

U
Gino Tellini

Letteratura italiana

Un metodo di studio

Questioni



LE MONNIER
UNIVERSITÀ

INDICE

Questioni	I
1. Per chi e perché si scrive?	I
2. Perché lo studio della letteratura?	7
3. Quale lingua?	13
4. Cos'è lo stile?	20
5. Letteratura e identità nazionale	22
6. Letteratura e politica	28
7. Letteratura proibita	34
8. Letteratura e scienza	39
9. Significato della retorica	47
10. Responsabilità della parola: società, lingua, dialetto	51
11. Autori e testi italiani fuori d'Italia	57
<i>Bibliografia</i>	64

Questioni

Lo studio della letteratura italiana comporta – oltre alla preliminare e fondamentale conoscenza dei singoli autori e delle loro opere – anche l'approfondimento di non poche «questioni» che riguardano aspetti generali della civiltà letteraria (Per chi e perché si scrive?, Perché lo studio della letteratura?), come pure aspetti più specifici che si riferiscono alle molteplici connessioni della letteratura sia con la dinamica della vita civile, sia con le specifiche competenze che si sono sviluppate in altri campi del sapere. Il tipo, la natura, il numero di tali «questioni» sono difficilmente precisabili in via preliminare, perché possono variare con il variare delle situazioni storiche, dei costumi, degli stessi interessi che distinguono nel corso del tempo le differenti comunità dei lettori. Si sono qui selezionate in numero di dieci, per offrire un quadro essenziale e succinto, ma almeno indicativo, dei quesiti e dei problemi posti da una seria ricognizione sulla nostra letteratura.

1. Per chi e perché si scrive?

Lo scaffale ipotetico

Il settimanale «Rinascita» ha promosso nel 1967 un'inchiesta sul tema: «Per chi si scrive un romanzo? Per chi si scrive una poesia?». Questa che segue è la parte iniziale della risposta di Italo Calvino.

Per chi si scrive un romanzo? per chi si scrive una poesia? Per persone che hanno letto certi altri romanzi, certe altre poesie. Un libro viene scritto perché possa essere affiancato ad altri libri, perché entri in uno scaffale ipotetico e, entrandovi, in qualche modo lo modifichi, scacci dal loro posto altri volumi o li faccia retrocedere in seconda fila, reclaims l'avanzamento in prima fila di certi altri.

Cosa fa il libraio che «sa vendere»? Dice: «Lei ha letto questo libro? Bene, allora deve prendere anche questo». Non dissimile è il gesto – immaginario e inconscio – dello scrittore verso il lettore invisibile. Con la differenza che lo scrittore non può proporsi soltanto la soddisfazione del lettore (anche un buon libraio, d'altronde, dovrebbe guardare sempre un po' più in là); ma deve presupporre un lettore che ancora non esiste, o un cambiamento nel lettore qual è oggi. Cosa che non sempre succede: in tutte le epoche e le società, stabilito un certo canone estetico, un certo modo d'interpretare il mondo, una certa scala di valori morali e sociali, la

letteratura può perpetuare se stessa con successive conferme e limitati aggiornamenti e approfondimenti. A noi però interessa un'altra possibilità della letteratura: quella di mettere in discussione la scala dei valori e il codice dei significati stabiliti. L'operazione d'uno scrittore è tanto più importante quanto più lo scaffale ideale in cui vorrebbe situarsi è uno scaffale ancora improbabile, con libri che non si è abituati a mettere l'uno a fianco dell'altro e il cui accostamento può produrre scosse elettriche, corti circuiti. Ecco che la mia prima risposta esige già una correzione: una situazione letteraria comincia a essere interessante quando si scrivono romanzi per persone che non sono solo lettori di romanzi, quando si scrive letteratura pensando a uno scaffale di libri non solo di letteratura.

Qualche esempio in base alla nostra esperienza italiana [...]. L'ampiezza d'informazione di cui ha potuto godere chi ha fatto i suoi studi negli ultimi quindici anni è enormemente più ricca di quanto poteva esserlo la nostra nell'Italia prebellica, bellica e postbellica; ora il punto di partenza non è più nell'allaccio a una tradizione ma nei problemi aperti; il quadro di riferimento non è più la compatibilità con un sistema collaudato ma lo stato della questione su scala mondiale.

Italo Calvino

(*Per chi si scrive? Lo scaffale ipotetico* [1967], in CALVINO 1980, pp. 159-160).

Un progetto di pubblico

Ogni scrittore si rivolge a un proprio pubblico, a una propria società di lettori ideali. Lo scrittore di valore si rivolge a «una società di lettori che si distingue» dalla società reale; invece «lo scrittore dozzinale ha in mente solo la società quale essa è e la sua risposta immediata».

Nell'ultimo canto dell'*Orlando Furioso*, Ariosto rappresenta nel poema i lettori del poema. L'autore è riuscito a portare la sua nave in porto, e trova i moli affollati di gente che l'attende: nella folla egli riconosce ed enumera molte persone: belle dame, cavalieri, poeti, dotti. È quella la prima volta, credo, che non il lettore singolo e solitario ma il «pubblico» appare riflesso nel libro come in uno specchio; o meglio, il libro vede se stesso come riflesso negli occhi di una folla di lettori. Non è una folla qualsiasi: il poeta ha ritagliato una sua società di lettori ideali all'interno del mondo dei lettori potenziali, cioè della società delle corti italiane del tempo. È un modello di società che può riconoscere se stessa nel suo modo di leggere quel libro; e che anche se non lo leggesse costituirebbe un modello di società di per sé, contrapposto alla società quale essa è.

Così nell'intenzione che ogni scrittore mette nel suo progetto d'opera, è implicito un progetto di pubblico. Anche lo scrittore più innovatore, più arduo, più controcorrente, e forse proprio lui più degli altri, ha in mente un suo pubblico o contropubblico, sa che questo contropubblico (sia pur minoritario o magari ancora solo potenziale) già esiste ed è quello che conta. Potremmo allora dire che ogni opera è progettata in funzione di un particolare tipo di successo; il progetto di successo dello scrittore che conta implica l'enucleazione di una società di lettori che si distingue in qualche modo dalla società quale essa è; mentre lo scrittore dozzinale ha in mente solo la società quale essa è e la sua risposta immediata.

