica, cfr. I. Foster, *How computation changes research* cit., pp. 20-21. La rivista «Literary and Linguistic Computing» dedica ampio spazio a questo tipo di ricerche, fin dal 1986.

⁷⁹ Andrew Salway e David Herman, *Digitized Corpora as Theory-Building Resource. New Methods for Narrative Inquiry*, in *New Narratives*, a cura di Ruth Page e Bronwen Thomas, Lincoln, University of Nebraska Press, 2011, pp. 120-37.

mostrare come un'analisi testuale automatizzata possa non solo sostenere e perfezionare una teoria narratologica, ma offra anche la possibilità di generarne una nuova: se l'approccio *top-down* (dalla teoria al testo) permette la verifica computazionale di un'ipotesi sviluppata dall'uomo⁸⁰, la strategia *bottom-up* (dal testo alla teoria) potrebbe offrire al vaglio di quest'ultimo un'ipotesi elaborata autonomamente dal computer⁸¹. Per quanto la proposta di Salway ed Herman non faccia esplicito riferimento alle biblioteche digitali, l'utilizzo di «large narrative corpora»⁸² le chiama in causa implicitamente⁸³. Ancora una volta, il ricercatore non coincide più con il lettore, ma diviene il gestore di una conoscenza elaborata in larga parte da un «sistema pro-cognitivo».

I pericoli insiti in simili scenari sono molteplici, e partono dalla perdita di contatto con il testo studiato, fino a culminare in un'eccessiva delega delle competenze cognitive a strumenti esterni⁸⁴. Ma le reazioni entusiastiche di fronte a tali prospettive non sono mancate, anche nell'ambito delle biblioteche digitali e del movimento *Open Access*⁸⁵. E quanto ne emerge per le possibilità di sviluppo degli studi umanistici, va forse al di là dei semplici riscontri dell'analisi testuale. Perché di fronte alla crescente automazione della ricerca sperimentale, di fronte alla convergenza dell'ipertestualità in un reticolo di ontologie, l'applicazione di simili metodi sui testi letterari potrebbe costituire uno tra gli antidoti più efficaci al loro patologico irrigidimento, proprio in conseguenza dell'inesauribilità stessa dell'oggetto letterario. La riduzione a formula è quanto di più mortifero il sapere umanistico potrebbe produrre, ma gli studi teorici si sono da sempre lanciati proprio in questa direzione, nella coscienza che essa, per quanto potenzialmente dannosa, è parte vitale e integrante dei modi del conoscere uma-

⁸⁰ «Top-down methods have been used in stylistics-based research that begins with categories of structure proposed in advance by analysts and then seeks to (dis)confirm their existence» (ivi, pp. 120-121).

⁸¹ «Translated into the domain of research on narratively organized discourse, the bottom-up approach begins with textual features that are computationally tractable, aiming to work up from there to an account of the structures and functions of narrative. The end-goal is to develop a theory of narrative that emerges from what a computer can identify as statistically significant distributions of textual features» (ivi, pp. 121-122).

⁸² Ivi, p. 120.

⁸³ Come già suggerito da Graham White nel brano riportato *supra*. I *corpora* si presentano come ampie raccolte di testi digitalizzati (nell'ordine dei milioni di parole), in genere annotati secondo lo standard XML, per favorire un'analisi linguistica automatizzata. La disciplina che li studia è nota come «linguistica dei corpora» (*corpus linguistics*) e si è sviluppata in parallelo con la diffusione dei *personal computer*, già dalla metà degli anni '60 (per una introduzione aggiornata all'argomento, cfr. Maria Freddi, *Linguistica dei corpora*, Roma, Carocci, 2014).

⁸⁴ Questa seconda problematica si lega strettamente con il complesso dibattito inerente alla «teoria della mente estesa», proposta in ambito cognitivista da Andy Clark e David Chalmers nel 1998. Per una sua ampia ricognizione, cfr. Michele Di Francesco e Giulia Piredda, *La mente estesa. Dove finisce la mente e comincia il resto del mondo?*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 153-96.

⁸⁵ Cfr. M. Lana, *Biblioteche digitali. Un'introduzione* cit., pp. 116-117; P. Suber, *Open Access* cit., pp. 120-123.

no. Piuttosto che nell'adottare una scelta di campo a priori, quindi, la soluzione potrebbe essere scoperta nel dialogo, nell'intersezione di ambiti e metodologie, capaci tanto di sostenersi, quanto di destrutturarsi a vicenda: perché la «biblioteca digitale universale» del futuro, così come il supposto «Web 3.0», divengono strumenti capaci di alimentare i percorsi del conoscere, offrendo panoramiche più vaste e prospettive dapprima impensabili, senza lasciarsi catturare dalla demonica ambizione di poterle finalmente esaurire.

LA BIBLIOTECA DEI FRATELLI GRIMM
COME LUOGO REALE E DELL'IMMAGINARIO

Alfredo Giovanni Broletti

Com'è noto, reale e immaginario appartengono alla stessa categoria del pensiero in quanto uno non esiste in assenza dell'altro, e così, per questa reciprocità, il fenomeno del pensiero astratto si lega alle forme fisiche del mondo concreto. Sebbene questa considerazione possa apparire ovvia, suggerisce implicitamente una riflessione sul ruolo del reale (nella sua accezione materiale) per lo sviluppo e la formazione del pensiero creativo, e in particolare tra lo spazio fisico e il suo canone virtuale.

Le biblioteche sono concrete nella loro ossatura *segnica* e al contempo sono strutture dell'immaginario. È un pensiero che possiamo latamente prendere in prestito dalla filosofia, e in particolare dalla riflessione di Jacques Lacan, che a proposito della matematica sostiene come l'immaginario trovi nei segni della scrittura il supporto più adatto per assumere la conformazione della realtà¹. E ancora, l'autore paragona il lavoro del ragnò che intesse la ragnatela alla realizzazione di una struttura di segni, un testo (*textus*) che formalizza e organizza i pensieri in uno spazio simbolico. Un simile ragionamento vale anche in senso opposto, in quanto l'immagine della scrittura suggerisce sempre nuove forme di pensiero astratto che concorrono alla formazione dell'immaginario come momento di assimilazione e di esperienza. Si configura così, per lo sviluppo del pensiero creativo, uno schema circolare che corrisponde alla mia personale maniera di intendere l'*idea di biblioteca*, che partendo dal modello di *biblioteca ibrida* e passando attraverso la molteplicità della *biblioteca tematica*, trova la sua nuova possibile configurazione nel paradigma di una *biblioteca prospettica* che si identifica tra mondo ideale, reale e virtuale². Infatti i pensieri che attraversano lo spazio della biblioteca, nell'incontro con i supporti e nella loro interazione con i lettori, divengono esperienza, e la medesima genera nuove idee e nuovi pensieri che si svilupperanno in nuova conoscenza ripercorrendo il ciclo della produzione creativa.

¹ Cfr. Jacques Lacan, *Il Seminario*, Torino, Ed. Giacomo Contri, 1983.

² Cfr. Alfredo Giovanni Broletti, *La biblioteca tra spazio fisico e spazio digitale. Evoluzione di un modello*, Milano, Editrice Bibliografica, 2014, p. 231.

In questi ultimi decenni il parametro interdisciplinare come metodo d'indagine scientifica è pratica unanimemente acquisita, e non appare del tutto arbitrario allinearlo, in questo contesto, con l'idea che avevano i fratelli Wilhelm e Jacob Grimm nei confronti dei loro interessi di studio. Nella trama della vita di questi autori (si rimanda ai contributi degli studiosi più qualificati per raccontarla), si possono leggere episodi che spaziano dalla letteratura alla filosofia, fino alle conosciute *storie* per bambini, riproducendo un interesse storiografico, pedagogico, un segno di continuità e al contempo una prospettiva per il futuro. Così il nuovo istituto *Jacob und Wilhelm Grimm Zentrum* della *Humboldt-Universität* di Berlino, che costituisce la nuova biblioteca universitaria, riprende l'idea originaria di altri due importanti fratelli, contemporanei dei ben più noti Grimm, Wilhelm e Alexander Humboldt (dai quali l'università adottò il nome), ovvero quella di unire in un unico luogo le biblioteche delle scienze umane, che trova in questa nuova struttura la sua compiuta realizzazione, ripercorrendo un ideale che oggi noi definiremmo multi-disciplinare. Nella nuova struttura, inaugurata nel 2010, si possono leggere i classici greci, inseguire nozioni sul Rinascimento e consultare i commenti contemporanei senza cambiare luogo (e coloro che svolgono un lavoro scientifico sanno bene cosa ciò significhi). Le collezioni sono ordinate con un senso logico come quasi in ogni biblioteca storica, e secondo gli schemi delle classificazioni bibliografiche precedenti. Sebbene ciò possa apparire, in una qualche inappropriata maniera, ostacolo al lavoro speculativo degli studiosi, in realtà potrebbe addirittura rigenerarlo, indirizzando lo studioso a un'attenta estensione del sapere che da solo, forse, non saprebbe cogliere. Tale lo spirito con cui è concepita questa biblioteca; si respira quest'aria in tutto lo spazio, nei corridoi, tra gli scaffali e tra i 1250 posti dedicati alla lettura e allo studio.

La nuova biblioteca centrale, costruita tra il 2006 e il 2009, opera dell'architetto svizzero Max Dudler, è un edificio che nella tettonica della sua composizione va a completare un tassello nella maglia della città doroteiana, insediandosi su una porzione del lotto ancora libero dopo la distruzione dell'ultimo conflitto mondiale. Si inserisce in uno di quei vuoti urbani che ben ha saputo raffigurare il regista Wim Wenders nel film *Der Himmel über Berlin*. La costruzione apparentemente rigida si sviluppa con estrema intelligenza progettuale, così come avviene da trent'anni negli interventi urbani della capitale europea, dove i singoli frammenti del costruito diventano tessere di un mosaico che sa guardare al futuro e in cui i singoli episodi divengono, partendo dalla loro oggettiva individualità, parte di un progetto organico più vasto e lungimirante.

Dalla progettazione dell'I.B.A. degli anni Ottanta del Novecento, sotto l'attenta guida dall'architetto Joseph Paul Kleihues (il sottoscritto per alcuni anni ha avuto l'opportunità di lavorare nel suo studio berlinese sui grandi progetti del dopo unificazione), ora questo vasto scenario realizza la produzione architettonica contemporanea tra progetto urbano e progetto architettonico. È in questa complessa realtà che Max Dudler interviene, quando aveva già avuto modo di confrontarsi con altri contesti berlinesi, nel tentativo di ricostruire una nuo-

va immagine urbana sui presupposti della sua storia di *Hauptstadt*. Un merito che possiamo attribuire all'architetto svizzero è quello di aver saputo interpretare (tale ci appare il tentativo) i canoni dell'architettura nell'attualità dei paradigmi contemporanei, senza lasciarsi sedurre dalle incertezze dei fenomeni di fluidità intesi come parametri progettuali.

Il nuovo centro costituisce la più grande biblioteca a scaffale aperto della Germania, con i suoi due milioni di *media* disponibili, dislocati su cinque piani e tutti collegati alla grande sala centrale attraverso un sistema di terrazze di lettura. Il medesimo riunisce sotto un solo tetto dodici collezioni³, tra cui una parte della biblioteca dei fratelli Grimm, quella confluita a Berlino per loro stessa volontà. (Attualmente è stata quasi completamente ricostituita dopo alcuni smembramenti effettuati durante il periodo della divisione politica della Germania). Con i suoi 37.000 mq di superficie e con 2,5 milioni di unità mediali totali, la struttura si propone come biblioteca di ricerca a disposizione degli studiosi, ma anche di tanti cittadini incentivati dal libero accesso, dalle numerose postazioni informatiche e dall'orario prolungato della sera e nel fine settimana.

In questa struttura bibliografica si riscontra il concetto dell'architettura che indirizza la razionalità della forma di pari passo con la funzione, e con i materiali intorno alla dimensione del libro inteso come unità di misura capace di generare il progetto. Osservato da una certa distanza nella scala urbana lo stesso edificio trasmette attraverso la sua immagine emblematica la volontà prettamente compositiva di inserirsi compiutamente nella morfologia cittadina, mentre da vicino è possibile percepire, dalla trama prospettica, le funzioni bibliotecarie interne, svelate dal ritmo dei pieni e dei vuoti delle vetrate e modulate secondo la dimensione delle scaffalature interne. Sottili fenditure dove non è richiesta molta luce (in corrispondenza degli scaffali dei libri), e aperture più ampie dove ne serve (in corrispondenza delle postazioni di lettura e di studio). I tagli finestrati, percepiti come sezioni luminose continue, sono in stretta connessione con il modulo dei corridoi che si pongono tra le librerie e che arrivano fino alla facciata, dove in alcuni casi sono collocati i tavoli di lettura allineati con gli scaffali dei libri, in altri gli scaffali arrivano fino a pochi centimetri dalla facciata stessa. La porzione più elevata della biblioteca che volge verso il viadotto sopraelevato dei treni corrisponde al volume edificato in cui è raccolta la biblioteca privata dei fratelli Grimm, distinta e separata dalle altre collezioni.

L'assenza di ogni forma di decoro, caratteristica di questo manufatto architettonico, ripercorre inoltre quel principio che ha caratterizzato il dibattito sul *Movimento moderno*, nel legame tra architettura e filosofia, passando attraverso il disegno di Adolf Loos e il pensiero di Ludwig Wittgenstein. Grazie a un simile parametro accade che l'aspetto esteriore dell'edificio con il suo rivestimento

³ Il patrimonio di questa biblioteca centrale di Scienze Umanistiche comprende: Etnologia europea, Preistoria e Storia Antica, Storia dell'Arte, Filosofia, Scienza della formazione, Economia e Scienze bibliografiche (per citare le principali).

lapideo esprima la sua organizzazione interna; le facciate contribuiscono con la loro astratta composizione ad attribuire alla biblioteca una modularità scultorea e, certamente, riconoscibile, dove forti sono i richiami al passato della città, come ad esempio nella copertura vetrata che ricorda quella che Heinrich Tessenow realizzò nel 1930 per la piscina comunale di Berlino.

La grande biblioteca del *Jacob und Wilhelm Grimm Zentrum* si sviluppa intorno alla sala centrale da dove è possibile contemplare come il modulo cartesiano generatore intersechi e attraversi tutta la costruzione con i suoi pieni ed i suoi vuoti, e l'altezza monumentale del *vaso di lettura* si contrapponga alle silenziose e accoglienti postazioni di lavoro sulle terrazze gradonate. Queste ultime ricordano, per stessa ammissione dell'architetto Dudler, le *officine* dove i monaci medievali ricopiavano i testi. Il rimando è sottolineato dal rivestimento delle pareti realizzato con legno di ciliegio che favorisce la concentrazione⁴. La sala, che si presenta innovativa al primo sguardo, riflette a una più attenta osservazione una certa atmosfera *ottocentesca*, ed è ricca di richiami con il passato dei fondi librari che conserva. La soluzione spaziale delle gradonate dispone di 56 posti a sedere per ogni settore, ed è configurata in un modo tale da fornire ambiti circoscritti e 'protetti' pur all'interno del grande volume archimetrico della sala di lettura. I posti a sedere disponibili nel grande volume gradonato coprono il 20% della disponibilità totale della biblioteca. Nella fase della discussione del progetto, tra la scelta di una grande sala e la realizzazione di piccole aree di lettura decentrate, venne presa la decisione di realizzarle entrambe. Lo spazio delle gradonate consente le relazioni ai piani e ai relativi scaffali, così da dare accesso da ogni livello alla sala centrale.

Una tale fisionomia rimanda alle figure dei giardini pensili, ma anche alle immagini settecentesche del progetto *visionario* di Étienne-Louis Boullée per una biblioteca nazionale⁵. Ai piani inferiori dei settori *gradonati* sono collocate le sale dedicate ai supporti digitali, ai computer e ai gruppi di studio. Nonostante il disegno apparentemente semplice di questa struttura spaziale, il volume centrale mantiene un rapporto visivo costante con l'esterno, così i pieni e i vuoti longitudinali si ripetono fino sulla facciata e sulla copertura, mantenendo possibile, anche solo per una breve distrazione del lettore, la relazione con la città, in una sorta di rapporto urbano e ideale che ancora una volta armonizza l'esterno con l'interno, dissolvendo l'austero aspetto esteriore⁶.

Invero entrare in una biblioteca privata, nella fattispecie in quella di uomini che hanno ricoperto un ruolo pregnante nella storia e che hanno lasciato un segno nella memoria culturale del tempo, è un tentativo di partecipare, in una

⁴ Max Dudler, *Humboldt-Universität zu Berlin Jacob-und-Wilhelm-Grimm-Zentrum*, a cura di Milan Bulaty, Sulgen, Niggli Verlag, 2010.

⁵ Cfr. Emil Kaufmann, *Tre architetti rivoluzionari* cit., pp. 85 e 172.

⁶ Cfr. A. G. Broletti, *Jacob-und-Wilhelm-Grimm-Zentrum. La biblioteca della Humboldt Universität*, in «Biblioteche oggi», 30 (2012), 4, pp. 25-29.

certa maniera, a un evento che si colloca tra reale e immaginario, nello spazio in cui si concretizzano le esperienze e si sviluppano i pensieri astratti.

C'è un aspetto dell'attività scientifica dei fratelli Grimm, particolarmente significativo, che riproduce il senso della biblioteca nella sua forma teorica e ben si può associare con la formulazione del bibliografo Alfredo Serrai quando afferma che ogni qual volta le espressioni dell'oralità vengano trascritte sui supporti e i medesimi vengano conservati si costituisce una biblioteca⁷. Infatti Jacob e Wilhelm Grimm furono il tramite fra la grande tradizione popolare tedesca basata sull'oralità e la cultura scritta. In questo contesto vorremmo anche solo ricordare il prezioso contributo scientifico di Walter Ong sul tema e l'interesse letterario di Jorge Luis Borges, il quale sostiene che il libro è qualcosa di più di una struttura verbale poiché rappresenta *un dialogo con il suo lettore*.