Italo Calvino

(*Un progetto di pubblico* [1974], in CALVINO 1980, p. 279).

Si scrive per denaro?

Si scrive per fare denaro: un'affermazione di questo tipo è giudicata «strana» da Alberto Savinio (Atene, 1891-Roma, 1952), anzi «assurda». Ad essa lo scrittore reagisce con risentimento e indica come principale motivazione per l'atto dello scrivere «una ragione morale», che non significa «predicazione di 'buoni principi'», bensì «impulso intimo», disinteressato, «personale, puro, non agganciato ancora a nessuna ragione pratica».

Apro un giornale e trovo in terza pagina un 'taglio' nel quale si parla del numero dei vocaboli della lingua italiana, e come questo numero varia se uno è operaio contadino piccolo impiegato, oppure scrittore. 'Taglio', in gergo giornalistico, si chiama l'articolo collocato in mezzo alla pagina. Operai, contadini e piccoli impiegati usano, a quanto dice l'autore del 'taglio', un cinquemila vocaboli; gli scrittori più ricchi difficilmente superano i ventimila¹. A questo punto l'autore del 'taglio' apre una parentesi: «S'intende, ricchi di parole, perché se fossero ricchi di denaro, probabilmente non scriverebbero niente e starebbero benissimo». Mi viene il dubbio di aver letto male, e rileggo... No, non ho letto male: ho letto bene. Stupore. Stupore e tristezza. E così pensa uno che, sia pure in margine (l'articolo è firmato con una sigla), pratica egli stesso le cose letterarie. Strana opinione. E assurda. Se lo scrittore scrive per denaro, vuol dire che oltre a tutto è uno stupido, ché di tutti i modi di far denaro è andato a scegliere proprio quello più difficile, più incerto, più magro. Che le ragioni morali siano di molto indebolite nel mondo di oggi; che la loro autorità sia scemata, diminuito il loro credito, questo ci era già noto per molti segni. E ora ecco anche questa affermazione inaspettata sulle ragioni affatto lucrative dello scrivere: affermazione che svuota lo scrittore di ogni sostanza morale, gli toglie la sua prima ragione d'essere. Che scrittore è quello che non è indotto a scrivere da una ragione morale? Ci sarà, sì, anche chi scrive e non è indotto a scrivere da una ragione morale; ma scrittore costui non è. Non si prenda ragione morale per predicazioni di 'buoni principi'. Intendo per ragione morale l'impulso a esprimersi che muove lo scrittore: impulso intimo, personale, puro, non 'agganciato' ancora a nessuna ragione pratica e dunque esteriore. E molto spesso le ragioni morali dello scrittore sono ragioni che la morale tiene per immorali. Vogliamo andar più in là. Le ragioni più *morali* dello scrittore sono spesso ragioni *immorali*, in quanto le ragioni morali sono di solito ragioni conformiste, e il conformismo, come si sa, è una delle forme più gagliarde della ragione pratica. Questa appunto la grande moralità dello scrittore: scrivere per ragioni morali, che non sono morali. Lo scrittore, in altre parole, scrive anche se quello che scrive rimarrà isolato nello spazio, qual palloncino sfuggito alle mani del pallonaio, anche se quello che scrive non incontrerà mai ciò che con parola alta si chiama destino, e con parola meno alta destinazione, e con parola meno alta ancora collocamento. Lo scrittore vende quello che scrive, e col ricavato vive lui e fa vivere altri. Ma lo scrittore preferirebbe non vendere quello che scrive; preferirebbe non esser costretto a venderlo. E scriverebbe meglio. Al tempo di Byron, lo scrittore rifiutava con sdegno ogni compenso. Potessi far altrettanto!

Alberto Savinio

(*Perché gli scrittori scrivono?* [1952], in SAVINIO 1989, pp. 1485-1486).

I *Openai ... ventimila*: è stato calcolato, in effetti, che il dizionario di base dell'italiano include circa cinquemila parole. Le *Concordanze* dei *Promessi sposi* ne registrano 8950 (circa il doppio); Dante ne usa intorno alle diciassettomila, D'Annunzio (il più eloquente dei nostri autori) arriva a quarantamila.

Si scrive per non morire...

Molte risposte suggerisce Gesualdo Bufalino (Comiso, Ragusa, 1920-ivi, 1996), scrittore lucidamente pessimista, abituato a coabitare con le ansie dell'angoscia. La scrittura per lui è un aiuto per vincere la solitudine, per sentirsi vivi, per essere ricordati e per ricordare, ma anche per dimenticare, per «rendere inoffensivo il dolore», per essere felici (come afferma Leopardi), per vivere un'altra vita...

Perché si scrive, mi chiedo. [...] Si scrive per popolare il deserto; per non essere più soli nella voluttà di essere soli; per distrarsi dalla tentazione del niente o almeno procrastinarla. A somiglianza della giovane principessa delle *Mille e una notte*, ognuno parla ogni volta per rinviare l'esecuzione, per corrompere il carnefice.

Morte e scrittura, quindi: ecco una connessione cruciale. Ha ragione Blanchot²: si scrive per non morire. In questa vita, s'intende. Non in vista delle comiche immortalità sognate da romantici e classici, alle quali nessuno più crede. [...] Si dovrà per questo reprimere la ovvia comune volontà di durare? Riconosciamolo, si scrive specialmente per essere ricordati e per ricordare, per vincere entro di sé l'amnesia, il buco grigio del tempo. [...] Si scrive per ricordare, ripeto. Ma si scrive anche per dimenticare, per rendere inoffensivo il dolore, biodegradarlo, come si fa coi veleni della chimica. Può essere una vernice, la scrittura, che ci anodizzi i sentimenti³ e li protegga dalle salsedini della vita. Qui un altro nodo emerge: medicina e scrittura. Che può tradursi in modi più spicci: scrittura come analgesico, come palliativo e *placebo*, quando si tenga conto del margine di frode pietosa che sempre inerisce a una consolazione del genere. Ma non si scrive anche per esser felici? Leopardi lo attesta: «Felicità da me provata nel tempo del comporre, il miglior tempo che io abbia passato in vita mia e nel quale mi contenterei di durare finché vivo. Passar le giornate senza accorgermene e parermi le ore cortissime e meravigliarmi sovente io medesimo di tanta felicità di passione». E sentiamo Pavese: «Quando scrivo qualcosa o do dentro⁴, sono sereno, equilibrato, felice». [...]