Per molti anni abbiamo discusso il tema della biblioteca nella sua forma reale e virtuale, tra testo e informazione, tra comunicazione e informazione, tra società del libro e *paperless society*. Probabilmente, per quanto ricordato fino ad ora, la tipologia del supporto è poco rilevante rispetto al bisogno di trasmissione delle informazioni, invero si pone però un problema nel caso si affronti il discorso della conservazione dei medesimi contenuti informativi. È in questo ambito che tutte le congetture del virtuale devono trovare una loro configurazione nel mondo reale riproponendo, nella dimensione biologica umana, le proprie ricadute. In una simile realtà l'espressione *futuro*, spesso usata per delineare la forma bibliotecaria a venire, in realtà non si configura come un'espressione propria e coerente. La biblioteca, pur accompagnando le civiltà che la costruiscono e cessando di esistere in quella determinata forma con l'estinzione della cultura che l'ha generata, si ricostituisce sempre in una realtà postuma come un'entità che nella sua definizione appartiene a tutti i tempi: a quello presente, a quello passato e a quello futuro, perfino nelle raccolte perdute che divengono oggetto di studio e di ricerca. In questo contesto il termine futuro può essere utilizzato per esprimere un bisogno ideale o ipotetico, pur anche una sua possibile configurazione in base alle esigenze della società che genera la collezione, in rapporto ai supporti di trasmissione e al modo in cui i medesimi possono essere *letti*.

L'espressione bisogni, o, come spesso viene definita, sistema dei bisogni o bisogni dei lettori nello specifico per le biblioteche, è in un certo modo fuorviante, poiché i medesimi fanno oggi sistema soprattutto dal punto di vista commerciale: in un principio che si fonda sulla *strategia del silenzio* e dove il bisogno esprime un concetto ideologico legato a termini di profitto. In questo senso anche l'architettura della biblioteca in quanto entità reale rappresenta una *forma ideologica* non solo per il suo strutturale legame con l'istituto librario, ma anche in rapporto al fatto che determinati bisogni si possono soddisfare soprattutto in

⁷ · Cfr. Alfredo Serrai, *Storia della biblioteca come evoluzione di una idea e di un sistema*, in *Sistemi bibliotecari e meccanismi catalografici*, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 39-40.

termini di programma, di previsione e possono essere dissolti nelle azioni volte a creare una forma. Così la biblioteca si esprime come un concetto sempre valido applicabile a tutte le sue forme, da quelle istituzionali pubbliche o d'istituti, a quelle individuali e/o private, a quelle universitarie, a quelle tascabili, a quelle temporanee o mobili ecc. Quello che risulta chiaro è che oltre la presenza dei supporti sia identificato un luogo che non sia un luogo generico, ma un luogo preposto che si relaziona con la struttura fisica della società che lo ha generato. Le biblioteche sono strutture stabili dell'essere, che si dovrebbero fondare su certezze non precarie; allora anziché presumere come sarà il futuro, sarebbe più opportuno volgere lo sguardo al punto da dove arriviamo, e dal quale stiamo uscendo. Ci si deve chiedere com'è possibile il superamento critico nel senso *moderno* del termine, una ricostruzione concettuale per passare da una descrizione puramente dialettica della condizione della biblioteca attuale a una considerazione della medesima come possibilità. Se, come sostiene Gianni Vattimo, la tecnica delinea la crisi dell'Umanesimo e rappresenta il concepimento della metafisica⁸, il virtuale quali canoni introduce? Tra reale e virtuale succede, forse, qualcosa che ancora non sappiamo ben definire, e piuttosto che indirizzare il dibattito verso nuove formulazioni, si potrebbe ritenere più opportuno attualizzare la *tradizione* come registro per la *selezione*⁹, o seguire l'insegnamento di Palladio, che suggerisce, ripercorrendo i tratti dell'*infinita ripetizione*, la determinazione dei parametri del progresso creativo. Di qui l'idea, secondo Jens Ilg, di concepire le ipotesi bibliotecarie in quattro possibili realtà che vanno dall'*utopia intesa* come idea non realizzabile, all'*ideale* come concetto astratto di un desiderio, allo *scenario* come possibile configurazione tematica, fino alla *prognosi* che si sostanzializza nei termini fattuali del progetto¹⁰.

Nel ricco contributo teorico che Attilio Mauro Caproni propone in merito alla biblioteca privata, si esprime per la medesima una corrispondenza con il modello bibliografico nel modo di rappresentare quel *labirinto dell'intelligenza* come antidoto alla *catastrofe del non sapere* (ma si potrebbe aggiungere del *non voler sapere*), in cui ogni testo – il pensiero è sempre quello di Caproni – appartiene a un tempo che non è più il suo¹¹.

Concludendo queste riflessioni, in relazione all'esperienza del *Jacob und Wilhelm Grimm Zentrum* della *Humboldt-Universität* di Berlino, si potrebbe forse affermare – in questo caso, ma probabilmente anche più in generale – che la biblioteca pubblica sia una sommatoria di entità bibliografiche *private*, non solo

⁸ Cfr. Gianni Vattimo, *La fine della modernità* cit., p. 11.

⁹ Cfr. Ernst Hans Josef Gombrich, *Custodi della memoria*, Milano, Feltrinelli, 1985.

¹⁰ Cfr. Jens Ilg, *Die Bibliothek der Zukunft. Eine Typologie von Zukunftsbeschreibungen*, Berlin, Institut für Bibliotheks- und Informationswissenschaft, 2008, p. 48. Consultabile anche su: <http://www.ib.hu-berlin.de/%7Ekumlauf/handreichungen/h235/h235.pdf>.

¹¹ Cfr. Attilio Mauro Caproni, *Il labirinto dell'intelligenza: la biblioteca privata. Un paradigma della Bibliografia*. Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore, 2009, p. 11.

come forma di costruzione della raccolta ma perché ognuno può trovare i testi che corrispondono all'ideale biblioteca personale. In fondo la biblioteca privata vuole trovare, come dice Caproni, una sua espansione in una dimensione pubblica come atto di una compiuta forma gestazionale.

Molto frequentemente negli ultimi decenni i cambiamenti riscontrabili nelle biblioteche sono stati favoriti dai modi della comunicazione odierna che coglie il nuovo e lo modifica, sovente, in uno slogan. Invero i mutamenti che si sviluppano hanno bisogno di un tempo più lungo per determinarsi, si generano in ambiti decentrati, ciascuno con una fisionomia propria, anche se la forma del loro costituirsi e la loro struttura appare dotata di una certa similitudine. In questo modo si generano nuove domande che favoriscono nuove risposte. Non è da ritenersi che rispetto alle risposte determinate da micro situazioni, quelle che hanno validità per un tempo più lungo siano quelle radicate nel campo teoretico. La nuova biblioteca si fonda sulla sua memoria astratta, nasce da un bisogno di pausa, di silenzio e di vuoto da riempire, come antidoto al troppo pieno, all'eccesso di rumore e alla mancanza di *selezione*.

Beni pubblici Degrado e sprechi mettono a rischio un patrimonio immenso, mentre si riduce l'accesso per gli utenti

Biblioteche, scene da una catastrofe

Da 354 a 165 dipendenti alla Nazionale di Firenze. E a Venezia fotografare 20 pagine costa 300 euro

di Gian Antonio Stella

Ah, la biblioteca di Alessandria! Ah, la biblioteca di Sarajevo! Ah, la biblioteca di Mosul annientata dall'Isis! Dite voi: è normale sospirare sulla storia cancellata dagli «altri» e chiudere gli occhi davanti alle condizioni in cui versano le nostre biblioteche, i nostri archivi?

Certo, Dario Franceschini ha solennemente promesso che questo sarà «l'anno delle biblioteche e degli archivi» annunciando «otto milioni in più». Speriamo. L'altro giorno gli amici dell'«Associazione lettori» che mandarono al «Corriere» le foto dei teli di plastica per mettere al riparo le librerie della Biblioteca Nazionale di Firenze in caso di pioggia, però, hanno segnalato a Tommaso Montanari, che ne ha subito scritto, un avviso della direzione: «Si informano i gentili Utenti che a causa della continua diminuzione di personale che non consente il regolare svolgimento del servizio, da lunedì 31 agosto 2015 fino all'arrivo dei giovani del Servizio Civile Regionale...». Per cinque giorni a settimana (sabato compreso, chiusura alle 13) si possono chiedere libri solo la mattina, il martedì solo al pomeriggio entro le 17.30, domenica chiuso. Manco fosse una biblioteca ricicla di Latina. Tutto inciso nel marmo digitale: «A causa della continua diminuzione di personale...».

Era di 354 dipendenti, la pianta organica della nostra più importante biblioteca nazionale. Oggi sono 165, molto meno della metà. E la nuova tabella organica varata dal ministero ne prevede 170. Per sei milioni di volumi, tre milioni di opuscoli, 4 mila incunaboli, 25 mila manoscritti. La Bibliothèque Nationale de France, per dare un'idea, di addetti ne ha 1.400. Non bastasse, i bibliotecari veri e propri previsti sull'Arno sono 38. Per 120 chilometri lineari di scaffali...

Ma Firenze, con gli ospiti costretti a stare col palò addosso d'inverno (freddo polare) e a boccheggare d'estate (caldo tropica-

le), le toilette spesso chiuse per guasto, gli orari ridottissimi rispetto a tutte le grandi biblioteche del pianeta è solo una delle emergenze. Gli organici delle nove biblioteche statali italiane, da Roma a Napoli, da Torino a Venezia, arrivano insieme a 884 persone. Poco più della metà della sola biblioteca nazionale parigina.

L'aveva già denunciato Giovanni Solimine in L'Italia che legge (Laterza, pagine 173, € 12): «Le due Biblioteche Nazionali vedono i loro bilanci ridursi al lumicino (un milione e mezzo quella di Roma e 2 milioni quella di Firenze), mentre quelli delle consorelle europee sono di tutt'altro ordine di grandezza: Parigi 254 milioni, Londra 160 milioni, Madrid 52 milioni». Non parliamo dei soldi per comprare nuovi libri: 120 mila euro a testa le nostre due biblioteche nazionali, 19 milioni di euro a testa la British Library e la Bibliothèque nationale. E oggi, accusa Natalia Piombino dell'Associazione lettori, va perfino peggio: «Niente, niente, niente: non ci sono i soldi per comprare più niente».

Un dato dice tutto. Non una delle nostre biblioteche risulta tra le prime venti del mondo. Neppure una. Non c'è da stupirsi. La stessa Rossana Rumano, direttore generale per le biblioteche, riconosceva nel 2012 tagli «spaventosi»: «Negli ultimi sette anni, lo sviluppo dei servizi informatici è diminuito del 64% e del 63% per la catalogazione. Il budget, rispetto al 2005, è sceso del 63%».

Né le cose, nonostante gli impegni, appaiono molto migliorate: per la gestione ordinaria nel 2015 (lasciamo stare i soldi straordinari: le emergenze sono emergenze) la dote fissata è di 196.397 euro. Commento feroce di Montanari: meno del contributo «che lo stesso ministero ha pensato bene di

destinare a Non c'è due senza te, l'ultimo film con Belén...».

Non bastasse, tutte queste biblioteche che funzionano a singuozzo perché parevano già disperse nel 1867 all'allora direttore di Firenze Desiderio Chilovi («Le "nazionali" italiane sono per numero sovrabbondanti, giacché lo Stato non è in grado di sopportare la spesa») stanno infliggendo agli studiosi un supplizio economico e culturale supplementare. Vietano infatti a chi ne ha bisogno di fotografare per proprio conto libri e documenti impedendo a tutti di rivolgersi ad aziende e aziendine convenzionate.

Una gabbia. Come spiegano nei loro documenti Mirco Modolo e gli altri animatori del movimento «Fotografie libere per i Beni Culturali», dalle altre parti del mondo non è così.

La British Library, ad esempio, non solo consente a tutti coloro che non hanno scopi di lucro e agli studiosi di «utilizzare i propri dispositivi per fotografare oggetti a scopo di ricerca personale», ma

INDICE DEI NOMI

a cura di Francesco Vasarri

- Abbagnano, Nicola 355
- ‘Abd al-Qādir ibn Muḥyī al-Dīn, emiro di Mascara 361 e n.
- Abélard, Pierre 40, 466
- Abraham, Bertrand 55 e n., 56n., 57
- Abraham, Karl 152n.
- Abruzzese, Alberto 304n.
- Acquaviva, Sabino 361 e n.
- Aczél, Tamás 357 e n.
- Adams, Douglas 657
- Adorno, Theodor Wiesengrund 14, 550
- Adriano, imperatore (Publius Aelius Traianus) 264
- Agamben, Giorgio 545n.
- Agosti, Stefano 173n.
- Agostino d’Ippona, santo 31n., 56, 355, 359, 611
- Aiello, Nello 361 e n.
- Albani, Paolo 28 e n., 54n., 623n., 657n.
- Albany, Luisa, contessa 273n.
- Albath-Folchetti, Maike 173n.
- Albert, Henri 385, 388
- Albertazzi, Giorgio 601
- Alberti, Leon Battista 46
- Alberti, Rafael 327n.
- Alberto Magno, santo 457
- Aldrich, Robert 595
- Aleramo, Sibilla (Rina Faccio) 591
- Alfasi, Isaac (Isaac ben Jacob Alfasi ha-Cohen) 423n.
- Alfieri, Vittorio 20, 259-277, 281, 487, 498, 536, 542, 588
- Alfonso x el Sabio 592
- Alfonzetti, Beatrice 273n.
- Alhazen (Abū ‘Alī al-Ḥasan ibn al-Haytham) 460 e n.
- Alicata, Mario 608n.
- Alighieri, Dante 27, 56, 86, 91, 93, 151, 162n., 175, 177n., 192, 229, 267 e n., 268n., 269 e n., 270 e n., 271 e n., 275n., 303n., 380n., 403, 404, 405, 415 e n., 477, 498, 538, 539, 540, 542, 579, 580n., 588, 606n., 642, 676
- Alipour-Hafezi, Mehdi 670n.
- Almansi, Guido 295n.
- Alter, Robert 423n.
- Alterocca, Bona 166
- Altomonte, Antonio 133n.
- Alvaro, Corrado 358, 359, 360n.
- Alves Martins, António 402
- Amatulli, Margareth 615n.
- Ambroise, Claude 489n., 503, 504n., 518n.
- Amerio, Romano 358n.
- Amiel, Henri-Frédéric 402
- Amiot, Antoine 308n.
- Amoroso, Gilda 282
- Anassimene di Mileto 582
- Anderson, Loredana 308 e n.
- Anderson, Sherwood 356 e n.
- Andrea da Barberino 367

- Andreev, Leonid Nikolaevič 65
 Andreini, Isabella 289
 Andreoli, Annamaria 379n., 383n.
 Angelini, Cesare 358n., 359n.
 Angelo, Yves 602
 Angiolieri, Cecco 214
 Annaud, Jean-Jacques 459, 597
 Annone detto il Navigatore 651
 Annoni, Carlo 297n.
 Anselmi, Mario 61n.
 Antonino Pio, imperatore 263, 264
 Antonj, Domenico 281
 Apollodoro di Atene, 419n.
 Apuleio 213, 290n., 461
 Aragon, Louis 515n.
 Arbasino, Alberto 588
 Archibugi, Francesca 597
 Archiloco 401
 Ardigò, Lorenzo 308n.
 Arduini, Franca 261n.
 Are, Diego 540, 541, 543
 Ariani, Marco 93
 Ariès, Philippe 491
 Ariosto, Ludovico 81, 82, 83, 91n.,
 93, 193n., 267 e n., 268 e n., 283,
 333n., 440
 Aristarco, Guido 608 e n.
 Aristofane 57n.
 Aristotele 34, 41, 401, 446 e n., 448,
 452, 457, 462, 545n., 550 e n.,
 647, 650
 Armani, Vincenza 289
 Arms, William Y. 664n., 671n., 672n.,
 677 e n.
 Armstrong, Luis 176 e n.
 Arnaldo da Villanova 463
 Arnaudi, Chiara 378 e n.
 ar-Rāzī, Abū Bakr Muḥammad ibn
 Zakariyyā' 463
 Artaud, Antonin 162, 590
 Artioli, Umberto 591
 Ashbrook, William 558n.
 Aslan, Selma Alpay 665n.
 Asplund, Erik Gunnar 68
 Assaggioli, Roberto 303n.
 Asselineau, Charles 62n., 110n.
 Astruc, Alexander 613 e n.
 Athanasiou, Génica 590
 Atwood, Margaret 33n., 649
 Aub, Max 636, 637n.
 Auerbach, Erich 52, 217
 Augusto, imperatore (Caius Iulius Cae-
 sar Octavianus) 26, 98
 Austen, Jane 293, 652
 Averincen, Serej 381n.
 Averroè (Abū l- Walid Muḥammad ibn
 Rushd) 457
 Avicenna (Abū 'Alī Ibn Sīnā) 460 e n.,
 463
 Avvakum Petrovič 361 e n.

 Babelon, Jean 53 e n.
 Baby, Ives 615n.
 Bacchelli, Riccardo 367n., 609 e n.
 Baccio d'Agnolo 82
 Bachelard, Gaston 40, 140, 141, 145
 Bachtin, Michail Michajlovič 37
 Bacon, Francis 579
 Bacone, Francesco (Francis Bacon) 41,
 73
 Baglieri, Giovanna 31n.
 Baillot, Alexander 389n.
 Bainbridge, David 672n.
 Balbo, Cesare 355
 Baldacci, Luigi 307n., 308n., 507n.,
 571n.
 Baldi, Guido 392n.
 Baldini, Anna 420 e n.
 Ballanche, Pierre-Simon 117
 Ballerini, Carlo 366n.
 Ballerio, Stefano 28n.
 Ballinger, John 78
 Balzac, Honoré de 27, 58, 97-107, 115,
 280n., 287, 289, 291, 293, 313,
 402, 438, 512n., 602 e n., 643, 656
 Bancquart, Marie-Claire 98n.
 Bandini, Fernando 173n., 186n.
 Banerje, Kyle 666n.
 Baracchi, Raffaella 587, 590
 Baratelli, Fiorenzo 89

- Barbarich, Eugenio 281
 Barbera, Alberto 613n.
 Bàrberi Squarotti, Giorgio 498n.
 Barbisan, Giovanni 176 e n.
 Barengi, Mario 221n., 431n., 438n.,
 440n., 644n., 682n.
 Barilli, Renato 614 e n.
 Barion, Attilio 432 e n.
 Barocchi, Paola 89
 Baroncini, Daniela 61 e n.
 Barrault, Jean-Louis 601
 Barrière, Didier 112 e n., 113 e n.,
 116n., 117n., 119n., 124n., 129n.,
 130n.
 Barron, Patrick 179n.
 Barrymore, John 601
 Bartalotta, Gianfranco 584n.
 Barth, John 630 e n.
 Barthes, Roland 13, 20, 32 e n., 43 e n.,
 51n., 52n., 114 e n., 128n.
 Bartolini, Elio 358
 Bartsch, Adam Bernard von 311
 Bartscherer, Thomas 682n.
 Baruzi, Jean 386n.
 Basedow, Karl Adolph 303n.
 Basile, Sergio 633n.
 Basilio di Ancira 463
 Basilio, Benedetto 282
 Basilio, Francesco 281
 Baskerville, John 274n.
 Bassani, Giorgio 89, 93, 325, 329n.,
 546n.
 Bassano, Iacopo (Iacopo Dal Ponte) 90
 Bastiaensen, Antoon Adrian Robertus
 360
 Bastianelli, Giannotto 382n.
 Bataille, George 580, 589
 Bateson, Gregory 427 e n.
 Battaglia, Salvatore 354, 358n.
 Battara, Antonio 281
 Batteux, Charles 123n.
 Battistella, O. 192n.
 Battu, Leone 284
 Baudelaire, Charles 20, 109 e n., 110,
 111 e n., 114, 115, 128, 129 e n.,
 130 e n., 151, 156, 355, 402, 403,
 596
 Baudouin, Charles 281n., 303
 Bayard, Émile-Antoine 381
 Bayard, Pierre 41n., 517n.
 Bayet, Charles 381
 Bayle, Pierre 435, 436
 Bazzocchi, Marco Antonio 154 e n.
 Beard, George Miller 299, 303n.
 Beatles (The Beatles) 250
 Beato di Liebana, santo 460 e n., 463n.
 Beck, Giulian 89
 Beckett, Samuel 248 e n., 249, 250,
 252, 254, 471, 472, 481, 588, 614
 Beckford, William 33, 232
 Becque, Henry 284
 Beda il Venerabile, santo 450, 455n.,
 460, 467n., 649n.
 Beerbohm, Max, sir (Henry Maximi-
 lian Beerbohm) 54n., 657n.
 Beethoven, Ludvig van 74
 Béguin, George 51n.
 Beirão, Mário 402
 Belasco, David 102
 Bellini, Vincenzo 175
 Belloni, Gino 169n.
 Bellotto, Bruno 32n.
 Bellow, Saul 356 e n.
 Bellucci, Giuseppe 384
 Bellucci, Novella 273n.
 Belpoliti, Marco 415n., 417n., 419n.,
 428n., 485, 486 e n.
 Belvederi, Gualtiero 557, 568 e n.
 Benco, Silvio 282 e n.
 Benda, Julien 391
 Bene, Carmelo 20, 577-591
 Bene, Salomè 587, 590
 Benedetti, Carla 630, 631 e n.
 Benedetti, Laura 295n.
 Benjamin, Walter 113n., 128 e n., 217,
 218, 219, 600 e n., 604, 612 e n.,
 615
 Benkő, Tamás 681n.
 Benn, Stephen 389n.
 Bennet, Alan 42n., 66n.

- Bennet, William Andrew Cecil 252
 Benussi, Bernardo 281
 Benussi, Cristina 279n., 282n., 285n.,
 295n.
 Benussi, Vittorio 300
 Benuzzi, Valerio 386
 Benzoni, Pietro 316n.
 Berenson, Bernard 91
 Berenzi, Angelo 281
 Bergman, Ingmar 614
 Bergson, Henri-Louis 303n., 385, 389,
 391, 392 e n., 393 e n.
 Berkeley, George 629
 Bernanos, Georges 355 e n., 486,
 498n., 499n., 511-516, 526, 527
 Bernardin de Saint-Pierre, Henri 436
 Bernardini, Giorgio 381
 Bernari, Carlo 358
 Berneri, Camillo 511n.
 Berners-Lee, Tim 677
 Bernhard, Thomas 472, 473 e n., 474,
 475, 476 e n., 477, 480, 481
 Bersezio, Vittorio 284
 Bertelli, Sergio 262n., 266n., 611n.
 Bertini, Francesca 607
 Berto, Giuseppe 358
 Bertolucci, Attilio 167, 587
 Bertolucci, Bernardo 613
 Bertoncini, Giancarlo 311n.
 Bertoni, Clotilde 294n.
 Bertoni, Federico 285n., 286n.
 Bertrand, Aloysius 115, 121 e n., 122,
 123 n., 129
 Bertrand, Gilles 259n.
 Bessa-Luís, Agustina 616
 Betti, Ugo 521n.
 Bettinelli, Giuseppe 435
 Bevilacqua, Alberto 137n.
 Biagioli, Nicola Giosafatte 269n.
 Bianchi Barriviera, Lino 174n.
 Bianchi, Augusto Guido 303n.
 Bianchi, Chiara 382n.
 Bianchi, Dante 269n.
 Bianchini, Carlo 375n.
 Bianchini, Francesco 680n.
 Bianciardi, Luciana 62n.
 Bianciardi, Luciano 62n., 63
 Biancini, Pier Antonio 281
 Biasi, Pierre-Marc de 259n., 260n.,
 261n., 272n.
 Bigiaretti, Libero 358
 Billy the Kid (Henry McCarty) 603
 Binazzi, Bino 152
 Binni, Walter 84, 85, 94
 Binswanger, Ludwig 221
 Bioy Casares, Adolfo 33n., 356 e n.,
 603n., 627
 Bismarck-Schönhausen, Otto Eduard
 Leopold von 303n.
 Bizet, George 571n.
 Blanche, Esprit-Sylvestre 128
 Blanchot, Maurice 14, 75, 209n.,
 210n., 294n.
 Blixen, Karen 595
 Blixrud, Julia C. 674n.
 Bloch, Ernst 65, 218
 Bloch, Robert 652n.
 Bloom, Harold 31, 42 e n., 52, 63
 Blum, Léon 488, 499
 Bo, Carlo 152
 Bobbio, Norberto 164n., 416
 Boccaccio, Giovanni 40, 46, 267,
 280n., 281, 308n., 403, 404, 405
 Boccardi, Alberto 282
 Bocchi, Gianluca 425n.
 Bodei, Remo 392n.
 Bodini, Vittorio 587, 588
 Bodley, Sir Thomas 368
 Bodoni, Giambattista 226, 380n.
 Boezio (Anicius Manlius Torquatus Se-
 verinus Boethius) 359
 Bognetti, Giampiero 358n.
 Boileau, Nicolas 58, 69
 Boine, Giovanni 152 e n., 153n.
 Boito, Arrigo 558 e n.
 Boito, Camillo 282, 283n., 608
 Bolaño, Roberto 30n., 634, 635n.,
 649, 652
 Bolchi, Sandro 609
 Bollati, Giulio 471

- Boltanski, Christian 16
 Bolter, Jay David 679n.
 Bonaldo, Guerrino 174n.
 Bonante, Mariapia 349n.
 Bonaviri, Giuseppe 133n.
 Boncinelli, Evaristo 154n.
 Bondanella, Peter 460n.
 Bonghi, Ruggiero 359n.
 Bongiovanni Bertini, Mariolina 74n.
 Bonifacio, Gastone 281n.
 Bonifazi, Neuro 157n.
 Bonnant, Georges 266n.
 Bonnacase, Denis 261n.
 Bonomelli, Marina 368n.
 Bontempelli, Massimo 359, 360n.
 Boole, George 639
 Borges, Jorge Luis 13 e n., 14, 15, 25,
 26, 28 e n., 32 e n., 33 e n., 34 e n.,
 35, 36n., 45, 46 e n., 47, 54n., 58,
 61n., 62, 135 e n., 143 e n., 144,
 222, 227, 229, 237n., 322, 325,
 356 e n., 357, 445n., 452, 453 e n.,
 454 e n., 455 e n., 456, 457, 458,
 459 e n., 460n., 469, 487, 498,
 551, 585, 597 e n., 603 e n., 625,
 626 e n., 627 e n., 628 e n., 629,
 630, 631 e n., 632, 636, 638, 639
 e n., 640, 641, 643, 646 e n., 647,
 649 e n., 650 e n., 652, 654, 689
 Borgese, Giuseppe Antonio 387n., 440
 Borghetti, Vincenzo 382n.
 Borgia, Cesare 558
 Borgman, Christine L. 665 e n., 666n.
 Borlenghi, Aldo 312 e n.
 Borromeo, Carlo 369 e n., 370n.
 Borromeo, Federico 365, 368 e n., 369
 e n., 370 e n., 371 e n., 372 e n.,
 373 e n., 374, 375, 376
 Borsellino, Paolo 512n.
 Bosatra, Bruno Maria 368n.
 Bosca, Pier Paolo 376
 Bosco, Domenico 392n.
 Boselli, Mauro 654
 Bosonetto, Marco 62n., 65n.
 Bossuet, Jacques Bénigne 105
 Botta, Carlo 545n.
 Bottasso, Enzo 369n.
 Botticelli, Sandro 521
 Botto, António 402
 Boullée, Étienne-Louis 688
 Bourdeau, Jean 389
 Bourget, Paul 280n., 308n., 388
 Bowie, David 250
 Bracco, Roberto 606, 607
 Bradbury, Ray 20, 49, 56, 57n., 66n.,
 425n., 593, 594
 Braida, Lodovica 260n.
 Brambilla, Cristina 432n.
 Branca, Vittore 355
 Brancati, Vitaliano 487n., 488, 499,
 504, 507 e n., 588
 Brandeis, Irma 84
 Brando, Marlon 616
 Brandys, Kazimiers 357
 Braque, Georges 306, 637
 Bréchon, Robert 402n.
 Brecht, Bertolt 355, 418, 419n., 652
 Breda, Marzio 198n.
 Breme, Ludovico Pietro Arborio Gatti-
 nara, marchese di 355
 Bresciani, Antonio 573n., 574 e n.
 Breton, André 47
 Brewster, David 439
 Brignole, Giuseppe 537, 544
 Brillat-Savarin, Jean Anthelme 114n.
 Brilliant, Ashleigh Ellwood 252
 Brin, Sergey 677
 Brizeux, Auguste 406n.
 Broletti, Alfredo Giovanni 685n.,
 688n.
 Brontë, Anne 290
 Brontë, Charlotte 290
 Brontë, Emily 290
 Brown, Dan 634
 Browne, Sir Thomas 629, 651
 Browning, Robert 401
 Bruers, Antonio 378n., 379 e n., 380
 e n.
 Brunet, Pierre-Gustave 29n., 35, 59,
 61, 623n.

- Brunetta, Giampiero 698n.
 Bruno, Giordano 176 e n., 333n., 466
 Bucarelli, Anna 615n.
 Buccheri, Vincenzo 613n.
 Buccini, Stefania 261n.
 Buchan, John 654
 Büchner, Ludwig 308n.
 Buckwell, Mary 52n. 56n.
 Budden, Julian 566n.
 Buffalo Bill (William Frederick Cody)
 603
 Buffaria, Pérette-Cécile 268n.
 Buffon, Georges-Louis Leclerc, conte
 di) 105
 Bukowski, Charles 355
 Bulgakov, Michail Afanas'evič, 355
 Buondelmonti, Zanobi 262n.
 Burdeau, Auguste 390 e n.
 Busa, Roberto 675n.
 Bush, Vannevar 679
 Butler, Samuel 425 e n., 426
 Buzzati, Dino 425
 Buzzi, Franco 365n., 368n.
 Byron, George Gordon 401, 406n.,
 651
 Byron, Henry-James 284

 Cabanès, Jean-Louis 116n.
 Cabell, James Branch 649, 656
 Cacho Millet, Gabriel 152n., 158n.
 Cafiero, Carlo 333n., 334, 545n.
 Cagna, Achille Giovanni 284
 Cain, James 608
 Cajumi, Arrigo 163, 509n.
 Calame, Claude 417n.
 Calasso, Roberto 591
 Calcagno, Giorgio 415
 Calcaterra, Carlo 273n.
 Calderón de la Barca, Pedro 215
 Caldirola, Emilio 360n.
 Caligola, imperatore (Caius Iulius Cae-
 sar Germanicus) 264
 Callebat, Louis 98n.
 Callimaco di Cirene 229
 Calvino, Italo 16, 17n., 20, 33, 44, 56,
 58, 61n., 163n., 254 e n., 325, 365,
 366 e n., 367n., 368n., 369 e n.,
 371 e n., 373n., 374, 429-442, 636,
 644 e n., 645, 652, 682 e n.
 Calvino, Mario 433n.
 Camerino, Giuseppe Antonio 269n.,
 270n., 271n., 273n.
 Camões, Luís de 402
 Campana, Dino 20, 151-162, 382n.,
 383n., 579
 Campanella, Bruno 359
 Campbell, Donald Grant 682n.
 Campbell, James W. P. 19n.
 Campiglio, Paolo 86n., 87
 Campion, Jane 602
 Campofreda, Olga 220n.
 Camporesi, Pietro 271n., 272n.
 Camus, Albert 355, 472, 521n., 580
 Cancogni, Franca 166
 Candela, Leonardo 664 e n., 666n.,
 677n.
 Canetti, Elias 33, 36n., 49, 56, 61n.,
 66n., 223, 224, 225n., 357 e n.,
 443
 Canfora, Luciano 28 e n., 31 e n., 34,
 35 e n., 36 e n., 37n., 38, 50n.,
 62n., 63, 65, 66n., 651n.
 Canova, Antonio 89, 90 e n.
 Cantacuzène, Jean Alexandre 390
 Cantani, Arnaldo 384n.
 Cantimori, Delio 94, 327
 Capezzali, Walter 260n.
 Capote, Truman 249
 Capponi, Gino 405n., 406n.
 Caprin, Giuseppe 281, 282
 Caproni, Attilio Mauro 25n., 260n.,
 325n., 548n., 690 e n., 691
 Caproni, Giorgio 247
 Capuana, Luigi 358, 384n., 389n., 606
 Capucci, Martino 259n.
 Carboognin, Francesco 157n., 173n.,
 191n.
 Carbone, Andrea 226n.
 Cardella, Lara 137n.
 Cardiello, Antonio 399n.

- Carducci, Giosuè 151, 156, 310, 355, 433, 498, 540, 541, 557, 589
 Caretti, Lanfranco 261n., 365n.
 Carlà, Marisa 283n.
 Carlo V d'Asburgo, imperatore 53, 648
 Carlyle, Thomas 27, 401, 626
 Carnè, Marcel 608
 Carrà, Carlo 158n.
 Carrai, Stefano 186n.
 Carravetta, Peter 630n.
 Carrère, Jean 355
 Carrière, Jean-Claude 445n.
 Carroll, Lewis (Charles Lutwidge Dodgson) 40, 656, 676
 Carson, Kit (Christopher Carson) 603
 Carta, Quirico 567, 568 e n., 569
 Cartesio (René Descartes) 47, 158n., 283n., 333n., 334, 545n., 582, 611, 639
 Caruso, Enrico 561n.
 Casadei, Alberto 255n.
 Casals, Pau 327n.
 Casanova, Giacomo 41, 48, 303n., 496n.
 Casara, Giorgia 406n., 409n.
 Casavola, Anna Maria 543
 Cases, Cesare 66n.
 Cassanmagnago, Cesare 419n.
 Cassin, Barbara 481n.
 Cassola, Carlo 133n., 358
 Castagnola, Raffaella 379n., 380n.
 Castellana, Riccardo 308n., 311n., 312n.
 Castellani, Emilio 419n.
 Castelli, Alfredo 652, 653, 654, 670n., 677n.
 Castelli, Donatella 664 e n., 666n.
 Castelli, Ferdinando 360, 361n.
 Castelli, Gian Paolo 61n.
 Castelli, Rosario 506n.
 Castellucci, Paola 663n., 679n.
 Castelnuovo, Enrico 505n.
 Castelnuovo, Leo di (Leopoldo Pullè) 284
 Castelveccchio, Riccardo di (Giulio Pullè) 284
 Castiglioni, Arturo 281
 Castoldi, Alberto 219, 238n.
 Castro, Eugenio de 402
 Castro, Ivo 398n.
 Cataluccio, Francesco M. 643n.
 Caterina da Siena, santa 289, 359
 Cavaglion, Alberto 283n.
 Cavallaro, Cristina 325n.
 Cavalli, Jacopo 281
 Cavallotti, Felice 281n., 284
 Cavour, Camillo Benso, conte di 214
 Cayrol, Jean 598
 Cayuela, Anne 260n.
 Cazzani, Pietro 262n.
 Cecchi, Emilio 391n., 393
 Ceccucci, Piero 398n.
 Čechov, Anton Pavlovič 215, 284, 355, 530
 Cederna, Camilla Maria 248n.
 Cedrati, Chiara 275n.
 Cela, Camilo José 15n.
 Celati, Gianni 51n.
 Céline, Louis-Ferdinand (Louis-Ferdinand Destouches) 39, 307, 355
 Cellini, Benvenuto 40
 Cenati, Giuliano 429 e n.
 Cendrars, Blaise (Frédéric-Louis Sauser) 39, 43
 Cepach, Riccardo 282n.
 Ceragioli, Fiorenza 157 e n.
 Cernuda, Luis 15, 511n.
 Ceronetti, Guido 421n.
 Cerquini-Toulet, Jacqueline 46, 47n.
 Ceruti, Mauro 425n.
 Cervantes Saavedra, Miguel de 22, 33, 51n., 215, 454, 487, 585, 638, 639
 Cesaraccio, Aldo 567n.
 Cesare, Gaio Giulio (Caius Iulius Caesar) 33, 303n., 640, 651
 Cesari Giulio 295 e n.
 Cesarini, Paolo 308 e n.
 Ceserani, Remo 28n., 578 e n.
 Cesi, Beniamino 557
 Cézanne, Paul 539, 612n.
 Chabrol, Claude 605