Si scrive per giocare, perché no?, la parola è anche un giocattolo, il più serio, il più fatuo, il più caritatevole dei giocattoli adulti. [...] Si scrive per surrogare la vita, per viverne un'altra. [...] Forse è così che l'arte è cominciata, quando un cavernicolo in un angolo buio, dove sarebbe occorsa una torcia per scoprire le sue pitture, dipinse uccisa la bestia che bramava di uccidere, esercitando quindi una pratica magica, ma soddisfacendo altresì una tensione, come avviene a chi sogna e a chi s'innamora. [...] Si scrive per rendere verosimile la realtà. Non so degli altri, ma io sono stato sempre colpito dalla inverosimiglianza della vita, m'è parso sempre che da un momento all'altro qualcuno dovesse dirmi: «Basta così, non è vero niente». Allora io penso che si debba scrivere per cercare di crederci, a questo impossibile e riuscito colpo di dadi; che si debba, se l'universo è una metastasi folle, un po' fingere di mimarla, un po' cercarvi un ordine che c'inganni e ci salvi. Questo mi pare il compito civico e umanitario dello scrittore: farsi copista e insieme legislatore del caos, guardiano della legge e insieme turbatore della quiete.

Gesualdo Bufalino

(*Le ragioni dello scrivere*, in *Cere perse* [1985], in BUFALINO 1992, pp. 821-825).

2 *Blanchot*: Maurice Blanchot (1907-2003), saggista e pensatore francese, qui con riferimento al libro *Lo spazio letterario* (*L'espace littéraire*, 1955, trad. it. 1967).

3 *ci ... sentimenti*: renda resistenti e duri i nostri sentimenti.

4 *do dentro*: mi impegno molto.

Almeno nove motivazioni...

Primo Levi suggerisce nove risposte alla difficile domanda che riguarda il perché della scrittura, il «perché gli scrittori scrivono». E ognuna di queste nove risposte è opportunamente commentata.

Avviene spesso che un lettore, di solito un giovane, chieda a uno scrittore, in tutta semplicità, perché ha scritto un certo libro, o perché lo ha scritto così, o anche, più generalmente, perché scrive e perché gli scrittori scrivono. A questa ultima domanda, che contiene le altre, non è facile rispondere: non sempre uno scrittore è consapevole dei motivi che lo inducono a scrivere, non sempre è spinto da un motivo solo, non sempre gli stessi motivi stanno dietro all'inizio ed alla fine della stessa opera. Mi sembra che si possano configurare almeno nove motivazioni, e proverò a descriverle; ma il lettore sia egli del mestiere o no, non avrà difficoltà a scovarne delle altre. Perché, dunque, si scrive?

1. *Perché se ne sente l'impulso o il bisogno.* È questa, in prima approssimazione, la motivazione più disinteressata. L'autore che scrive perché qualcosa o qualcuno gli detta dentro non opera in vista di un fine; dal suo lavoro gli potranno venire fama e gloria, ma saranno un di più, un beneficio aggiunto, non consapevolmente desiderato: un sottoprodotto, insomma. Beninteso, il caso delineato è estremo, teorico, asintotico⁵; è dubbio che mai sia esistito uno scrittore, o in generale un artista, così puro di cuore. Tali vedevano se stessi i romantici; non a caso, crediamo di ravvisare questi esempi fra i grandi più lontani nel tempo, di cui sappiamo poco, e che quindi è più facile idealizzare. Per lo stesso motivo le montagne lontane ci appaiono tutte di un solo colore, che spesso si confonde con il colore del cielo.

2. *Per divertire o divertirsi.* [...] A differenza del caso precedente, esistono i divertitori puri, spesso non scrittori di professione, alieni da ambizioni letterarie o non, privi di certezze ingombranti e di rigidità dogmatiche, leggeri e limpidi come bambini, lucidi e savi come chi ha vissuto a lungo e non invano. Il primo nome che mi viene in mente è quello di Lewis Carroll⁶, il timido decano e matematico dalla vita intemerata, che ha affascinato sei generazioni con le avventure della sua Alice, prima nel paese delle meraviglie e poi dietro lo specchio. La conferma del suo genio affabile si ritrova nel favore che i suoi libri godono, dopo più di un secolo di vita, non solo presso i bambini, a cui egli idealmente li dedicava, ma presso i logici e gli psicanalisti, che non cessano di trovare nelle sue pagine significati sempre nuovi. È probabile che questo mai interrotto successo dei suoi libri sia dovuto proprio al fatto che essi non contrabbandano nulla: né lezioni di morale né sforzi didascalici.

3. *Per insegnare qualcosa a qualcuno.* Farlo e farlo bene, può essere prezioso per il lettore, ma occorre che i patti siano chiari. A meno di rare eccezioni, come il Virgilio delle *Georgiche*, l'intento didattico corrode la tela narrativa dal di sotto, la degrada e la inquina: il lettore che cerca il racconto deve trovare il racconto, e non una lezione che non desidera. Ma appunto, le eccezioni ci sono, e chi ha sangue di poeta sa trovare ed esprimere poesia anche parlando di stelle, di atomi, dell'allevamento del bestiame e dell'apicoltura. Non vorrei dare scandalo ricordando qui *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* di Pellegrino Artusi⁷, altro uomo di cuore puro,

5 *asintotico*: che si avvicina sempre più a qualche cosa senza mai raggiungerla.

6 *Lewis Carroll*: pseud. dell'inglese Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), autore di *Alice nel paese delle meraviglie* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) e di *Attraverso lo specchio* (*Through the Looking-glass*, 1871).

7 *Pellegrino Artusi*: romagnolo di Forlimpopoli, Artusi (1820-1911) è vissuto dal 1852 a Firenze, dove ha dato alle stampe (presso Landi, nel 1891) il celebre trattato di gastronomia citato nel testo.

che non si nasconde la bocca dietro la mano: non posa a letterato, ama con passione l'arte della cucina spregiata dagli ipocriti e dai dispeptici⁸, intende insegnarla, lo dichiara, lo fa con la semplicità e la chiarezza di chi conosce a fondo la sua materia, ed arriva spontaneamente all'arte.