- Chaintreau, Anne-Marie 32n.
 Chalmers, David 683n.
 Chalon, Renier-Hubert-Ghislain 651
 Chambers, Robert William 633, 634 e n., 649n., 652 e n.
 Champfleury, Jules 116n.
 Chandler, Raymond 243n., 250, 604
 Chaplin, Charlie 250
 Char, René 306
 Charcot, Jean-Martin 300
 Charles D'Orleans, 406n.
 Chateaubriand, François-René de 402
 Chatterton, Thomas 559
 Chatwin, Bruce 249
 Chaucer, Geoffrey 39n..
 Chavin de Malan, François-Émile 378n.
 Chénier, André 406n.
 Cherbuliez, Victor 280
 Cherubini, Francesco 372n.
 Chesterton, Gilbert Keith 656
 Chiara d'Assisi, santa 590
 Chiari, Isabella 680n.
 Chiuminatto, Anthony 170 e n.
 Chiusano, Italo Alighiero 26n., 355
 Chiusole, Adamo 66n.
 Chowdhury, Gobinda G. 668 e n., 675 e n., 681n.
 Chrétien de Troyes 355, 652
 Christ, Robert 603n.
 Christie, Agatha 66n., 78
 Christophe, Henri 636
 Chu, Mark 490n.
 Ciafardone, Raffaele 392n.
 Ciani, Ivanos 379, 382n., 386n., 388
 Ciavolella, Massimo 463n.
 Cicerone, Marco Tullio 110n.
 Cicioni, Mirna 420n.
 Cicognara, Leopoldo 90 e n.
 Cigliana, Simona 384n.
 Cini Tassinaro, Agnese 421n., 422n.
 Cioran, Emil 74n., 591
 Cippico, Alessandro 386
 Ciraci, Fabio 389n.
 Cirese, Alberto Maria 573n., 574n.
 Claretie, Jules (Arsène-Arnaud Claretie) 299
 Clark, Andy 683n.
 Clasius, Rudolf Julius Emanuel 303n.
 Claudel, Paul 392n., 616
 Clemente VIII, papa (Ippolito Aldobrandini) 370 e n.
 Cobden, Richard 303n.
 Coccioli, Carlo 355
 Cocteau, Jean 378
 Coelho, Jacinto do Prado 210, 409n.
 Coleridge, Samuel Taylor 214, 222, 401, 430, 506
 Coletti, Theresa 446n.
 Colin, René-Pierre 389n.
 Colla, Rienzo 515n.
 Colli, Giorgio 591
 Collins, Wilkie William 286, 629
 Collinson 437 e n.
 Collodi, Carlo (Carlo Lorenzini) 176, 214, 215, 488, 579
 Collura, Matteo 485, 489 e n., 499 e n., 510n., 512n., 526n.
 Colombo, Cristoforo 548n.
 Colombo, Maurizio 654
 Colombo, Vittorio 275n.
 Colon, Jenny 59
 Colonna, Vittoria 289
 Cometti, Jean-Paul 123n.
 Comisso, Giovanni 176 e n.
 Compagnon, Antoine 43n., 114n., 116 e n.
 Compagnone, Luigi 352n., 354
 Comte, Auguste 329, 333n., 334, 545n.
 Concolino Mancini, Bianca 32n.
 Confucio 57n., 252
 Connery, Sean 604
 Conrad, Joseph 221, 281n., 595, 616
 Consolo, Vincenzo 137n.
 Contat, Michel 261n.
 Conte, Gian Biagio 97n.
 Conti Bertini, Lucia 178n.
 Conti Luzzatto, Emma 290
 Conti, Angelo 381 e n., 386n., 389, 390, 395

- Conti, Bruna 591
 Conti, Eleonora 416n.
 Contini, Gianfranco 94, 173 e n.,
 179n., 180n., 329n., 545n.
 Contorbia, Franco 86n.
 Cooper, Gary 594, 595
 Coover, Roderick 682n.
 Coppini, Stefano 248n.
 Coppola, Francis Ford 601, 616
 Corabi, Gilda 221n.
 Corgnati, Letizia 359n.
 Corgnati, Maurizio 359n.
 Corneille, Pierre 41, 58, 105 e n., 272n.
 Cornelio Nepote 334
 Cornet, Raimondo 282
 Corry, Leo 453n., 454n.
 Cortázar, Julio 356
 Cortellessa, Andrea 176n., 233n.
 Cosenza, Giovanna 678 e n.
 Cosimo de' Medici 611
 Cossa, Pietro 284
 Cossé, Laurence 57n.
 Costa, Antonio 602n., 606 e n., 612 e
 n., 616 e n., 617
 Costa, Gioia 581n.
 Costa, Simona 244n.
 Costantino I imperatore, detto il Gran-
 de (Flavius Valerius Aurelius Co-
 stantinus) 26
 Costello, Elvis 250
 Cotsell, Michael 99n.
 Coupland, Douglas 252
 Courier, Paul-Louis 488, 499
 Covery, Stephan Richard 252
 Cozarinsky, Edgardo 603n.
 Crémieux, Benjamin 280n., 281n.
 Crepax, Guido 652
 Crestani, Fabio 668n.
 Croatto Caprin, Caterina 290
 Croce, Benedetto 281, 504 e n., 505 e
 n., 506, 507n., 539
 Croce, Giulio Cesare 623
 Crockett, David 603
 Crotti, Ilaria 218n.
 Crowley, Aleister 654
 Cukor, George 599
 Culler, Jonathan 61n.
 Cunha, José Vasquez da 266, 274, 276,
 277
 Cuniberti, Gemma 284
 Curreri, Luciano 392n.
 Curtius, Ernst Robert 52, 112n.
 D'Alembert, Jean Baptiste Le Rond
 140, 436, 453n.
 D'Alessandro, Giovanni 562n.
 D'Alessandro, Luigi 562n.
 D'Ambrosio Mazziotti, Anna Maria
 358n.
 D'Ancona, Alessandro 308n.
 D'Annunzio, Gabriele 93, 151, 154, 156,
 157n., 201n., 280n., 299, 310, 377-
 396, 540, 579, 602, 606 e n., 607
 D'Arrigo 535n.
 D'Auria, Raffaele 557n.
 D'Auria, Virginia 557n.
 D'Azeglio, Massimo 375
 D'Episcopo, Francesco 352n.
 D'Eramo, Luce (Lucette Mangione) 137n.
 D'Errico, Ezio 432 e n.
 D'Iorio, Paolo 260n.
 Da Ponte, Lorenzo 303n., 600
 Da Ponte, Pasqualin 174n.
 Dahlhaus, Carl 382n.
 Dal Bianco, Stefano 173n., 178n.,
 183n., 189n., 191n., 193n., 201n.
 Dal Negro, Teodomiro 176 e n.
 Dalì, Salvador 355, 580
 Dalla Volta, Alberto 417
 Dällenbach, Lucien 32n.
 Dalsace, Jacqueline 165n.
 Dardano, Maurizio 254 e n.
 Darwin, Charles Robert 57n., 280 e n.,
 285, 286, 292, 301, 308n., 328n.,
 329, 333n, 427, 545n.
 Daudet, Léon 119 e n.
 Daumal, René 162
 David, Michel 27n., 28n., 30 e n., 31,
 39, 40, 45 e n., 46 e n., 47, 48, 49,
 50 e n., 51 e n.

- Davis, Angela Yvonne 20, 545-554
 Daz, Andrea 607
 De Amicis, Edmondo 488
 De André, Fabrizio 249
 De Angelis, Alberto 293, 568 e n., 569n.
 De Angelis, Giulio 580, 588
 De Angelis, Luca 283n.
 De Bello, Raffaele 259n.
 De Bernart, Enzo 543
 De Camp, Lyon Sprague 623n., 657n.
 De Crescenzo, Luciano 137n.
 De Lucia, Fernando 561n.
 De Maistre, Joseph 355
 De Man, Paul 283n.
 De Marchi, Emilio 286
 De Michelis, Cesare 233n.
 De Michelis, Eurialo 358n., 381n., 391n.
 De Pisis, Bona 86, 87
 De Pisis, Filippo 86 e n., 87, 88
 De Rienzo, Giorgio 358n., 359n.
 De Robertis, Giuseppe 372n.
 De Roberto, Federico 35, 486, 504 e n., 505 e n., 506 e n., 507 e n., 508n.
 De Sanctis, Francesco 280 e n., 289, 354n., 358n.
 De Sanna, Maria 167
 De Santis, Giuseppe 608n.
 De Seta, Ilaria 63n., 298n., 316n.
 De Silva, Diego 250, 252
 De Vero, Giampiero 633n.
 Debenedetti, Giacomo 281n., 308n., 502, 503
 Debray-Genette, Raymond 261n.
 Debussy, Claude 383 e n.
 Décaudin, Michel 385n.
 Dee, John 635, 654n.
 Defoe, Daniel 48, 167, 221, 227, 300, 436, 641
 Del Buono, Oreste 605
 Del Col, Andrea 186n.
 Del Noce, Augusto 361
 Del Serra, Maura 156n., 157n.
 Del Vento, Christian 259n., 260n., 261n.
 Delavigne, Casimir 406n.
 Deledda, Grazia 568, 569, 571n., 572n., 573, 574n., 575 e n., 606
 Deleuze, Gilles 36n., 553n., 579, 582 e n., 583 e n., 584 e n., 589, 591
 Della Bella, Paolo 623n.
 Della Casa, Giovanni 173-191,
 Della Marmora Ferrero, Alberto 573n., 574
 Della Porta, Giovan Battista 438, 488
 Della Rocca, Adriano 282
 Della Torre, Attilio 281n.
 Della Valle, Valeria 228n., 243n.
 Delon, Michel 132 e n.
 Delpit, Alberto 284
 Demattè, Enzo 174n., 192n.
 Demetrio di Alessandria, santo 33, 35
 Derleth, August 652n.
 Derrida, Jacques 14, 52 e n., 53, 75, 283n., 589, 591, 639
 Deržavin, Gavriil Romanovič 65
 Dessalines, Jean-Jacques 636
 Dessì, Giuseppe 21 e n., 89, 325-348, 545 e n., 546n., 548n., 549 e n.
 Desvignes, Maurizio 284
 Di Benedetto, Arnaldo 180n., 275n.
 Di Biase, Carmine 285, 350n., 357n.
 Di Branco, Pino 228n.
 Di Carlo, Carla 25n., 28n.
 Di Francesco, Michele 683n.
 Di Giacomo, Salvatore 607
 Di Grado, Antonio 498, 499n., 511, 512 e n., 515n.
 Di Mauro, Enzo 170n.
 Di Nicola, Laura 440 e n.
 Dias, Willy (Fortunata Morpurgo Petronio) 290
 Dickens, Charles 99 e n., 100, 106, 227, 250, 300, 401 e n., 403, 599 e n., 607 e n., 652, 656
 Dickhaut, Kirsten 445n.
 Dickson Carr, John 78
 Diderot, Denis 48, 60, 112, 436, 453n., 512
 Didier, Béatrice 124n.

- Diehl, Michel-Charles 381n.
 Dietert, Hans 432 e n.
 Diliberto, Oliviero 146n.
 Diodoro Siculo 34, 36n., 355
 Diogene Laerzio 446n.
 Dione, Crisostomo 547n.
 Dioscoride di Pedanio 176 e n., 200n.
 Dobreva, Milena, 669n.
 Dolfi, Anna 14n., 17n., 19n., 68, 93 e n., 248n., 256, 324, 325n., 326n., 327n., 329n., 331n., 336n., 337n., 377n., 482, 545n., 546n., 548 e n., 572n.
 Dolfi, Laura 22, 470, 592
 Domenichelli, Mario 28n.
 Domenici, Clara 261n., 266n.
 Donati, Riccardo 236 e n.
 Doni, Anton Francesco 623
 Doni, Carla 271n.
 Doni, Rodolfo 133n.
 Donne, John 466, 651n.
 Donovan (Donovan Phillips Leitch) 250
 Doria Cambon, Nella 290
 Dorigatti, Marco 91 e n.
 Dossena, Giampaolo 259n.
 Dossi, Carlo 97, 107n.
 Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 27, 39, 65, 165, 169, 249, 280n., 286n., 355, 438, 487, 645, 646
 Dotto, Giancarlo 578n., 580n., 581n., 583n.
 Douglass, Frederick 547, 548 e n., 549 e n., 554
 Doyle, Arthur Conan 33n., 286, 468, 600, 654, 656
 Dreiser, Theodor 604
 Drieu La Rochelle, Pierre 163-172
 Dringerberg, Mike 655n.
 Drouin, Sophie 55 e n.
 Dryden, Konrad 559n., 566n.
 Du Bellay, Joachim 110 e n.
 Du Bois, William Edward Burghardt 552 e n.
 Du Bos, Charles 103n.
 Dubois, Paul 303n.
 Dudler, Max 686, 688 e n.
 Dumas, Alexandre, figlio 281n., 284
 Dumas, Alexandre, padre 57, 117n., 124, 284, 292, 432 e n., 439, 467n., 468
 Durante, Gaetano 328n.
 Duras, Marguerite 41n., 42 e n., 43n., 598
 Dürer, Albrecht 128n., 515, 521, 522, 526, 528
 Durkheim, Émile 218
 Dürrenmatt, Friedrich 486, 498n., 499n., 519, 520n., 521 e n., 522 e n., 523, 524 e n.
 Duse, Eleonora 607
 Duthuit, Georges 382n.
 Earp, Wyatt 603
 Ecateo di Mileto 34
 Eckhart von Hochheim, detto Meister 579
 Eco, Umberto 20 e n., 26n., 30, 31, 33 e n., 34, 45, 52n., 54n., 56, 58, 61n., 62n., 66n., 67n., 140n., 237n., 253 e n., 279 e n., 325, 430 e n., 439, 443-469, 481, 546n., 548n., 551 e n., 597, 602n., 605, 607 e n., 646, 647 e n., 650, 654
 Edoardo Scarfoglio 285
 Eichendorff, Joseph Freiherr von 56, 67n.
 Einstein, Albert 57n., 303n., 591
 Ājzenštejn, Sergej Mihajlovič 607 e n.
 Eliot, Charles 82
 Eliot, Thomas Stearns 82, 250, 577 e n., 579, 580, 591
 Emerson, Ralph Waldo 39, 61, 401
 Emma (Emilia Ferretti Viola, detta) 290
 Emo, Pietro 174n., 200, 206 e n.
 Engels, Friedrich 309n., 333n., 334, 553n.
 Enrico IV Borbone, re di Francia 128
 Enzina, Juan del 215

- Epicuro 420
 Epimenide 427
 Eraclito di Efeso 176, 582
 Erasmo da Rotterdam 359, 554n.
 Ericani, Giuliana 90n.
 Ernout, Alfred 97n.
 Erodoto 27, 524n.
 Erspamer, Francesco 367n.
 Eschenbach, Wolfram von 600
 Escher, Maurits Cornelis 135n., 459
 Eschilo 401, 415, 417, 418n., 419, 422n.
 Escola, Marc 54n.
 Esiodo 419n.
 Esposito, Vittoriano 349n.
 Euripide 39n., 401

 Fabbri, Paolo 455n.
 Fabiani, Jean-Louis 392n.
 Fabre, François-Xavier 261n.
 Fabricius, Johan Albert 36n.
 Fabrizi, Angelo 259n., 266n., 271n.
 Falcetto, Bruno 431n., 438n., 644n., 682n.
 Falqui, Enrico 154n., 155n., 191n.
 Fanfani, Pietro 304
 Fara, Giulio 576 e n.
 Farīd ad-dīn ‘Attār 630
 Farini, Luigi Carlo 214
 Farjeon, J. Jefferson 432 e n.
 Fasano, Pino 28n.
 Fassò, Luigi, 267n.
 Faulkner, William 82, 169
 Faure, Elie 39
 Fauro, Ruggero (Ruggero Timeus) 282
 Fawkes, Guy 655
 Fay Mills, Benjamin 43
 Fazio, Domenico M. 387n., 389n.
 Federer, Roger 248
 Federico I imperatore, detto il Barbarossa 466 e n.
 Fedi, Roberto 181n.
 Feijó, António 402
 Fenaroli, Giovanni 517
 Fénelon, François 435

 Ferdinando III di Asburgo Lorena, granduca di Toscana 261n.
 Ferenczi, Sándor 301
 Ferioli, Alessandro 541, 543
 Ferlazzo Natoli, Lisa 581n.
 Ferlinghetti, Lawrence 90
 Ferrante, Luigi 358n.
 Ferrara degli Uberti, Giovanni 36n.
 Ferrari, Giulio Cesare 395, 399n.
 Ferrari, Paolo 284
 Ferrari, Patricio 399n.
 Ferrer, Daniel 260n., 261n.
 Ferrero, Leo 281n.
 Ferretti, Gian Carlo 167n., 169n., 429n.
 Ferretti, Giovanni Lindo 546n.
 Ferri, Enrico 309
 Ferri, Paolo 680n.
 Ferrieri, Luca 28n.
 Ferrini, Pino 356n.
 Ferro, Roberta 368n.
 Ferroni, Giulio 254n.
 Feuillet, Octave 284
 Feydeau, Georges 498
 Feynman, Richard Phillips 251
 Fidia 90
 Fielding, Henry 227, 435
 Filippini, Enrico 520n., 521n.
 Fini, Carlo 151n., 155n., 308n.
 Fink, Eugen 589
 Fink, Guido 611n.
 Finocchi, Luisa 432n.
 Fiorimonte, Domenico 672 e n., 673n., 676n., 678n., 681n.
 Fischart, Johann 651n.
 Fitzgerald, Edward 630
 Fitzgerald, Francis Scott 97-107, 600
 Fiumi, Lionello 281n.
 Flammarion, Camille 303n., 335
 Flaubert, Gustave 20n., 40, 41, 57, 130 e n., 169, 280n., 281, 287, 291 e n., 392n., 402, 438, 606, 616
 Fleming, Ian 604, 605, 654
 Fleury, Maurice de 299
 Florescu, Ileana 611n.

- Floro, Lucio Anneo 273n., 461
 Flournoy, Théodore 303n.
 Flynn, Elizabeth Gurley 552
 Fofi, Goffredo 578n.
 Fogazzaro, Antonio 280n., 281n., 294
 Folengo, Teofilo 28, 60, 355
 Fonda Savio, Antonio 281, 282
 Fontanella, Luigi 311n.
 Fontenelle, Bernard le Bovier de 326,
 333n., 334, 336, 545n.
 Fonzi, Bruno 39n., 41n.
 Foo, Schubert 668 e n., 681n.
 Ford, John 279
 Fornaciari, Luigi 304
 Fornaciari, Raffaello 405, 413
 Fornis, Enrico 290
 Forster, Edward Morgan 146n., 147n.,
 212 e n., 467n.
 Fortini, Franco (Franco Lattes) 175n.,
 176 e n., 186n.
 Foscolo, Ugo 89, 93, 176 e n., 177,
 181n., 227, 327, 329
 Fossi, Piero 358n.
 Foster Wallace, David 251
 Foster, Ian 682n.
 Foucault, Michel 14, 34 e n., 225, 280,
 367, 492, 553n., 580, 583
 Fouillée, Alfred 386
 Fourier, Charles 251
 Fozio di Costantinopoli 66n.
 France, Anatole (Jacques François-Ana-
 tole Thibault) 29, 30n., 35, 62n.,
 64n., 98 e n., 228n.
 Francesco d'Assisi, santo (Giovanni
 di Pietro Bernardone) 355, 359,
 378n., 390, 590
 Francesco I, papa (Jorge Mario Bergo-
 glio) 252
 Franco Bahamonde, Francisco 511n.,
 515n.
 Franklin, Benjamin 437 e n.
 Fraser, Michael 675 e n.
 Frassinetti, Augusto 624n.
 Frauenstädt, Julius 389 e n.
 Frazer, James 168 e n., 573n., 616
 Freddi, Maria 683
 Frenk, Samy 426n.
 Freud, Sigmund 27n., 45, 48, 151,
 152n., 213n., 280n., 300, 301 e n.,
 392n., 427n., 590, 591, 637
 Frisch, Max 486, 499n., 524, 525 e n.
 Frisoni, Gaétan 281
 Froissart, Jean 60
 Frontone, Marco Cornelio 461
 Frugoni, Francesco Fulvio 47
 Fruttero, Carlo 424n.
 Frye, Northrop 17n., 52, 109n.
 Fubini, Enrico 382n.
 Fugazza, Stefano 381n.
 Fulgènzio, Fabio Planciade, il Mitogra-
 fo 461
 Fumagalli, Giuseppe 28n., 35, 54n.,
 62, 63n., 623 e n., 625n., 657n.
 Fumagalli, Pier Francesco 368n.
 Fusco, Giancarlo 249

 Gabriel, Gavino 576 e n.
 Gabutti, Elena 358n.
 Gadamer, Hans-Georg 283n., 639
 Gadda, Carlo Emilio 225, 254n., 486,
 498, 516-518, 519, 532, 533, 534,
 542, 588, 591
 Gaiga, Silvia 416n.
 Gaiman, Neil 655 e n., 656, 657
 Galilei, Galileo 355, 416, 418, 419 e
 n., 466
 Galilei, Vincenzo 383
 Galimberti, Cesare 157n.
 Gall, Franz Joseph 300
 Gallimard, Gaston 40, 45
 Gallina, Giacinto 284
 Gallo, Gaio Cornelio 651
 Galsworthy, John 300
 Gamba, Augusto 159n.
 Gambacorta, Simone 351n., 353n.
 Gambetta, Léon 287
 Gambino d'Arezzo (Bernardo di Stefa-
 no) 487
 Gandhi (Mohandas Karamchand Gan-
 dhi, detto il Mahatma) 57n.

- Garaventa, Roberto 392n.
 Garbo, Greta (Greta Lovisa Gustafsson) 602
 García Lorca, Federico 15, 215, 511n.
 Garcin de Tassy, Joseph 630
 Gardiner, Dorothy 243n.
 Gardini, Nicola 177n.
 Gardner, Erle Stanley 432 e n.
 Gareffi, Andrea 93
 Gargiulo, Alfredo 387n.
 Garibaldi, Giuseppe 510
 Garin, Eugenio 379 e n.
 Garofalo, Raffaele 388
 Garrett, Almeida 402
 Gary, Romain 496n.
 Gasbarro, Giovanni 540
 Gassendi, Pierre 466
 Gatti Mézzi (gruppo musicale) 248, 252
 Gatti, Guido Maria 404 e n., 405, 413
 Gaultier, Jules de 386 e n., 388
 Gay, Peter 106, 107n.
 Geddes da Filicaia, Costanza 308 e n.
 Geduld, Harry Maurice 611n.
 Gehry, Frank 249
 Gehry, Frank 482
 Gelli, Giovan Battista 355
 Genet, Jean 553n.
 Genette, Gérard 14, 123n., 175n., 181n., 248n., 291n., 314 e n., 639, 640 e n., 643
 Gengis Khan 630
 Gentile, Giovanni 329
 Gentile, Luigi 392n.
 Genton, François 261n.
 George, Stefan 27, 596
 Gerber, Adolph 266n.
 Gerratana, Valentino 164n.
 Getrevi, Paolo 308n.
 Getto, Giovanni 370n.
 Ghaebi, Amir 670n.
 Ghezzi, Enrico 584n., 586n.
 Ghiani, Raul 517
 Ghidetti, Enrico 365n., 366n., 371n., 560n.
 Ghilli, Carlo 365n.
 Giacalone, Giuseppe 358n.
 Giaccaglia, Alfio 590
 Giacché, Piergiorgio 578n., 579n., 584n., 587 e n.
 Giacci, Vittorio 615n.
 Giachery, Emerico 358n.
 Giachino, Enzo 153n.
 Giacometti, Paolo 284
 Giacosa, Giuseppe 284, 559n., 575n.
 Gianelli, Elda 285, 290
 Gibellini, Pietro 357 e n., 381n.
 Gibson, William 244n.
 Gide, André 45, 392n., 498 e n., 499, 515n.
 Gigli Marchetti, Ada 432n.
 Gilson, Étienne 453
 Ginguéné, Pierre-Louis 269n.
 Giono, Jean 39
 Giorgetti, Bruno 358n.
 Giorgino, Simone 578n.
 Giotto di Bondone 81
 Giovanni Evangelista, santo 57n.
 Giovannoli, Renato 445n.
 Giovenale, Decimo Giunio 401
 Gioviale, Fernando 509n.
 Giovio, Paolo 280n.
 Giraldi Cinzio, Giovan Battista 566
 Girardi, Michele 560n., 566n., 567n., 571n.
 Giudici, Giovanni 588
 Giuffredi, Argisto 487
 Giughese, Gian Maria 66n.
 Giuliani, Alfredo 580n.
 Giuliano de' Medici 558
 Giuntella, Vittorio Emanuele 540
 Giuseppe da Copertino, santo (Giuseppe Maria Desa) 590
 Giuseppe Rigutini 302
 Giusti, Giuseppe 403n.
 Giustinian, Giacomo 204n.
 Gizzi, Barbara 221n.
 Gliozzo, Alfio Massimiliano 680n.
 Gnudi, Cesare 81
 Godani, Paolo 582 e n.

- Godard, Jean Luc 613 e n., 614 e n., 615
- Goethe, Johann Wolfgang, von 27, 48, 110, 123, 151, 156, 157 e n., 165, 280 e n., 287, 294, 355, 403 e n., 406n., 591, 643
- Gogol, Nikolaj Vasil'evič 403, 496
- Goldman, Emma 43
- Goldoni, Carlo 284, 303n.
- Goll, Ivan 281n.
- Gollancz, Victor 630
- Gombrich, Ernst Hans Josef 690n.
- Goncourt, Edmond de 280n., 291n.
- Goncourt, Jules de 280n., 291n.
- Góngora y Argote, Luis de 588
- González González, Valentín detto El Campesino 511n.
- Gordon, Robert 417n., 418n.
- Gori Gandellini, Francesco 275, 276, 277
- Gorra, Marcella 358n.
- Gounod, Charles 284
- Gourmont, Remy de 120n.
- Governi, Massimo 252
- Gozzano, Guido 167n., 498
- Gracia, Jordi 327n.
- Graf, Arturo 383n.
- Grahame, Kenneth 33n.
- Gramsci, Antonio 477, 552n.
- Grande, Maurizio 591 e n.
- Grandville (Jean-Ignace-Isidore Gérard) 304 e n.
- Granier-Deferre, Pierre 605
- Grassano, Giuseppe 428n.
- Greenberg, Jane 671n., 682n.
- Greene, Graham 356, 516
- Gregh, Fernand 392
- Gregorio IX, papa (Ugolino dei conti di Segni) 633
- Greuze, Jean-Baptiste 104
- Griffith, David Wark 602, 607 e n., 611 e n., 612
- Grignani, Lodovico 439
- Grignani, Maria Antonietta 308n., 316n.
- Grillo, Rosa Maria 637n.
- Grillparzer, Franz 280n.
- Grimm, Jacob 687-691
- Grimm, Wilhelm 687-691
- Grita, Salvatore 280
- Gritti, Alvise 174n., 200, 206 e n.
- Gromo, Mario 281n.
- Grossi, Paolo 266n.
- Gruppe, Otto 211n.
- Guadalupi, Gianni 31n., 623n.
- Guareschi, Giovannino 537, 538, 539, 540, 543
- Guariento di Arpo 81
- Guarnieri, Adriana 382n.
- Guattari, Félix 36n.
- Guedalla, Philip 631
- Guerriero, Elio 512n.
- Guerrini, Mauro 365n., 375n.
- Guglielmi, Libereso 433 e n.
- Guglielminetti, Marziano 168n.
- Guglielmo di Moerbeke 448
- Guicciardini, Francesco 334, 488, 545n., 546n.
- Guillén, Jorge 13, 511n.
- Guiot, Lorenza 558n.
- Gutenberg, Johannes 19, 118
- Guttuso, Renato 547n.
- Guyard, Marius-François 36n.
- Gwinn, Nancy E. 78
- Gwinner, Wilhelm Heinrich von 389
- Haffner, Paul 213 e n.
- Haggard, Henry Rider 39, 654
- Halévy, Ludovic 284
- Hammet, Dashell 604
- Hamon, Philippe 33 e n., 55 e n., 66 e n., 67 e n.
- Hamsun, Knut 65
- Harrison, Robert Pogue 177n.
- Harrison, Thomas 153n.
- Hart, Michael 675
- Hartmann, Eduard von 390n.
- Hay, George 633n.
- Hebbel, Friedrich 27, 284
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 13, 438, 476, 549, 582

- Heidegger, Martin 176 e n., 177, 199n., 283n., 392n., 477
 Heim, Cornélius 159n.
 Heine, Heinrich 280n., 336, 406n.
 Hello, Ernest 383n.
 Hemingway, Ernest 169, 252, 604, 651
 Hempel, Marc 656n.
 Hepburn, Audrey 602
 Herder, Johann Gottfried von 477
 Hergé (Georges Prosper Remi) 279
 Herman, David 682 e n., 683
 Hervey, Frederick Augustus, conte di Bristol evescovo di Derry 274n.
 Herz, Anna 281n.
 Hesse, Hermann 26 e n., 27 e n., 30, 31 e n., 34, 147 e n.
 Hilhorst, Antony 360
 Hilscher, Paul-Christian 625 e n.
 Hitchcock, Alfred 250, 612n.
 Hitler, Adolf 477, 535, 542, 634
 Hohbohm, Hans-Christoph 667 e n.
 Hocke, Gustav René 453
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 48, 130n., 591
 Hofmannsthal, Hugo von 596
 Holan, Vladimír 654
 Hölderlin, Friedrich 156, 157n., 177n., 355, 591
 Hornung, Ernest William 654
 Horri, Abbas 670n.
 Hrabal, Bohumil 654
 Hughes, Howard 100
 Hugo, Victor 36n., 48, 55 e n., 56n., 58, 61n., 66n., 249, 284, 288, 291, 308n., 402, 497, 498, 566
 Huizinga, Johan 41, 164, 237n.
 Humboldt, Alexander 686
 Humboldt, Wilhelm 686
 Hutchins, Patricia 588
 Huysmans, Joris-Karl 28n., 33, 46n., 130 e n., 443, 579, 588

 Ibn Ḥazm, Abū Muḥammad 'Alī ibn Aḥmad 463
 Ibsen, Henrik 65, 280n., 293, 294
 Iglezakis, Ioannis 664n.
 Ignazio di Loyola, santo 308n.
 Igort (Igor Tuveri) 243n.
 Ildegarda di Bingen, santa 463
 Ilg, Jens 690n.
 Illica, Luigi 559n., 575n.
 Illich, Ivan 486, 494 e n., 494, 499, 526, 529
 Incoronato, Luigi 352n.
 Innamorati, Marco 394n.
 Innocenti, Piero 62n., 262n., 266n., 282n., 325
 Invernizio, Carolina 290
 Invernizzi, Giuseppe 389
 Inzolia, Carlo 517
 Ionesco, Eugène 251, 614
 Isella, Dante 107n.
 Iser, Wolfgang 41
 Isidoro di Siviglia, santo 36n., 452, 455n., 466
 Izzo, Carlo 167n.

 Jackson, George 552, 553 e n.
 Jacobs, Lou (Johan Ludwig) 43
 Jacobus de Voragine 367
 Jacopone da Todi 384
 Jacquilot, Hélène de 274n.
 Jacqueline, Dale 389n.
 James, Henry 41, 602
 James, Jesse 603
 Jammes, Francis 151
 Janet, Pierre 393n.
 Janin, Jules 129, 130n.
 Jankélévitch, Vladimir 392n.
 Jannaco, Carmine 259 e n.
 Jansen, Monica 425n.
 Jarry, Alfred 33, 46n., 49n., 56n., 591
 Jauss, Hans Robert 639
 Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) 280n.
 Jefferson, Thomas 57n.
 Joly, Maurice 467n.
 Jones, Claudia 552
 Jones, Kelly 655n.
 Jonson, Ben 401

- Jordão, Paula 425n.
 Jost, John 616
 Joubert, Joseph 123 e n.
 Joyce, James 56n., 246, 280n., 281n.,
 300, 401, 403, 443, 579, 580, 588,
 614, 642
 József, Attila 252
 Juan de la Cruz, santo 252, 579
 Jung, Carl Gustav 45, 121 e n., 229n.
 Junqueiro, Guerra 402
- Kafka, Franz 280n., 471, 593, 598, 654
 Kaiser, Gerhard 525
 Kant, Immanuel 48, 224, 303n., 329,
 386n., 476, 550
 Kapidakis, Sarantos 664n.
 Kapuscinski, Ryszard 249
 Kaufmann, Emil 688n.
 Keats, John 401
 Keplero, Johannes 466
 Kern, Hermann 458
 Kerouac, Jack 655
 Khan, Cedric 605
 Khayyam, Omar 403
 Kidman, Nicole 602
 Kierkegaard, Søren 164, 281, 359
 King, Stephen 78, 652n.
 Kipling, Rudyard 432
 Kircher, Athanasius 439, 445, 624
 Kirlian, Semëon Davidovič 176 e n.,
 203
 Klee, Paul 128 e n.
 Kleihues, Joseph Paul 686
 Kleist, Heinrich von 591
 Klemperer, Victor 479 e n.
 Klossowski, Pierre 580, 582, 583, 589,
 591
 Koch, Umberto 303n.
 Kock, Charles Paul de 292
 Koltsov, Mijaíl 511n.
 Komenský, Jan Amos 453n.
 Kooper, Anish 249
 Kortekaas, Georgius Arnoldus Anto-
 nius 360
 Kosovitz, Ernesto 282
- Krafft-Ebing, Richard von 384
 Kraus, Karl 479
 Kremer, Nathalie 54n.
 Kremer, Roberta S. 420n.
 Kristeva, Julia 52n., 175n.
 Kropotkin, Pëtr 433
 Kruger, Steven F. 383n.
 Kummings, D. D. 152n., 153 n.
- L'Herbier, Marcel 495n.
 La Bruyère, Jean de 47, 124
 La Capria, Raffaele 243n., 248, 249
 La Fontaine, Jean de 47, 105, 304
 La Harpe, Jean-François de 58, 105
 La Hontan, Louis Armand de Lom
 d'Arce, baron de 436 e n., 437
 La Masa, Giuseppe 355
 La Porta, Filippo 246 e n.
 La Potterie, Ignace 360
 La Rochefoucauld, François de 487
 Lacan, Jacques 52n., 111n., 129 e n.,
 580, 581, 583, 590, 685 e n.
 Lacroix, Paul 127, 130n.
 Lafayette, Marie-Madeleine Pioche de
 La Vergne, comtesse de 41
 Laforgue, Jules 579, 584n., 588, 591
 Lagorio, Gina (Gina Bernocco) 137n.
 Lamartine, Alphonse de 308n.
 Lambrichs, Gilberte, 473n.
 Lana, Maurizio 666n., 672n., 673n.,
 676n., 678 e n., 683n.
 Lancaster, Maria José de 398n., 399n.
 Landini, Agnese 327n.
 Landolfi, Tommaso 14, 227, 325, 425
 Landow, George P. 679n., 680n.
 Lanzillotta, Monica 172n.
 Laplace, Pierre-Simon de 162n., 303n.
 Lapo Gianni 84
 Lapponi, Giuseppe 301
 Larbaud, Valéry 45, 280n.
 Large, Andrew 669n., 670n., 671n.,
 677n.
 Lassus, Pierre 267n.
 Lattes, Alessandro 282
 Laumonier, Alexandre 455n.