4. *Per migliorare il mondo.* Come si vede, ci stiamo allontanando sempre più dall'arte che è fine a se stessa. Sarà opportuno osservare qui che le motivazioni di cui stiamo discutendo hanno ben poca rilevanza ai fini del valore dell'opera a cui possono dare origine; un libro può essere bello, serio, duraturo e gradevole per ragioni assai diverse da quelle per cui è stato scritto. Si possono scrivere libri ignobili per ragioni nobilissime, ed anche, ma più raramente, libri nobili per ragioni ignobili. Tuttavia, provo personalmente una certa diffidenza per chi «sa» come migliorare il mondo; non sempre, ma spesso, è un individuo talmente innamorato del suo sistema da diventare impermeabile alla critica. C'è da augurarsi che non posseda una volontà troppo forte, altrimenti sarà tentato di migliorare il mondo nei fatti e non solo nelle parole: così ha fatto Hitler dopo aver scritto il *Mein Kampf* [*La mia battaglia*, 1925, trad. it. 1934], ed ho spesso pensato che molti altri utopisti, se avessero avuto energie sufficienti, avrebbero scatenato guerre e stragi.

5. *Per far conoscere le proprie idee.* Chi scrive per questo motivo rappresenta soltanto una variante più ridotta, e quindi meno pericolosa, del caso precedente. La categoria coincide di fatto con quella dei filosofi, siano essi geniali, mediocri, presuntuosi, amanti del genere umano, dilettanti o matti.

6. *Per liberarsi da un'angoscia.* Spesso lo scrivere rappresenta un equivalente della confessione o del divano di Freud. Non ho nulla da obiettare a chi scrive spinto dalla tensione: gli auguro anzi di riuscire a liberarsene così, come è accaduto a me in anni lontani. Gli chiedo però che si sforzi di filtrare la sua angoscia, di non scagliarla così com'è, ruvida e greggia, sulla faccia di chi legge: altrimenti rischia di contagiarla agli altri senza allontanarla da sé.

7. *Per diventare famosi.* Credo che solo un folle possa accingersi a scrivere unicamente per diventare famoso; ma credo anche che nessuno scrittore, neppure il più modesto, neppure il meno presuntuoso, neppure l'angelico Carroll sopra ricordato, sia stato immune da questa motivazione. Aver fama, leggere di sé sui giornali, sentire parlare di sé, è dolce, non c'è dubbio; ma poche fra le gioie che la vita può dare costano altrettanta fatica, e poche fatiche hanno risultato così incerto.

8. *Per diventare ricchi.* Non capisco perché alcuni si sdegnino o si stupiscano quando vengono a sapere che Collodi, Balzac e Dostoevskij scrivevano per guadagnare, o per pagare i debiti di gioco, o per tappare i buchi di imprese commerciali fallimentari. Mi pare giusto che lo scrivere, come qualsiasi altra attività utile, venga ricompensato. Ma credo che scrivere solo per denaro sia pericoloso, perché conduce quasi sempre ad una maniera facile, troppo ossequente al gusto del pubblico più vasto e alla moda del momento.

9. *Per abitudine.* Ho lasciato ultima questa motivazione, che è la più triste. Non è bello, ma avviene: avviene che lo scrittore esaurisca il suo propellente, la sua carica narrativa, il suo desiderio di dar vita e forma alle immagini che ha concepite; che non concepisca più immagini; che non abbia più desideri, neppure di gloria o di denaro; e che scriva ugualmente, per inerzia, per abitudine, per «tener viva la firma». Badi a quello che fa: su quella strada non andrà lontano, finirà fatalmente col copiare se stesso. È più dignitoso il silenzio, temporaneo o definitivo.

Primo Levi

(*Perché si scrive*, in LEVI 1985, pp. 659-662).

8 *dispeptici*: affetti da disturbi della funzione digestiva.

Dare un nome alle cose

«Dare un nome alle cose»: a questo scopo tende l'esercizio della scrittura, secondo il parere d'una scrittrice contemporanea. E dare un nome alle cose significa conoscerle in profondità, significa impossessarsene e lasciare in esse qualcosa di nostro, qualcosa di «assolutamente personale».

Perché si scrive? Per fermare il tempo, per sfogarsi, per consolarsi, per divertirsi, per piantare grane, per attirare l'attenzione, per sentirsi meno soli, per ricordarsi o per dimenticarsi di qualcuno o di qualcosa?

Certo si scrive per tutte queste ragioni; ma scrivere vuol dire prima di tutto dare un nome alle cose. La scrittura ci forza a scendere nel profondo della realtà per poi uscirne, attribuendole qualcosa di nostro, di assolutamente personale. [...] Mentre si scrive si sperimenta comunque uno stato di sdoppiamento: da una parte siamo noi che con mano impudica modelliamo un carattere, un corpo; dall'altra ci separiamo da quel corpo che diventa autonomo e lo osserviamo con attenzione e sorpresa. La forza con cui i personaggi, questi amati sconosciuti abitatori della nostra mente, si impongono all'autore rappresenta un aspetto determinante dell'arte del narrare. La scrittura inoltre è una testimonianza *in absentia*. Il che significa che una persona racconta una storia, e poi un'altra persona, in sua assenza, in tempi magari lontanissimi e in luoghi diversi, legge e riflette su quella storia. Questo è il miracolo della scrittura, che propone un incontro in profondità, ma differito. Chi scrive può avere vissuto anche mille anni prima di chi legge eppure l'incontro avviene ogni volta, immancabilmente ed è felice solo se la scrittura risulta dotata di uno stile personale che comunichi emozioni estetiche ed etiche. Per questo ci vuole talento, un talento affabulatorio sul quale si deve poi innestare la conoscenza letteraria e una grande consapevolezza dell'artificio della scrittura. Scrivere è una passione e ci sono segni che mettono sull'avviso, che indicano quanto questa passione sarà esigente: più è grande, più occupa la vita e più chiede sacrifici, ma al tempo stesso dà emozioni e tiene compagnia.

Dacia Maraini

(*Scrivere*, in MARAINI 2000, pp. 55-57).