- Lauro, Michele 251n.
 Laury, Joseph C. 281n.
 Lavagetto, Mario 285n., 286n., 294n.
 Lavater, Johann Kaspar 299
 Lawrence, David Herbert 20, 39, 163-172, 499 e n., 500 e n., 501 e n., 502 e n., 503
 Lazzati, Giuseppe 540
 Le Gallois, Pier 624 e n.
 Le Lionnais, François 643
 Le Pautre, Jean 109 e n.
 Leal, Gomes 402
 Lebert, Marie 675n.
 Lebre Lima, João 205
 Leconte, Patrice 605
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 21, 326, 329, 333n., 334, 337, 545n., 639
 Lejeune, Philippe 283 e n.
 Lem, Stanislaw 641 e n., 642, 643, 646, 649
 Lemaître, Renée 32n.
 LeMaster, J. R. 152n.
 Lenin (Vladimir Il'ič Ul'janov) 176, 431, 432, 553n.
 Lennon, John 546n., 551n.
 Leonardo da Vinci 151, 152n.
 Leoncavallo, Ruggero 20, 557-576
 Leoncavallo, Vincenzo, 557n.
 Leone, Sergio 617
 Leoni, Giulio 77
 Leopardi, Giacomo 14, 15, 48, 49, 163, 192, 210n., 214, 227, 233, 236n., 283, 303n., 329, 355, 404, 405-414, 488 e n., 497, 498 e n., 499, 539, 579, 585, 596
 Leopardi, Monaldo 48, 596
 Leopardi, Paolina 89
 Lepri, Laura 244n.
 Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie 290n.
 Lesage, Alain-René 433
 Lesdain, Pierre (Georges Lambilliotte) 39 e n.
 Lessing, Doris 250
 Leusden, Johannes 632
 Levi, Primo 20, 65, 415-428, 543
 Lévi-Strauss, Claude 13
 Lévy-Bruhl, Lucien 168 e n.
 Lichtenberger, Henri 386 e n.
 Lickliger, Joseph Carl Robnett 663 e n., 665, 677, 679, 680 e n., 682
 Liebig, Justus von 303n.
 Liew, Chern Li 670n.
 Linari, Franca 326n.
 Linati, Carlo 281n.
 Lincoln, Abraham 57n.
 Lind, Georg Rudolf 409n.
 Líndez, José Vílchez 422n.
 Lindsay, Vachel 602 e n., 607 e n.
 Linneo (Carl von Linné) 117, 175, 176n., 200n.
 Liona, Victor 98n.
 Lippi, Giuseppe 633n., 634n.
 Lipsius, Justus 368n.
 Lisciani Petrini, Enrica 392n.
 Lisi, Nicola 355, 359, 360n.
 Lister, Enrique 511n.
 Liszt, Franz 380
 Livio, Tito (Titus Livius) 262 e n.
 Lloyd, David 657
 Locchi, Vittorio 282
 Lodge, David 52n., 56 e n.
 Lodovici, Cesare Vico 281n., 356n.
 Lombroso, Cesare 303n., 308n., 384n., 388
 London, Charmian (Charmian Kirtledge) 281n.
 London, Jack 221, 281n.
 Longhi, Roberto 91, 94
 Longo Sofista 488, 499
 Longo, Francesco 221n.
 Longo, Giuseppe 673n.
 Longobardi, Fulvio 152 e n.
 Loos, Adolf 687
 Lòpez de Segura, Ruy 639
 Lopez, Sabatino 295
 Lorenzetti, Pietro 89
 Lorenzini, Niva 386n., 391
 Lorenzo de' Medici, detto il Magnifico 355, 558

- Lorenzutti, Lorenzo 299
 Loria, Arturo 281n.
 Lorrain, Jean 300
 Lorusso, Anna Maria 445n.
 Love Peacock, Thomas 57n.
 Lovecraft, Howard Phillips 236n., 632, 633n., 652 e n., 655
 Löwith, Karl 589
 Lowry, Malcolm 247, 250, 252
 Lozano Maneiro, Amparo 63n.
 Lubbock, John 299
 Lubrani, Mauro 557n., 562n.
 Luca Evangelista, santo 57n.
 Lucano, Marco Anneo 33
 Lucentini, Franco 649n.
 Luciani, Paola 266n.
 Luciano 60, 101 e n.
 Lucrezio Caro, Tito (Titus Lucretius Carus) 169 e n., 420, 437
 Lughi, Giulio 279n.
 Luglio, Davide 325n.
 Luigi xiv re di Francia, detto il Re Sole 58, 126n., 611, 624
 Lukács, György 355
 Lukácsy, Gergely 681n.
 Lullo, Raimondo 639
 Luperini, Romano 52n., 308n., 312n., 491n.
 Luther, Martin 27, 355
 Luti, Giorgio 307n.
 Luzzato, Stefano
 Luzzatto, Elda 282
 Luzzatto, Sergio 478 e n.
 Luzzatto, Stefano 578n.
 Luzzi, Giorgio 191n.
 Lynch, Clifford A. 670n.
 Lyons, Martyn 115n.
- Mabillon, Jean 453
 Maccari, Giovanni 133n.
 Macchia, Giovanni 325 e n., 600 e n.
 Macdonald, Dwight 604
 Macera, Guido 354n.
 Macevičiūtė, Elena 676n.
 Machiavelli, Niccolò 46, 262 e n., 265 e n., 266 e n., 267, 274 e n., 275n., 276, 277, 355
 Macrí, Oreste 17n., 58n., 176n.
 Madàch, Emerico 281
 Mader, Joachim Johann 625 e n.
 Maehder, Jürgen 558n.
 Maeterlinck, Maurice 39, 65, 403
 Maffi, Mario 603 e n.
 Magagnò (Giovanni Battista Maganza) 192n.
 Magliabechi, Antonio 63
 Magno, Celio 186n.
 Mahfuz, Nagib 33
 Mahieu, Stéphane 19n., 55n.
 Maier, Bruno 297n.
 Maistre, Joseph de 114n.
 Maistre, Xavier de 211
 Majakovskij, Vladimir Vladimirovič 215
 Malcolm X (Malcolm Little) 552 e n.
 Malina, Judith 89, 90
 Malipiero, Gian Francesco 383
 Malkovic, John 601
 Mallarmé, Stéphane 20, 28, 49, 131n., 151, 154, 155 e n., 156 e n., 175, 392n.
 Malraux, André 14n., 378, 511n.
 Mameli, Goffredo 557
 Mamoulian, Robert 601
 Mancini, Giuseppina 387
 Mandiargues, Sybille de 87
 Manganaro, Agata 350n.
 Manganaro, Jean Paul 583, 589, 591
 Manganelli, Giorgio 20n., 227, 229 e n., 588
 Manghi, Paolo 670n.
 Manguel, Alberto 31 e n., 33 e n., 34, 35, 36 e n., 37, 38 e n., 66n., 553 e n.
 Manin, Daniele 214
 Mantegazza, Paolo 299, 303n.
 Manzoni, Alessandro 20, 33, 56, 63n., 79, 170, 175 e n., 229, 281n., 294, 303n., 356n., 358 e n., 359n., 365-376, 440, 488, 498, 512, 588, 638n.

- Mao Tse-tung 553n.
 Marabini Moevs, Maria Teresa 389 e n.,
 390
 Maragliano, Edoardo 384n.
 March, Fredrich 601
 Marchegay, Gilberte 19n.
 Marchesa Colombi (Maria Antonietta
 Torriani) 290
 Marcheschi, Daniela 136 e n.
 Marchi, Antonio 587
 Marchi, Gian Paolo 358n.
 Marchi, Marco 200n., 307n., 308n.,
 309n.
 Marchionini, Gary 667 e n.
 Marco Aurelio, imperatore 263, 264,
 300, 401
 Marco Evangelista, santo 57n.
 Marcus, Emilio
 Marcuse, Herbert 548, 549, 550 e n.,
 652
 Marengo, Leopoldo 284
 Mari, Michele 20, 217-241
 Maria Maddalena de' Pazzi, santa 591
 Marías, Javier 251
 Marin, Claire 525n.
 Marinetti, Filippo Tommaso 154
 Marino, Giovan Battista 47, 229, 466
 Marivaux, Pierre de 284
 Marley, Bob 250
 Marlowe, Christopher 401, 656
 Marmontel, Jean-François 58
 Marnold, Jean 385
 Martelli, Mario 367n.
 Martelli, Sebastiano 311n.
 Martin, Murray S. 78
 Martinazzoli, Mino 359n.
 Martini, Martina 308n.
 Martinoni, Renato 490n.
 Martoglio, Mario 606
 Martone, Mario 596
 Marx, Karl 250, 280n., 295, 309,
 333n., 334, 438, 539, 548, 549,
 550, 553n., 614, 652
 Marziano Capella, Minneo Felice 461
 Marzot, Giulio 358n.
 Mascagni, Pietro 382, 559, 560n., 571
 Masini, Ferruccio 589
 Mastriani, Francesco 286
 Mastroianni, Marcello 597
 Matheson, Richard 424
 Mathieu, Claude 55n.
 Matsusawa, Kazuhiro 261n.
 Matteo Evangelista, santo 57n.
 Matteuzzi, Maurizio 680n.
 Matthews, Herbert L. 511n.
 Matthiessen, Francis Otto 82
 Mattioda, Enrico 428n.
 Maturana, Humberto R. 426 e n.
 Maugham, William Somerset 595
 Maupassant, Guy de 151, 246, 280n.
 Maurel, Victor 559, 560 e n., 566n.
 Mauriac, François 355
 Maurice, Martin 281n.
 Maxia, Sandro 313 e n., 314n., 383n.
 Mazel, Henri 385n.
 Mazza Galanti, Carlo 231n., 236n.,
 238n.
 Mazzacurati, Carlo 179n.
 Mazzarino, Giulio Raimondo 66n.
 Mazzocca, Fernando 90n.
 Mazzoli, Anna Maria 41n.
 Mazzucchelli, Mario 358n.
 McCarty, Mary 356
 McCurley, Marsha
 McGrady, Donald 463n.
 Mehering, Walter 19n.
 Meilhac, Henri 284
 Melani, Costanza 157n.
 Melchiori, Giorgio 590
 Mele, Angelo 358n.
 Meletti Bertolini, Mara 392n.
 Melo Neto, João Cabral de 213 e n.
 Melon, Edda 31, 41 e n., 42 e n., 43n.
 Melosi, Laura 308n.
 Melville, Herman 82, 84, 146n., 167,
 220, 221, 597
 Ménager, Daniel 18n., 132 e n.
 Menasci, Guido 559
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 5665n.
 Mendès, Catulle 560, 561

- Méndez, Eva 682n.
 Meneghini, Roberto 15n.
 Mengaldo, Pier Vincenzo 152 e n.
 Menna, Mirko 379n., 380n.
 Mercer, David 598
 Mercier, Louis-Sébastien 131
 Mercier, Pascal 20n.
 Mercogliano, Gennaro 139n.
 Meredith, George 656
 Mereghetti, Renato 540
 Merola, Valeria 245
 Mesmer, Frédéric-Anton 304 e n.
 Messori, Paola 512n.
 Mestica, Giovanni 405n., 406
 Meyrink, Gustav 654
 Mezzanotte, Gabriella 512n.
 Michel, Francisque 124 e n.
 Michelangelo Buonarroti 151, 579
 Michelet, Jules 41
 Michelini, Gaia 387n.
 Mies van der Rohe, Ludwig 249
 Mila, Massimo 382n.
 Milani, Marisa 174n., 192n., 193n.,
 195n., 196n., 197n., 199, 200n.,
 204n.
 Milani, Milena 357
 Milanini, Claudio 431n., 438n., 644n.,
 682n.
 Mileschi, Christophe 153n., 159n.
 Miller, Henry 31, 38 e n., 39 e n., 40
 e n., 41 e n., 42 e n., 43, 44 e n.,
 54, 591
 Millevoye, Charles Hubert 406n.
 Milton, John 401, 488, 499, 656
 Minder, Robert 19n.
 Miollis, Sextius Alexandre François de
 81
 Misiti, Maria Cristina 62n.
 Mitchell, Margaret 600
 Mitchell, Stephen 423n.
 Moiroud, Chantal 107n.
 Moise, Giovanni 282
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 47,
 58, 104, 105, 284, 303n., 402,
 494n., 499
 Momigliano, Attilio 358n.
 Mommsen, Theodor 146n.
 Momoulian, Robert
 Monaci, Ernesto 383n.
 Mondo, Lorenzo 164n.
 Monicelli, Giorgio 57n.
 Monk, Thelonious 252
 Monod, Sylvère 99n.
 Monstrelet, Enguerran de 60
 Montaigne, Michel de 43, 402, 471,
 498 e n., 499, 512
 Montale, Eugenio 84, 85, 86, 87, 88,
 325 e n., 397
 Montani, Pietro 602n.
 Montano, Lorenzo 281n.
 Montano, Rocco 358n.
 Monteiro, Adolfo Casais 207, 402
 Montesquieu, Charles-Louis de Sécon-
 dat, baron de La Brède et de 105,
 262, 402, 436
 Monteverdi, Claudio 382, 383
 Monti, Giulio 434n.
 Monti, Vincenzo 227, 229, 488
 Montini, Chiara 259n.
 Montmerqué, Louis-Jean-Nicolas de
 59n.
 Moore, Alan 654 e n., 655
 Moore, Brian 79
 Mora, Costancia de la 511n.
 Morandotti, Alessandro 252
 Morante, Elsa 93
 Moravia, Alberto 248, 249, 490n.
 Moretti, Carlo 175 e n., 181n., 201n.
 Moretti, Franco 682 e n.
 Móricz, Zsigmond 281n.
 Morino, Alba 591
 Morino, Angelo 30n.
 Morland, Jacques 385
 Morley, Christopher 20n.
 Morosini, Pietro 198
 Morriello, Rossana 365n.
 Morrison, Toni 546n., 547n.
 Morselli, Enrico 301
 Mosjoukine, Ivan Il'ič 495, 496n.
 Mosso, Angelo 308n., 384

- Motta, Antonio 518n.
 Mouren, Raphaële
 Mozart, Wolfgang Amadeus 175, 600
 Mughini, Giampiero 140n.
 Mukherjee, Siddharta 524n., 525n.
 Muller, Renaud 138 e n., 139n., 140
 Muñiz Muñiz, María de las Nieves 327n.
 Muratori, Ludovico Antonio 48
 Murgia, Giovanni Antonio 568n.
 Murray, John 439
 Mūsā al-Khwārizmī, Abū Ja'far
 Muhammad ibn 460
 Muschg, Adolf 526n.
 Musil, Robert 33, 35, 36n., 45n., 59n.,
 61n., 62, 66n., 322
 Musset, Alfred de 53, 54, 288, 402,
 579, 591
 Mussolini, Benito 475, 478, 518n., 597
 Mussolini, Vittorio 608
 Mutterle, Anco Marzio 169n.
 Muzii, Silvio 380n.
 Muzzioli, Francesco 61n.
- Nabokov, Vladimir 601 e n.
 Najab, Khalid 304n.
 Nani, Bernardo 198
 Napoleone I Bonaparte, imperatore
 162n., 301, 303n.
 Nardecchia, Simonetta 358n.
 Nardi, Piero 166, 167n.
 Nardon, Walter 221n.
 Nardoni, Fulvio 421n.
 Naro, Massimo 420n.
 Navoni, Marco 365n., 368n.
 Nay, Laura 168n.
 Nédelec, Claudine 25n., 27 e n., 132n.
 Nelson, Ted 679 e n.
 Nenni, Pietro 511n.
 Neppi, Enzo 283n.
 Nerone, imperatore 264
 Neruda, Jan 654
 Nerva, imperatore (Marcus Cocceius
 Nerva) 264
 Nerval, Gérard de (Gérard Labrunie)
 20, 48, 58 e n., 59n., 60, 61n., 66n.,
 110n., 115 e n., 116 e n., 117n.,
 122 e n., 123 e n., 124 e n., 125n.,
 126, 127n., 128 e n., 129 e n., 151,
 156, 162, 402, 406n., 445n.
 Nezri-Dufour, Sophie 416n., 420 e n.
 Nguyen, Hoang Son 667 e n.
 Nicolodi, Fiamma 382 e n.
 Nicolosi, Francesco 358n.
 Niemeyer, August Hermann 303n.
 Nietzsche, Friedrich 129, 154n., 156,
 157n., 165 e n., 280n., 283n., 301,
 329, 378, 385 e n., 386 e n., 387 e
 n., 388, 389 e n., 391, 579, 582 e
 n., 589, 590, 591
 Nievo, Ippolito 63n.
 Nisticò Renato 26n., 27 e n., 28n., 29 e
 n., 31, 32 e n., 33n., 39, 46n., 49n.,
 51n., 61n., 67n., 240n.
 Nobre, António 402 e n.
 Nodier, Charles 48, 111n., 112n., 113
 e n., 115 e n., 116 e n., 117 e n.,
 118 e n., 119 e n., 120 e n., 121 e
 n., 122 e n., 129n., 130 e n., 131 e
 n., 226 e n.
 Nordau, Max (Simon Maximilian
 Südfeld) 162, 280 e n., 391
 Norris, Frank 604
 Nostradamus (Michele de Nostradame)
 636
 Nota, Alberto 62n.
 Novalis (Friedrich von Hardenberg)
 156
 Novarina, Valère 162
 Novello, Giuseppe 537
 Noyce, Philip 594
 Numerico, Teresa 672n., 676n., 678 e
 n., 681n.
 Numhauser, Julio 252
 Nuvoli, Giuliana 177n., 190 e n.
- O'Neill, Kevin 654n.
 Occhi, Domenico 436
 Ockham, Guglielmo di 252
 Ohnet, Georges 280, 286, 287, 299
 Oistrack, David 91

- Oliva, Domenico 559n.
 Oliva, Gianni 389n.
 Oliveira, Manoel de 593, 615, 616
 Oliveto, Luigi 308n.
 Olivo, Alberto 303n.
 Olla, Gianni 615n.
 Olmi, Ermanno 77, 79
 Olschki, Leo Samuele 28n., 55n., 63n.,
 623n., 625n., 657n.
 Omar I, califfo 125
 Omero 27, 39n., 41, 60, 97, 104, 229,
 308n., 401, 403, 420n., 500n., 642
 Ong, Walter 689
 Ono, Yoko 546n.
 Onofri, Massimo 496 e n., 519 e n.,
 529 e n.
 Orazio Flacco, Quinto 172, 401 e n.
 Orban, Victor 405, 411
 Orestano, Francesco 386 e n.
 Orlando, Francesco 114n.
 Orlotti, Luigi 401n.
 Orselli, Cesare 382n.
 Ortega y Gasset, José 61n., 63n., 66n.,
 505
 Ortese, Anna Maria 57
 Orvieto, Paolo 638n.
 Orwell, George (Eric Arthur Blair)
 229, 250, 511n., 593, 594, 654
 Ostali, Piero 558n.
 Ostwald, Friedrich Wilhelm 303n.
 Ovidio Nasone, Publio 213 e n., 229,
 437, 651
 Òvio, Giuseppe 381
 Owen, Robert 546

 Pacini Savoj, Leonardo 352n.
 Padovan, Giglio 282
 Padovani, Marcelle 516
 Pagani, Fabrizio 368n.
 Pagano, Pasquale 664 e n., 666n., 677n.
 Page, Larry 677
 Page, Ruth 682n.
 Pagis, Dan 423 e n., 424 e n.
 Pala, Valeria 329n.
 Paladini Muscitelli, Marina 358n.
 Paladino, Eusapia 301
 Paladino, Vincenzo 358n.
 Palagi Tozzi, Emma 308 e n.
 Palazzeschi, Aldo (Aldo Giurlani) 198n.
 Palazzi, Rosetta 52n., 56n.
 Palermo, Antonio 354n.
 Palladino, Eusapia 384n.
 Palladio, Andrea (Andrea di Pietro della
 Gondola) 692
 Palmieri, Giovanni 18n., 303n., 325n.
 Palumbo, Margherita 368n.
 Pamuk, Orhan 16 e n.
 Pandolfi, Amina 527 e n.
 Paolini, Marco 179n.
 Papini, Giovanni 152, 355
 Paradisi, Agostino 270 e n.
 Parazzoli, Ferruccio 137n.
 Pari, Antongiuseppe 281
 Pariani, Carlo 154 e n., 156n.
 Parini, Giuseppe 355
 Parisi, Valentina 649n.
 Pascal, Blaise 105, 355, 471, 611
 Pascoaes, Teixeira de (Joaquim Pereira
 Teixeira De Vasconcelos) 402 e n.
 Pascoli, Giovanni 151, 152n., 192,
 281, 308n., 557
 Pasini, Cesare 368n.
 Pasolini, Pier Paolo 191n., 248, 472,
 473, 474, 475, 476, 477 e n., 480,
 481, 612 e n., 613
 Pasquali, Giambattista 275 e n.
 Pasquinelli, Alberto 389n.
 Pasquinelli, Anastasia 65n.
 Pasteur, Louis 281n.
 Pastrone, Giovanni 602, 606, 607
 Patai, Raphael 422n.
 Pater, Walter 385n., 386n., 389n.
 Pautasso, Sergio 25n., 245n.
 Pavani, Monica 42n.
 Pavese, Cesare 20, 82, 83, 93, 153n.,
 163-172
 Pavlov, Ivan Petrovič 427n.
 Paz, Octavio 47
 Pazzi, Roberto 90
 Pea, Enrico 281n.

- Peake, Mervyn 656
 Pecci, Riccardo 382n.
 Pedrazzani di Robecco d'Oglio, Rodolfo, vescovo di Trieste 281
 Pedullà, Gabriele 578n.
 Pedullà, Walter 353n.
 Peignot, Gabriel 115n.
 Péladan, Josephin 280
 Pellizzari, Patrizia 264n., 274n.
 Pennac, Georges 245 e n.
 Pennacchio, Giovanni 573n.
 Percoto, Caterina 288
 Perdichizzi, Vincenza 269n., 270 e n., 271 e n., 272 e n.
 Perec, Georges 25n., 31, 34 e n., 643, 644
 Peri, Jacopo 383
 Perniola, Ivelise 602n.
 Perosi, Lorenzo 390
 Perrault, Dominique 324
 Persico, Enrico 159n.
 Pertile, Lino 82, 91
 Perutz, Leo 654
 Pessanha, Camilo 402
 Pessina, Adriano 392n.
 Pessoa, Fernando 20, 207 e n., 208n., 210, 211 e n., 212, 213 e n., 397-414, 636
 Petitot, Jean 455n.
 Petrarca, Francesco 46, 56, 110n., 174, 176n., 177n., 192, 193n., 267 e n., 268 e n., 269 e n., 270 e n., 271n., 289, 355
 Petrini, Armando 584n.
 Petrocchi, Policarpo 280
 Petronio (Titus Petronius Niger, detto Arbitro) 60, 97-107
 Petronio, Giuseppe 279n.
 Petrucciani, Alberto 260n.
 Petrucelli della Gattina, Ferdinando 163
 Pézard, Fanette 104n.
 Pezzin, Claudio 185n.
 Philippot, Didier 116n.
 Piano, Renzo 19
 Piave, Francesco Maria 567
 Piazza, Giulio 282
 Piazza, Isotta 429 e n., 433
 Picasso, Pablo 521, 522, 528, 637
 Picciola, Giuseppe 282
 Piceni, Enrico 512n.
 Pierangeli, Fabio 521n., 523n.
 Pietralunga, Mark 170n.
 Pieyre de Mandiargues, André 86, 580
 Pincio, Tommaso (Marco Colapietro) 67n., 233n.
 Pindaro 401
 Pink Floyd (gruppo musicale) 227
 Pintor, Giaime 164 e n., 355
 Piovene, Guido 471
 Piper, Andrew 28n.
 Pirandello Luigi 20n., 33, 56, 63n., 243, 301n., 311n., 312, 489n., 495 e n., 496n., 498n., 501 e n., 502 e n., 503, 505n., 507, 508-511, 512, 521n., 525n. 606 e n.
 Piranesi, Giambattista 459
 Piredda, Giulia 683n.
 Pisacane, Carlo 355
 Pisistrato 36n.
 Pitea 651
 Pittau, Mauro 21n.
 Pitteri, Riccardo 282
 Pivano, Fernanda 166
 Pizarro, Jeronimo 398n., 399n., 404
 Pizzamiglio, Gilberto 179n.
 Pizzetti, Ildebrando 606, 607
 Pizzetti, Ippolita 433n.
 Pizzuto, Antonio 588
 Placella, Vincenzo 266n., 275n.
 Planck, Max 159n.
 Platone 75, 97, 336, 351n., 401, 420 e n., 550 e n., 589
 Plinio il Vecchio (Caius Plinius Secundus) 70, 420 e n., 461n., 466
 Plutarco 435
 Poe, Edgar Allan 78, 127, 156, 157n., 221, 233, 235, 286, 310, 355, 401 e n., 406n., 635, 655, 656n.
 Poincaré, Henri 303n.

- Poli, Gabriella 415n.
 Poliziano, Angelo 558
 Polli, Edoardo 282
 Pollitzer, Alfredo 282
 Polo, Marco 355, 467n.
 Pomerantz, Jeffrey 667 e n.
 Pomilio, Dora 352, 353n.
 Pomilio, Mario 20, 133n., 349-362
 Pomilio, Tommaso 350n., 351n., 352
 Pontiggia, Giuseppe 20, 133-147
 Pope, Alexander 80, 401
 Portinari, Beatrice 644
 Porzio, Domenico 32n., 626n.
 Pound, Ezra 579, 580 e n., 588
 Pozzi, Giovanni 19n.
 Prado, Benedetto 284
 Praga, Marco 284, 559n.
 Pratchett, Terry 650
 Pratesi, Mario 308n.
 Prati, Giovanni 308n.
 Pratolini, Vasco 84
 Prault, Marcel 268 e n., 270, 273, 274
 Praz, Mario 93, 381n., 391n., 498n., 526
 Prévert, Jacques 547n., 608
 Prévost, Antoine François 559n.
 Prezzolini, Giuseppe 152 e n., 158n., 174n., 180n., 606
 Principe, Quirino 283n.
 Prini, Antonio 359n.
 Prisco, Michele 133n., 352n.
 Pritzker, Jay 247
 Prokop, Otto 590
 Propp, Vladimir Jakovlevič 287
 Pross, Umberto 282
 Proudhon, Pierre-Joseph 308n.
 Proust, Marcel 14n., 20, 42n., 51, 53, 74 e n., 128, 131 e n., 225, 280n., 303n., 325, 327, 329, 377, 378, 392n., 402, 438, 497, 498, 539, 545, 614, 615n., 617
 Pryce, Will 19n.
 Puccini, Giacomo 382, 559 e n., 575n.
 Puglisi, Filippo 359n.
 Pullega, Paolo 169n.
 Puoti, Basilio 287
 Pupino, Angelo Raffaele 387n.
 Pynchon, Thomas 248, 249
 Quarich, Bernard 628
 Quarta, Eugenia 587
 Queirós, José Maria Eça de 402
 Queneau, Raymond 31 e n., 32, 45, 64, 229, 623n., 643, 644
 Quental, Antero de 402 e n.
 Quevedo, Francisco de 629
 Quinzio, Sergio 590
 Rabelais, François 28 e n., 29n., 30, 33n., 34b, 35, 54n., 60, 77, 214, 421, 452n., 454 e n., 460n., 467, 623, 624n., 637, 649 e n., 651n.
 Raboni, Giovanni 133n.
 Racine, Jean 41, 58, 105 e n.
 Radcliffe, Ann 232
 Radford, Michael 593, 594
 Radiohead (gruppo musicale) 248
 Radiot, Paul 381n.
 Raffaelli, Adler 540, 543
 Raimondi, Ezio 47, 377, 387n., 388, 395
 Rais, Gilles de Montmorency-Laval baron de 39
 Ramat, Silvio 157n.
 Rame, Franca 516
 Rando, Giuseppe 262n., 273n., 509n.
 Ranganathan, Shiyali Ramamrita 375n.
 Rank, Otto 301
 Rasera, Maddalena 387n.
 Rathi, Dinesh 671n.
 Rauber, Andreas 668n.
 Raulff, Ulrich 170n.
 Ravasi, Gianfranco 368n.
 Ravel, Maurice 579
 Ravenna, Paolo 89
 Ravoux-Rallo, Elisabeth 410n.
 Raya, Gino 358n.
 Raymond, Alex 279
 Razac, Olivier 543
 Re, Giovanni 543

- Rea, Domenico 352n.
 Rea, Emanuele 41n.
 Rea, Rossella 15n.
 Reclus, Elisée 433
 Redi, Riccardo 605n.
 Reese, Terry 666n.
 Regge, Tullio 424n.
 Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) 521
 Renan, Ernest 280, 303, 477
 Renier, Girolamo 174n., 198, 200, 206 e n.
 Renoir, Jean 601, 608
 Renzi, Renzo 606n.
 Resnais, Alain 598, 613, 614
 Rho, Anita 45n.
 Ribot, Théodule 303, 378n., 379, 385 e n., 388, 390 e n., 392 e n., 393 e n., 394 e n.
 Ribou, Pierre 434
 Ribou, Veuve de Pierre 434
 Ricasoli, Bettino 214
 Riccardi, Carla 382 e n.
 Riccardo di San Vittore 466
 Ricci, Franco Maria 45
 Richardson, Samuel 435
 Ricordi, Giulio 559n.
 Ridi, Riccardo 679n.
 Righelli, Gennaro 607
 Rigoni Stern, Mario 416
 Rigutini, Giuseppe 304
 Rilke, Rainer Maria 158 e n., 280n., 281, 329, 330, 443, 588, 596
 Rimbaud, Arthur 103, 151, 156, 157n., 215, 392n., 402
 Ristuccia, Sergio 361n.
 Robbe-Grillet, Alain 598, 614 e n.
 Robespierre, Maximilien de 303n.
 Rocca, Angelo 369
 Rocco, Claudio 63n.
 Roché, Henry-Pierre 615 e n.
 Roda, Vittorio 381n., 392n.
 Rodondi, Raffaella 170n.
 Roe Smith, Ebbe 246n.
 Roello, Ugo 169n.
 Rohlfs, Gerharld 589
 Rolin, Olivier 15n.
 Rolling Stones (gruppo musicale) 250, 545n., 551n.
 Romano, Lalla 137n.
 Roncaglia, Aurelio 589
 Rondolino, Gianni 606 e n., 612n.
 Ronsard, Pierre de 406n.
 Rore, Cipriano de 383
 Rosati, Salvatore 590
 Rosmini, Antonio 359n.
 Rosowsky, Giuditta 20n.
 Rossatti, Alberto 89
 Rossellini, Renzo 611
 Rossellini, Roberto 611 e n., 612 e n.
 Rossetti, Dante Gabriel 404, 405
 Rossi, Alberto 281n.
 Rossi, Cesare 282
 Rossi, Lauro 557
 Rossi, Lovanio 259n.
 Rostand, Edmond 61n., 65
 Roudaut, Jean 38
 Rousseau, Jean-Jacques 48, 58, 59, 97, 104, 105 e n., 112, 118, 128, 229, 359, 402, 436, 614
 Roussel, Raymond 636, 639
 Rovatti, Pier Aldo 458n.
 Rovetta, Gerolamo 284
 Rubboli, Daniele 557n.
 Rubio Jiménez, Jesús 564n.
 Rucellai, Cosimo 262n.
 Rudinì Carlotti, Alessandra di 386
 Rugaffiori, Claudio 56n.
 Runcini, Romolo 235, 236n.
 Ruozzi, Gino 61n.
 Rushdie, Salman 33
 Russo, Vittorio 354n.
 Ruta, Michele 557
 Ruusalepp, Raivo 669n.
 Ruzzante (Angelo Beolco) 192n., 193n.
 Saba, Umberto (Umberto Poli) 152
 Sá-Carneiro, Mário de 208 e n., 209 e n., 210, 402
 Sacchetti, Franco 280n., 288, 303n.

- Sacchetti, Rodolfo 377n.
 Sacher-Masoch, Leopold von 580, 588
 Sacy, Samuel Silvestre de 104n.
 Sade, Donatien Alphonse François, marquis de 39, 579, 580, 583, 588
 Saffo 172
 Saint John Wilson, Colin 256
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin de 74 e n., 291n.
 Šalamov, Varlam T. 31, 65 e n.
 Salarelli, Alberto 664n., 668 e n.
 Salatto, Paola 308n.
 Sales, Isaia 513 e n.
 Salgari, Emilio 221, 468, 606
 Salinas, Pedro 511n.
 Salinger, Jerome David 596
 Sallustio Crispo, Gaio 273 e n., 274, 401
 Salvestri, Giovanni 284
 Salvo (Salvatore Mangione) 137n.
 Salway, Andrew 682 e n., 683
 Sand, George (Amandine Aurore Dupin) 57, 290
 Sanfilip, Thomas 152n.
 Sanfilippo, Enza 30n.
 Sangsue, Daniel 114 e n., 115n., 116n., 131n.
 Sansone, Mario 359n.
 Sansone, Matteo 559n.
 Santangelo, Giorgio 358n.
 Santato, Guido 271n.
 Santoli, Carlo 382n.
 Santoro, Marco 365n.
 Sapegno, Natalino 89
 Sardou, Victorien 284, 287
 Sarnelli, Pompeo 439
 Sarro, Antonello 308n.
 Sartori, Enio 173n.
 Sartre, Jean-Paul 20, 33, 46n., 49n., 59n., 61n., 294n., 550n.
 Satie, Erik 74
 Satta, Salvatore 487 e n.
 Saviane, Giorgio 133n.
 Savinio, Alberto (Andrea De Chirico) 487 e n.
 Savioli, Silvia 164n.
 Savonarola, Girolamo 522
 Sayers, Dorothy L. 630
 Sbarbaro, Camillo 438
 Scarfoglio, Edoardo 280, 396
 Scarpati, Claudio 188n.
 Scarron, Paul 406n.
 Scattola d'Albano, Virgilio 282
 Scavello, Gaetano 560, 562n.
 Scerbanenco, Giorgio 423 e n.
 Schiele, Egon 160
 Schiller, Friedrich 27, 280n.
 Schivano, Riccardo 213, 214n.
 Schlegel, Johann Adolf 308n.
 Schlegel, Wilhelm August von 123n.
 Schlink, Bernard 57n., 66n.
 Schminck Gustavus, C. U. 543
 Schmitz, Elio 285 e n., 293 e n., 299, 301
 Schmitz, Giuseppina 293
 Schmitz, Paolina 295
 Scholem, Gershom 422n., 423 e n.
 Schopenhauer, Arthur 49, 57n., 129 e n., 280 e n., 286, 288 e n., 289, 292, 295, 299, 303n., 329, 385, 387, 388, 389 e n., 390 e n., 471, 476, 579, 589, 591
 Schopfer, Jean 381n.
 Schumacher, Joel 246n.
 Schuré, Edouard 156
 Schweitzer, Albert 57n.
 Sciano, Giuseppe 533
 Sciascia, Anna Maria 509n.
 Sciascia, Leonardo 20 e n., 485-530
 Sciascia, Maria 510
 Scognamiglio, Mario 146n.
 Scorsese, Martin 617
 Scott, Walter 57, 60
 Scribe, Eugène 284
 Scrivano, Riccardo 85, 463n.
 Seathl, capo dei Duwamish (detto Capo Seattle) 252
 Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani) 381
 Sebastiano, santo 579