2. Perché lo studio della letteratura?

Significato dell'istruzione letteraria

Nella proloquio al corso di Letteratura italiana al Politecnico di Zurigo, nel 1856, Francesco De Sanctis si rivolge ai futuri ingegneri con celebri parole che chiariscono l'importanza e il valore di una formazione umanistica: «La letteratura non è un ornamento sovrapposto alla persona, diverso da voi e che voi potete gittar via; essa è la vostra stessa persona, è il senso intimo che ciascuno ha di ciò che è nobile e bello»; «Prima di essere ingegnere voi siete uomini, e fate atto di uomo attendendo a quegli studi detti da' nostri padri umane lettere, che educano il vostro cuore e nobilitano il vostro carattere».

Secondo l'ordinamento dell'Università politecnica federale, questi studi [di letteratura] non sono obbligatori. Sono obbligatorie quelle lezioni solamente di cui avete necessità per l'esercizio della vostra professione: tutto l'altro è lasciato a vostra libera elezione. Come in un

altr'ordine d'idee la legge vi obbliga a non fare il male, ma non a fare il bene, così voi siete obbligati a studiare per vivere, per provvedere a' vostri bisogni materiali; ma quanto alla vostra educazione intellettuale e morale, voi non avete alcun obbligo legale. Il governo ve ne dà i mezzi [...]. Un giorno confortavo allo studio delle lettere un mio giovane amico di Napoli, il quale stette un pezzo muto a sentir le mie belle ragioni; poi, come a chi fugge tutto a un tratto la pazienza: «Sai, disse, che ti credevo un po' più uomo? Che diavolo! Bisogna ben ragionare. Credi tu che una terzina di Dante mi possa toglier di dosso i miei debiti, o che tutti gl'*Inni* del Manzoni mi diano un buon desinare? Filosofia, letteratura, storia! A che pro? per finire in uno spedale? Oibò! Io studierò il Codice, farò un bell'esame e sarò fatto giudice. Che bisogno ha un giudice di Dante o del Petrarca?». [...] Crebbe rozzo, salvatico, plebeo; divenne giudice; ed oggi questa bestia togata divide il suo tempo tra le condanne a morte, ai ferri, all'ergastolo de' suoi stessi compagni, ed i buoni bocconi. [...] Voi siete in un'età, nella quale, impazienti dell'avvenire, ciascuno se lo figura a sua guisa. Quali sono i vostri sogni? Che cosa desiderate voi? Fare l'ingegnere? è giusto: ciò dee servire alla vostra vita materiale. Ma, e poi? Oltre la carne vi è in voi l'intelligenza, il cuore, la fantasia, che vogliono esser soddisfatte. Oltre l'ingegnere, vi è in voi il cittadino, lo scienziato, l'artista. Ciascuno si fa fin da ora una vocazione letteraria. Né vi maravigliate. Poiché la letteratura non è già un fatto artificiale; essa ha sede al di dentro di voi. La letteratura è il culto della scienza, l'entusiasmo dell'arte, l'amore di ciò che è nobile, gentile, bello; e vi educa ad operare non solo per il guadagno che ne potete ritrarre, ma per esercitare, per nobilitare la vostra intelligenza, per il trionfo di tutte le idee generose. Questo è ciò ch'io chiamo vocazione letteraria; e voi m'intendete, o giovani, voi, ne' quali l'umanità ogni volta si spoglia delle sue rughe e si ribattezza a vita più bella.

Ben so che molti oggi non hanno della letteratura la stessa opinione. Lascio stare coloro che ne fanno una mercanzia e dicono: «In un secolo industriale e commerciale siamo per nostra disgrazia letterati, facciamo bottega delle lettere»; e vendono parole, come altri vende vino o formaggio. [...] Ben vo' parlarvi di alcuni altri. [...] Se raccomandano questi studii, gli è perché dilettono ed ornano lo spirito, compiono l'abbigliamento⁹, vi fanno ben comparire. Leggono, come vanno a teatro, per divertirsi [...] No, miei cari. La letteratura non è un ornamento sovrapposto alla persona, diverso da voi e che voi potete gittar via; essa è la vostra stessa persona, è il senso intimo che ciascuno ha di ciò che è nobile e bello, che vi fa rifuggire da ogni atto vile e brutto, e vi pone innanzi una perfezione ideale, a cui ogni anima ben nata studia di accostarsi. Questo senso voi dovete educare. E che? I cinque sensi che abbiamo comuni con gli animali sono necessari, e questo sesto senso, per il quale abbiamo in noi tanta parte di Dio, sarebbe un lusso, un ornamento di cui si possa far senza? Non così è stato giudicato da' nostri antichi: ché in tutt'i tempi civili l'istruzione letteraria è stata sempre la base della pubblica educazione. Certo, se ci è professione che abbia poco legame con questi studii, è quella dell'ingegnere; e nondimeno lode sia al governo federale, il quale ha creduto che non ci sia professione tanto speciale e materiale, la quale debba andare disgiunta da un'istruzione filosofica e letteraria. Prima di essere ingegnere voi siete uomini, e fate atto di uomo attendendo a quegli studii detti da' nostri padri umane lettere, che educano il vostro cuore e nobilitano il vostro carattere.

Francesco De Sanctis
(DE SANCTIS 1856, pp. 65-68).

9 *compiono l'abbigliamento*: completano compiutamente l'aspetto esteriore.

A cosa serve la critica letteraria?

Il passo è tratto da La poesia (1936), forse il libro di Benedetto Croce più saldo e più maturo sul tema della riflessione letteraria. A cosa serve la critica? Serve a stabilire ciò che è bello e brutto, operazione analoga a quella che stabilisce ciò che è bene e male, ciò che è giusto e ingiusto. Serve a distinguere tra poesia e non-poesia, ma a tal fine il critico deve essere dotato della cosiddetta «sensibilità», ovvero capacità di sentire la poesia.

Non è il caso di descrivere quel che accadrebbe se al mondo non fosse la critica, perché sarebbe il medesimo di quel che accadrebbe se non vi fosse qualsiasi altra delle necessarie forme spirituali, o piuttosto, non accadrebbe nulla, perché le ipotesi di questa sorta sono insulse. Ma si può pensare quel che accadrebbe, o, per dir meglio, osservare quel che accade, quando, relativamente parlando, le menti sono distratte e la critica debolmente esercita il suo ufficio o non ha modo di professarlo con libertà. Le cose belle rimangono allora senza lode e senza riconoscimento dell'esser loro, le brutte senza condanna, e il tempio della poesia si riempie di «vendentes et ementes»¹⁰, e nessuno ne li discaccia. Gli animi sentiranno il bello e il brutto e soffriranno dell'uno e dell'altro, come quando si sente il bene e il male, la giustizia e l'ingiustizia, e al sentimento manca la sanzione morale e giuridica del giudizio e della sentenza. La coscienza estetica, come la coscienza morale, è disarmata e non può combattere: solo la critica è armata e combattente. I moti del gusto e del disgusto, per vivacissimi che siano, tutto potranno operare, ma non già quell'unico atto che il giudizio compie e che è, semplicemente, di dare il nome alle cose, e aprire così la via al modo di comportarsi verso di esse. Dare il nome alle cose è la conclusione ultima di un travaglioso lavoro; e tale, cioè difficile, la critica letteraria fu già considerata nell'antichità dal più robusto suo critico, l'ignoto autore del *Sublime*¹¹. Essa presuppone, in primo luogo, che si sia passati attraverso la necessaria e spesso lenta e penosa preparazione filologica, e che, dopo di ciò, si sia interpretata la poesia, la quale, se realmente esiste, è ricevuta e fatta propria con gioia dallo spirito contemplante, e se, invece, si prova menzognera e inesistente, lo delude e l'irrita con la sembianza della bruttezza. È in ciò la cosiddetta «sensibilità», che si richiede nel critico, e senza di cui la sua critica, nonché riuscire difettosa, non comincerebbe neppure, mancandole la materia su cui esercitarsi: in effetto, su quale poesia il critico rifletterebbe, se quella poesia non fosse da lui sentita, e perciò posseduta?

Benedetto Croce

(La critica e la storia della poesia, in CROCE 1936, pp. 109-110).

Le cose che deve dire lo scrittore

Il midollo del leone è una conferenza tenuta da Calvino a Firenze, il 17 febbraio 1955, su invito di Anna Banti. Il titolo allude all'insegnamento autentico che si può trarre dalla letteratura: «In ogni poesia vera esiste un midollo di leone, un nutrimento per una morale rigorosa, per una padronanza della storia» (CALVINO 1980, p. 17). Calvino esemplifica elencando, tra i dati

- IO** «*vendentes et ementes*»: venditori e compratori, con riferimento all'episodio evangelico dei mercanti che Gesù caccia dal Tempio.
- II** *ignoto autore del Sublime*: *Del sublime* è un trattato greco di estetica e retorica, scoperto nel 1554. È stato attribuito ora a Dionisio di Alicarnasso (scrittore dell'età di Augusto) ora a Cassio Longino (erudito e pensatore neoplatonico del III secolo d.C.), ma con scarsa attendibilità. Di fatto l'autore resta ignoto (un retore del I secolo d.C.).

costitutivi di questo «nutrimento», il «rigore del linguaggio» e «la non adesione alle apparenze più vistose». Ma non basta: anche altre cose la letteratura può insegnare.

La lingua letteraria deve sì continuamente tenersi attenta ai volgari parlati, e nutrirsene e rinnovarsene, ma non deve annullarsi in essi, né scimmiottarli per gioco. Lo scrittore deve poter dire più cose di quelle che normalmente dicono gli uomini del suo tempo: deve costruirsi una lingua la più complessa e funzionale possibile per il proprio tempo: non fotografare con compiacenza i dialetti, che sono sì pieni di sapore e vigore e saggezza, ma anche d'offese sopportate, di limitazioni imposte, d'abitudini di cui non ci si sa scrollare. [...] Ci sarebbero utili libri di interpretazione e ragionamento su paesi e costumi e istituzioni e problemi. Oggi è al romanzo e al racconto [...] che viene deputato il compito di rappresentare il «vero volto» di questa o quella località geografica. Ed è una richiesta sbagliata perché il romanzo vive nella dimensione della storia, non della geografia. Il vero tema di un romanzo dovrà essere una definizione del nostro tempo, non di Napoli o di Firenze; dovrà essere un'immagine che ci spieghi il nostro inserimento nel mondo. I luoghi, i luoghi il più possibile precisi e amati sono necessari allo scrittore come concrete forme di ciò che nella storia si muove o su cui la storia scorre, ma non possiamo porli come contenuto del romanzo, questi luoghi e gli usi locali, e il «vero volto» di questa o quella città o popolazione. È su «fare storia» che deve puntare lo scrittore, pur sempre partendo dalla realtà del paese che più ama e conosce: e la storia, ci è stato insegnato, è sempre storia contemporanea, è intervento attivo nella storia futura. [...] Le cose che la letteratura può ricercare e insegnare sono poche ma insostituibili: il modo di guardare il prossimo e se stessi, di porre in relazione fatti personali e fatti generali, di attribuire valore a piccole cose o a grandi, di considerare i propri limiti e vizi e gli altrui, di trovare le proporzioni della vita, e il posto dell'amore in essa, e la sua forza e il suo ritmo, e il posto della morte, il modo di pensarci o non pensarci; la letteratura può insegnare la durezza, la pietà, la tristezza, l'ironia, l'umorismo, e tante altre di queste cose necessarie e difficili. Il resto lo si vada a imparare altrove, dalla scienza, dalla storia, dalla vita, come noi tutti dobbiamo continuamente andare ad impararlo.

Italo Calvino
(*Il midollo del leone* [1955], in CALVINO 1980, pp. 10-17).

La responsabilità del critico

Il critico letterario non può essere soltanto uomo di biblioteca, ma deve partecipare alla vita artistico-culturale del suo tempo, dividerne le riflessioni estetiche, i fenomeni artistici, le tensioni etico-politiche. Deve anche avere cognizione concreta di altre arti (come la pittura e la musica), nonché senso della storia che gli consenta di commisurare le novità del presente con un metro di valutazione esercitato sui classici, ovvero «non deve mai perder di vista le proporzioni di valore per il semplice valore del nuovo». E anche deve mantenere la propria indipendenza da ogni tipo di condizionamento esterno.