- Séché, Alphonse 406, 411
 Sechi, Mario 280n., 282n.
 Segala, Marco 389n.
 Segantini, Giovanni 152n.
 Segre, Cesare 49, 383n.
 Seifert, Jaroslav 654
 Sellers, Peter 250
 Selznick, David 600
 Semprún, Jorge 598
 Seneca, Lucio Anneo 99 e n., 100, 102,
 106, 401
 Sennio, Italo 282
 Sensi, Claudio 268n.
 Serao, Matilde 290
 Serena, Gustavo 607
 Serianni, Luca 228n.
 Serini, Paolo 74n.
 Serra, Renato 281, 391n.
 Serrai, Alfredo 261n., 368n., 689 e n.
 Serravezza, Antonio 382n.
 Serse I, re di Persia 36n.
 Shakespeare, William 39n., 250, 252,
 280 e n., 281n., 284, 300, 355, 401
 e n., 468, 487, 498, 558, 564, 565,
 566 e n., 567, 570, 571n., 584 e n.,
 590, 591, 600, 640, 651, 655, 656
 Sharma, Ravindra N. 665n.
 Shaw, George Bernard 300, 591
 Sheckley, Robert 424
 Shelley, Mary 232, 234, 290
 Shelley, Percy Bysshe 252, 401
 Sheridan, Richard Brinsley 300, 656
 Shiri, Ali Asghar 670n., 671n.
 Shōnagon, Sei 33n.
 Signorini, Alberto 589
 Sillio Italico (Caius Silius Italicus) 460
 Silone, Ignazio 353n.
 Silvestri, Emilio 282
 Simonon, Georges 499n., 605
 Simões, João Gaspar 399 e n., 402
 Simon, Ludwig 281n.
 Simondi, Mario 615n.
 Simonetti, Gianluigi 255n.
 Simoni, Marcello 634 e n.
 Sini, Carlo 589
 Sinibaldi, Giulia 89
 Siotto, Rosolino 568, 576n.
 Sismondi, Jean Charles Léonard Si-
 monde de 545n.
 Sisto V, papa (Felice Peretti) 370
 Siti, Walter 52n., 612n.
 Skrjabin, Aleksandr Nikolaevič 382,
 383n.
 Slataper, Scipio 283, 284n., 302
 Smareglia, Antonio 282n., 558n.
 Smiles, Samuel 287
 Smith, Clark Ashton 652n.
 Smoktunovski, Innokenti 601
 Smollet, Tobias 227
 Snow, Edgar 552
 Socrate 385n., 386n., 550n., 554
 Soderbergh, Steven 641
 Soffici, Ardengo 152n., 154 e n.
 Sofocle 401, 651
 Sofri Innocenti, Marta 169n.
 Sokoloff, Naomi 424n.
 Soldini, Fabio 19n.
 Soldini, Simone 86n.
 Soliani, Bartolomeo 272n.
 Solmi, Giorgio 557n.
 Solmi, Sergio 387n., 424n.
 Šolochov, Michail Aleksandrovič 635
 Solženicyn, Aleksandr Isaevič 355
 Sommaruga, Claudio 540
 Sontag, Susan 486, 498n., 516, 526
 Sorel, Georges 295
 Sorley Walker, Katherine 243n.
 Spadaro, Antonio 541, 543
 Spano, Giovanni 572 e n.
 Spedicato, Paolo 630n.
 Speelman, Raniero 416n., 425 e n.
 Spencer, Herbert 328n., 329, 333n.,
 545n.
 Spenser, Edmund, 656
 Sperani, Bruno (Beatrice Speraz) 290
 Spielberg, Steven 16
 Spinazzola, Vittorio 371n., 373n., 374n.
 Spinoza, Baruch 326, 327 e n., 328,
 329, 331 e n., 332 e n., 333n., 334,
 335, 336, 337, 545 e n., 549

- Spitz, Jacques 281n.
 Splendore, Paola 39n.
 Spongia, Giovanni Filippo 282
 Staël, Madame de (Anne-Louise-Germaine Necker, baronessa di Staël-Holstein) 290
 Stampa, Gaspara 289
 Stampp, Kenneth 549n.
 Starobinski, Jean 69, 118n.
 Stazio (Publius Papinius Statius) 271 e n., 272 e n., 273n.
 Steinach, Eugen 282
 Steinbeck, John 82, 84, 604
 Steiner, George 51n., 52
 Steinmetz, Jean-Luc 111n., 118n., 130n.
 Stekel, Wilhelm 301
 Stellardi, Giuseppe 299n.
 Stendhal (Marie-Henry Beyle) 48, 56, 58, 169, 274n., 293, 322, 438, 440, 488, 499, 511n., 512, 588
 Sterne, Lawrence 48, 60, 280n., 300
 Sterpos, Marco 259n.
 Stevenson, Robert Louis 215, 221, 228, 468, 496, 498, 654, 656
 Stieglitz, Heinrich 282
 Stifter, Adalbert 471
 Stimato, Gerarda 91n.
 Stirner, Max (Johann Kaspar Schmidt) 579, 590
 Stoker, Bram 250, 578, 591, 601, 654
 Stoppato, Lorenzo 367n.
 Storoni Mazzolani, Lidia 166
 Stout, Rex 78
 Straparola, Giovanni Francesco 290n.
 Strauss, David Friedrich 303
 Strauss, Richard 300
 Strieb, Karla L. 674n.
 Strindberg, August 280n., 295
 Struve, Burkhard Gotthelf 36n.
 Stuparich, Carlo 282
 Sturmar, Barbara 305n.
 Stussi, Alfredo 383n.
 Suber, Peter 673 e n., 674n.
 Sue, Eugène 467n.
 Suleman, Hussein 670n.
 Svetonio Tranquillo, Gaio 591
 Svevo Fonda Savio, Letizia 281
 Svevo, Italo (Aron Hector Schmitz) 18n., 20 e n., 152n., 246n., 279-305, 325 e n.
 Swedenborg, Emanuel 289, 301
 Swift, Jonathan 33, 57n., 60, 280n., 300, 588, 656
 Synodinou, Tatiana-Eleni 664n.
 Szeredi, Péter 681n.
 Tabucchi, Antonio 19n., 20, 137n., 207-216, 325 e n., 398 e n., 399n., 405n., 409n., 546
 Tabucchi, Teresa 216
 Tacito, Publio Cornelio 225, 355, 401
 Tadini, Emilio 137n.
 Tagliaferri, Aldo 589
 Tagliapietra Cambon, Elisa 290
 Taine, Hippolyte 303n., 381n.
 Talleyrand-Périgord, Charles-Maurice de 303n.
 Tamaro, Attilio 282
 Tamaro, Marco 282
 Tamaro, Susanna 137n.
 Tamayo y Baus, Manuel (Joaquín Estébanez) 284, 563, 564 e n., 565
 Tammaro, Anna Maria 664n., 665n., 667n., 668n.
 Tandello Cooper, Emanuela 299n.
 Tanzi, Eugenio 300, 303n.
 Targioni Tozzetti, Giovanni 559
 Tarkovskij, Andrej 641
 Tasso, Torquato 93, 175 e n., 181n., 229, 267 e n., 268n., 355, 404, 405, 434, 488
 Tassoni, Luigi 177n., 188n.
 Tatti, Silvia 260n.
 Tavanti, Giuseppe 557n., 562n.
 Tavernier, Bertrand 605
 Taviani, Ferdinando 578 e n.
 Tecchi, Bonaventura 281n.
 Tedd, Lucy A., 669, 670n., 671n., 677n.

- Tedeschi, Alberto 66n.
 Tedeschi, Gianrico 540
 Tedesco, Natale 511n.
 Tellini, Gino 261n.
 Tenneroni, Annibale 380n., 383 e n.
 Tennyson, Alfred 401
 Tentori Montalto, Francesco 456n.
 Teofrasto 124
 Terenzio Afro, Publio 274 e n.
 Teresa di Ávila, santa (Teresa de Cepeda y Ahumada) 591
 Terraroli, Valerio 382
 Tesauro, Emanuele 466
 Tessenow, Heinrich 688
 Tesserotto, Iseppo 198
 Tessier, Mario 28n.
 Tessonneau, Rémy 123n.
 Testa, Enrico 244n.
 Testi, Elettra 89
 Thackeray, William Makepeace 227, 250, 656
 Thanos, Costantino 670n.
 Theophilus Spizelius (Gottlieb Spitzel) 625
 Thiers, Adolphe 301
 Thirard, Jacqueline 392n.
 Thode, Henri 384, 385, 389
 Thomas, Bronwen 682n.
 Thomas, Dylan 250, 251
 Thompson, Hunter 249
 Thovez, Enrico 396
 Tiedemann, Friedrich 299
 Tilgher, Adriano 501n., 509 e n.
 Tipaldo, Mario 281n.
 Tirso de Molina (Gabriel Téllez) 215, 600
 Tison-Braun, Micheline 392n.
 Tito, imperatore (Titus Flavius Vespasianus) 263, 264
 Titta Rosa, Giovanni (Giovanni Battista Rosa) 358n.
 Tiziano Vecellio 53 e n.
 Tobino, Mario 170
 Tocqueville, Alexis de 595 e n.
 Togliatti, Palmiro 547n.
 Tolkien, John Ronald Reuel 355, 657
 Tolomeo 224
 Tolstoj, Lev Nikolàevič 20, 165, 293, 297, 310, 355, 438, 440, 486, 487n., 489 e n., 490, 491, 492, 493, 494, 495, 498, 530, 600
 Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 104 e n., 498n., 511, 672n., 673n., 676n., 678n., 681n.
 Tomasi, Francesca 672n.
 Tommaseo, Niccolò 287, 329, 330n., 331, 355
 Tommasini, Vincenzo 558n.
 Tommaso d'Aquino, santo 457, 675n.
 Tommaso da Celano 589
 Tonello, Elisabetta 416n.
 Tonini, Giuseppe Silvio 384 e n.
 Tonnac, Jean-Philippe de 445n.
 Tonolla, Francesco Paolo 557
 Tornitore, Tonino 27n.
 Tortonese, Paolo 116n.
 Tortoreto, Walter 383 e n.
 Tosi, Guy 381n., 387n.
 Tosti, Francesco Paolo 288
 Toulouse-Lautrec, Henri de 245
 Tournefort, Joseph Pitton de 117
 Toussaint Louverture, François-Dominique 636
 Toussaint, Jean-Philippe 53 e n., 59
 Tozzi, Federigo 20, 281, 307-323
 Tozzi, Glauco 307n., 308, 309n.
 Tozzi, Mario 281n.
 Tozzuolo, Claudio 392n.
 Tracy, Spencer 601
 Traiano, Marco Ulpio, imperatore 263, 264
 Traina, Giuseppe 491 e n., 496 e n., 498 e n., 508n., 509n. 515, 516n., 521 e n., 523 e n., 528 e n., 529
 Trainito, Marco 44n.
 Tramontin, Virgilio 174n.
 Traniello, Paolo 260n.
 Trecca, Michele 231n.
 Trentini, Nives 244n., 248n., 254n.
 Tresatti, Francesco 384

- Trevi, Emanuele 229n.
 Trevisan, Vitaliano 20, 471-481
 Trockij, Lev (Davidovič Bronštejn, Lev) 553n.
 Trombatore, Gaetano 359n.
 Trotta, Nicoletta 352n.
 Truffaut, François 20, 593, 611, 612n., 613, 614, 615 e n., 617
 Tucidide 27
 Tule (o Tolui) Khan, figlio di Gengis Khan 630
 Tumiati, Gaetano 89
 Tumiati, Roseda 89
 Turchetta, Gianni 151 e n., 157n.
 Turchi, Roberta 261n., 266n.
 Turgenjev, Ivan Sergeevič 280 e n.
 Turi, Nicola 377n.
 Turigliato, Roberto 613n.
 Turing, Alan 427n.
 Tutino, Saverio 16
 Tuzzi, Hans 76, 623n.
- Ugo di Fouilloi 461
 Ugo di San Vittore 466
 Unamuno, Miguel de 512n.
 Ungaretti, Giuseppe 177n., 498
 Urbanis, Ugo 282
 Uribe, Gabriela 426n.
 Urreta, Luis de 624
- Vaccaro, Angelo 358n.
 Vachon, Stéphane 98n.
 Valdés, Manuel 108
 Valduga, Patrizia 200n.
 Valeri, Diego 359, 360n.
 Valéry, Paul 392n., 596, 639
 Valesio, Paolo 389n.
 Valgimigli, Manara 446n.
 Vallès, Jules 129 e n.
 Vallet, Pierre 444 e n.
 Van Gogh, Vincent 590
 Varchi, Benedetto 590
 Varela, Francisco 426 e n.
 Varese, Claudio 81, 89, 93, 326n., 329n.
- Varese, Ranieri 93, 94
 Vargas Llosa, Mario 248, 249
 Vassalli, Sebastiano 151n., 153n., 155n.
 Vattimo, Gianni 458n., 690 e n.
 Vecce, Carlo 157n.
 Vega, Lope de 215
 Velázquez, Diego Rodríguez y de Silva 33
 Velli, Giuseppe 271n.
 Velthoven, Theo van 446n.
 Venè, Gian Franco 352n.
 Veneziani Svevo, Livia 280, 281n., 294, 297n.
 Venier, Maffio 186n.
 Venturi, Adolfo 308n.
 Venturi, Francesco 191n.
 Venturi, Gianni 76, 86n., 90n., 93n., 202n.
 Venturi, Monica 244n.
 Venturi, Pompeo 275 e n.
 Venturini, Domenico 282
 Vercelli, Gino 653
 Verde, Cesário 402 e n.
 Verdenelli, Marcello 157n.
 Verdi, Giuseppe 295, 557, 565, 567
 Verga, Giovanni 169 e n., 170, 280n., 358 e n., 486, 488, 498, 499 e n., 500 e n., 501 e n., 502 e n., 503, 504 e n., 507n., 509n., 559, 560 e n., 606, 608
 Verlaine, Paul 151, 157n., 402, 644
 Vermeer, Jan 616, 617
 Verne, Jules 221, 232, 235, 321, 654
 Veronesi, Sandro 20, 243-255
 Veruda, Umberto 281, 282
 Vialli, Vittorio 536, 537, 542, 544
 Vico, Giambattista 172, 355
 Victoria (Alexandrina Victoria), regina 106n.
 Vieira, António 402
 Vignoli, Tito 395
 Vigny, Alfred de 402, 558
 Vigolo, Giorgio 219
 Vigorelli, Giancarlo 358n.

- Villa, Emilio 588, 589
 Villalta, Gian Mario 173n., 180n.
 Villeneuve, Gabrielle-Suzanne de 290n.
 Villon, François (François de Montcorbier) 176 e n., 214
 Virgilio Marone, Publio 46, 274 e n., 308n., 401, 434
 Viscardi, Antonio 589
 Visconti, Ermes 358n.
 Visconti, Luchino 608
 Vitellio, Aulo, imperatore 264
 Viti, Gorizio 358n.
 Vitoux, Frédéric 103n.
 Vitruvio, Pollione 98n.
 Vittorini, Elio 83, 84, 166n., 167 e n., 169n., 170n.
 Viviani, Giovanni 268n.
 Vogel, Christian 281n.
 Vollenweider, Alice 516
 Volpato, Simone 282n.
 Volpe, Sandro 615n.
 Volpini, Valerio 512n., 515n.
 Volponi, Paolo 354
 Voltaire (François-Marie Arouet) 33, 48, 104, 105 e n., 112, 113, 272n., 402, 437, 511n.

 Wagner, Richard 48, 280 e n., 293, 295, 300, 382 e n., 385n., 387, 389, 557, 558 e n., 560, 600, 607
 Wallace, Edgar 432
 Walpole, Horace 232, 234
 Walser, Robert 471
 Waltz, René 99n.
 Warburg, Aby 171 e n.
 Wasmann Erich 301
 Wataghin, Lucia 157n.
 Waters, Donald J. 668n.
 Weber, Luigi 578n.
 Weibel, Stuart 673n.
 Weimann, Waldemar 590
 Weininger, Otto 283n., 300, 303n.
 Weir, Peter 596
 Weisel, Edmond 386
 Weiss, Ottocaro 282

 Welle, John P. 173n.
 Welles, Orson 593, 595, 598, 599, 611, 613
 Wells, Herbert George 33n., 232, 300, 654
 Wenders, Wim (Ernst Wilhelm Wenders) 686
 West, James L. W. III 100n.
 Weston, Jessie 616, 669n.
 Weston, Paul Gabriele 671n.
 Wharton, Edith 103 e n.
 White, Alan 627 e n.
 White, Graham 682n., 683n.
 Whitman, Walt 151, 152n., 153n., 156, 401 e n., 402n.
 Wiener, Norbert 427 e n.
 Wieselberger, Elsa 293
 Wilde, Oscar 39, 250, 300, 401, 579, 655
 Wilkins, John 639
 Wilson, Tom D. 676n.
 Wismann, Heinz 481.
 Witten, Ian H. 666n.
 Wittgenstein, Ludwig 252, 474, 687
 Wodehouse, Pelham Grenville 78, 654, 655
 Woodward, Jeannette 666n.
 Wooley, Benjamin 252
 Woolf, Virginia 39n., 250, 327, 654
 Wordsworth, William 401
 Wostry, Carlo 282
 Wright, Frank Lloyd 249, 655
 Wurmser, André 104n.
 Wyzewa, Teodor de 385n., 388

 Ximenes, Ettore 568
 Xing, Chunxiao 668n.

 Yeats, William Butler 401, 626, 627 e n.

 Zabagli, Franco 612n.
 Zafón, Carlos Ruiz 20n., 650
 Zagari, Bianca 66n.
 Zagari, Luciano 66n.

- Zago, Nunzio 498 e n., 511 e n.
Zahiri di Samarcanda 33
Zambon, Francesco 461n.
Zanda, Antonello 329n.
Zanetti, Giorgio 377 e n., 378, 379n.,
381n., 382n., 383n., 387n., 391n.
Zangrilli, Franco 133n.
Zanotto, Sandro 86 e n.
Zanzotto, Andrea 20, 157n., 588
Zanzotto, Giovanni 201n.
Zatti, Antonio 226
Zenith, Richard 400 e n.
Ziliotto, Baccio 282
Živković, Zoran 279n.
- Zola, Émile 280 e n., 285, 286, 293,
299, 358n., 607, 608
Zollino, Antonio 314n.
Zoppi, Sergio 269n.
Zorn, Anders 527-530
Zorn, Fritz (Fritz Angst) 486, 498n.m
499n., 527-530
Zorzi, Rolando 57n., 66n.
Zotti, Nicolò 173-180, 192-206
Zottoli, Angelandrea 358n.
Zuddas, Goffredo 21n.
Zusak, Markus 66n.
Zweig, Arnold 487
Zweig, Stefan 65, 596, 603

VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessì e la Sardegna. I carteggi con «il Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. *Giuseppe Dessì-Enrico Falqui. Lettere 1935-1972 con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. *L'ermetismo e Firenze*. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014, a cura di Anna Dolfi, voll. 2 (in corso di stampa).
12. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi (in corso di stampa).
13. *Oreste Macrì-Vittorio Pagano, Lettere 1942-1978*, a cura di Dario Collini (in corso di stampa).
14. *Giorgio Caproni, «Il girasole», un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli (in preparazione).
15. Enza Biagini, *Lezioni di teoria della letteratura I* (in preparazione).
16. Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchietti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini (in preparazione).
17. *Narrare le guerre. Un secolo di conflitti tra le pagine dei romanzi*, a cura di Nicola Turi (in preparazione).
18. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi (in preparazione).
19. Enza Biagini, *Lezioni di teoria della letteratura II* (in preparazione).
20. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini (in preparazione).
21. *Nel «melograno di lingue» Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan (in preparazione).

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA

BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrì*, 2004.

4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «L'Approdo». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macri*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessì, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessì, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessì-Raffaello Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.