Essenziali [per il critico] saranno la sua genuina passione per l'arte, la sua partecipazione all'affermazione del valore poetico (che egli esercita chiaramente anche nella critica della poesia del passato), il possesso di un suo orientamento nel campo della esperienza critica e del pensiero estetico. Senza con ciò farne né un artista aggiunto all'artista né un filosofo puro né uno storico ignaro della storia per cui è storico, ma postulando come necessaria una sua partecipazione alla vita dell'arte, una capacità di intenderne i caratteri generali e particolari, una disposizione a in-

tenderne le diverse forme storiche e il suo significato storico generale e specifico. [...] Per non dire – tanto è evidente in tutto il mio discorso – dell'importanza fondamentale e «culturale» [...] di una vera, autentica vita del critico come uomo, e uomo etico-politico, che gli permetta di intendere personalmente (per esperienza propria e per integrazione di fantasia bisognosa di una prima base di interesse) i problemi sentimentali, culturali, etico-politici degli autori che studia e di riconoscerne la radice umana, la loro perenne attualità e storicità.

Come si può davvero comprendere l'arte di un Machiavelli, di un Foscolo, di un Dante senza comprenderne i problemi etico-politici e culturali e, per far ciò, senza la conoscenza e l'esperienza di questi problemi? Che, alla fine, la critica e storia letteraria hanno una loro base «operativa» (si conosce solo quel che si fa o si può fare). Sol che questa non è solo letteraria e artistica – il critico non è un artista mancato, ma uno scrittore impegnato nello stesso strumento e problema espressivo dei suoi autori – ma anche dei problemi generali e particolari che gli scrittori vivono. Mentre nella sua esperienza artistica il critico letterario avrà tanto maggiori possibilità quanto più egli avrà esperienza anche delle altre arti. E come, ad esempio (senza con ciò indulgere a trasposizioni ed equivalenze livellatrici), intendere la tensione lirica, la tenuta di ritmo del Manzoni del *Cinque maggio* senza avere il senso del ritmo musicale, senza aver compreso, ad esempio, la grandezza di ritmo del secondo brandeburghese di Bach? o, come intendere il ritmo nuovo dei poeti postsimbolisti, senza aver inteso il ritmo nuovo di Schönberg o di Alban Berg? come intendere certa letteratura impressionistica senza aver un'idea approfondita e un'esperienza dell'impressionismo pittorico? come intendere la civiltà letteraria decadente senza avere un'esperienza dei fenomeni pittorici e musicali della stessa epoca? D'altra parte, per quel che riguarda la prospettiva e l'orientamento contemporaneo, essi non devono spingere la comprensione e il rispetto dell'alterità del passato e dei valori formati nel passato e trasformare la critica e storia letteraria in una pura e semplice lotta per l'affermazione di nuove poetiche. Che, così facendo, si rischia poi, anche agli effetti del presente, di perdere la ricchezza di stimoli e controlli che proviene dallo studio della letteratura del passato, di vivere una dimensione isolata ed effimera e senza sfondo. Quando poi il gusto del nuovo, del moderno ad ogni costo, non si trasforma in semplice accompagnamento delle mode o, peggio, si cade nel rilancio di fenomeni artistici del passato solo perché intonati alle mode presenti: atteggiamenti molto proficui per la fama contingente del critico, ma contrari alla sua più doverosa serietà e al suo compito di storico-critico che non deve mai perder di vista le proporzioni di valore per il semplice valore del nuovo. Né qui ci si ferma sui casi vistosi della collaborazione di critici alla diffusione editoriale, dello scadimento della critica in forme di pubblicità. Quante amare riflessioni di costume potrebbe sollecitare la civiltà dei premi e dell'industria culturale in cui tanti critici pensano in un modo e scrivono in un altro, e in cui i difetti della civiltà industriale vengono fatti propri anche da forme di civiltà nascente, incapace spesso di imporre ancora la propria più vera moralità, i propri criteri più veri di sincerità, di verità, di responsabilità come radice di ogni nuova organizzazione civile e letteraria. L'indipendenza profonda del critico (non il suo isolamento storico e falsamente aristocratico) è motivo fondamentale della sua missione e nessuna solidarietà di partito, di chiesa, di gruppo e tendenza, può mai giustificare la sua tolleranza di fronte a fatti artistici non validi e non affermabili in una prospettiva di «durata», di storia. Responsabilità, indipendenza, coraggio di verità non sono appelli moralistici scaduti, ma elementi fondamentali della validità del critico, del suo rigore intellettuale e morale.

Walter Binni
(BINNI 1963, pp. 128-131).

Globalizzazione, mercato, senso delle parole

La letteratura è (insieme a tante altre cose) critica del linguaggio e aiuta a recuperare il senso critico delle parole. Oggi la parola è un oggetto mercificato, inflazionato, svenduto e destituito di valore, ma diventa invece, nella lettura dei classici, «irradiazione di energia e di verità». «Come si può credere a una parola che rivela la verità?»: ci si può credere attraverso la lettura dei classici. Un'educazione classica serve anche a scardinare l'«esercizio abusivo del potere». Inoltre, di fronte ai pericoli e alle «minacce» impellenti della globalizzazione, che mira a unificare le diverse culture in nome del profitto economico, «la parola dei classici è l'antidoto più forte al processo di unificazione fatto in nome del mercato».

Io penso che la letteratura sia critica del linguaggio; è tante cose, ma direi che è sempre critica del linguaggio, perché essa recupera il senso delle parole, recupera la potenza del linguaggio, restituisce una vitalità che la parola dei classici aveva e che noi riscopriamo tutte le volte che li leggiamo. La parola – che è l'oggetto più mercificato, oggi – diventa invece irradiazione di energia e di verità, se noi leggiamo i classici. Per me è stata un'ancora di salvezza quando, nel periodo dell'Avanguardia¹², sembrava disperata la partita con il linguaggio: come si può credere alla verità? Come si può credere a una parola che rivela la verità? E allora ecco l'esempio dei classici, la lettura dei classici [...]. Per me, la scoperta della letteratura è stata la scoperta anche della potenza del linguaggio. [...] Da quel momento io ho rivolto alle parole un'attenzione quasi ipnotica. [...] La parola oggi subisce le leggi dell'inflazione: quanto più è usata e spesa, tanto meno vale. [...] C'è poi il problema dell'alleanza col potere: i classici sono stati certamente manipolati dal potere per esercitare le sue funzioni, dall'antichità ad oggi; però è anche vero che ai classici hanno fatto riferimento le forze che si ribellavano all'esercizio del potere. A parte Marx, che si è laureato con una tesi su Democrito, e a parte il socialismo ottocentesco, che faceva continuamente riferimento ai classici, naturalmente valorizzando le figure come Spartaco, nella coscienza rivoluzionaria dell'Ottocento era ben presente l'importanza fondamentale di una educazione classica, se si voleva scardinare questo esercizio abusivo del potere in nome dei classici. Oggi, secondo me, questo è un imperativo ancora più importante, perché la globalizzazione è un processo mondiale che può essere teoricamente – e potrà anche essere concretamente – positivo in alcuni aspetti, ma contiene in sé delle minacce terribili: per esempio quella di unificare le culture in nome della legge di mercato, scalfire le identità nazionali e le tradizioni laddove non si accordano con gli interessi del mercato.

Prendiamo il problema delle traduzioni: oggi si traduce quasi tutto, però il livello delle traduzioni, a parte eccezioni straordinarie, è scaduto, perché questo impegno – anche etico – di trasferire da una lingua all'altra il valore e la ricchezza di un'opera, è subordinato agli interessi della sua circolazione. Io sono convinto che oggi la parola dei classici è l'antidoto più forte al processo di unificazione fatto in nome del mercato.

Giuseppe Pontiggia

*(La letteratura è critica del linguaggio e La parola dei classici è l'antidoto più forte [2002],
in PONTIGGIA 2006, pp. 16-20).*

12 *Avanguardia*: è la Neoavanguardia degli anni Sessanta, a cui Giuseppe Pontiggia (Como, 1934-Milano, 2003) ha aderito e alacramente partecipato, nel gruppo di saggisti e scrittori attivi intorno alla rivista «Il Verri» di Luciano Anceschi.

3. Quale lingua?

Dante teorico antimunicipale del volgare

Il trattato De vulgari eloquentia mira a dimostrare che anche il volgare può diventare in Italia una lingua d'arte. Occorre stabilire quale volgare, dato che le sue varietà sono numerosissime (Dante ne considera quattordici). La varietà del volgare che legittimamente può aspirare a diventare nazionale (italiano), deve rispondere a quattro requisiti: essere illustre, cardinale, aulico e curiale. In assenza di un potere politico centrale, spetta alla letteratura una funzione regolatrice unitaria.

[L'inizio della stesura] del *De vulgari eloquentia* oscilla tra il 1303-1304 e il 1304-1305. Nella generale precarietà della cronologia delle opere dantesche, resta difficile stabilire quando l'elaborazione dell'opera viene sospesa: l'avvio della *Commedia* [ca. 1306] rappresenta sicuramente il limite più probabile. Anche il *De vulgari eloquentia* [come il *Convivio*] dunque è un testo incompiuto: il secondo libro termina bruscamente con il cap. XIV, lasciando a mezzo l'analisi della forma metrica della canzone. Si suppone dovessero seguire almeno altri due libri [...]. Fin dal titolo è chiaro che si tratta di un'opera rivoluzionaria. Si badi infatti che nel comune latino medievale *eloquentia* indicava la retorica latina (talvolta la lingua latina *tout court*), per cui il titolo dantesco può suonare come un ossimoro provocatorio: l'*eloquentia*, quasi per definizione, non poteva essere *vulgaris*. Ma questo è proprio ciò che Dante intende dimostrare: ovvero la possibilità che anche la lingua volgare diventi una lingua «eloquente», una lingua d'arte, retoricamente elaborata e letterariamente illustre come il latino. Il fatto poi che per affermare la promozione del volgare a lingua d'arte Dante scriva un trattato in latino non deve sembrare una contraddizione: l'obiettivo è quello di difendere la dignità della lingua e della letteratura italiana, facendo ricorso agli strumenti della trattatistica tradizionale, grammaticale e retorica, che era stata sempre latina. Il *De vulgari eloquentia* rappresenta la prima indagine sulla lingua [libro iniziale, 19 capp.] e sulla letteratura italiana [secondo libro]. [...] Dante pone due questioni fondamentali, fra loro strettamente legate. Non si dà una letteratura senza una lingua comunemente riconosciuta e accettata: tutta la storia successiva della cultura italiana è centrata sulle alterne vicende e sui limiti di questa ricerca linguistica. D'altra parte, non esiste lingua comune se non esiste un centro di potere politico unitario. La supplenza dei letterati al vuoto politico e civile sarà la sfida, ma anche il limite, della cultura italiana. [...] Il primo libro affronta il nodo della lingua italiana, o meglio del volgare [...], che viene difeso in quanto lingua naturale e come tale più nobile del latino, lingua artificiale. [...] La lingua originaria [creata da Dio e comune a tutti gli uomini] andò perduta con la confusione dei linguaggi umani seguita alla vicenda della Torre di Babele; soltanto gli Ebrei la conservarono come lingua sacra. Dalla lingua unitaria delle origini si produssero tre aree linguistiche distinte: 1. la greca; 2. la germanica, con le sue molteplici articolazioni interne; 3. la neolatina. In partenza quest'ultima area si presentava come unica, ma al presente appare suddivisa in tre ceppi (*ydiuma trifarium*): lingua d'*oc* (Dante la assegna agli ispani, ma è evidente che si tratta dell'area linguistica catalana e occitanica, estesa tra il sud della Francia e la Catalogna), lingua d'*oïl* (Francia settentrionale) e lingua del *sì* (Italia). Per porre riparo alla mutevolezza delle lingue ne fu inventata una convenzionale e immutabile, che Dante chiama *gramatica* e che nel resto del *De vulgari eloquentia* coincide con il latino (anche se il latino non è l'unica *gramatica*: Dante pensa perlomeno anche al greco). Lingue d'*oïl* (francese), d'*oc* (provenzale) e del *sì* (italiano) hanno partorito grandi letterature, ma la più nobile è senz'altro la lingua italiana perché

più prossima alla *grammatica* [...]. Poi Dante passa a esaminare le diverse varietà dei volgari italiani (ne prende in considerazione quattordici), per arrivare alla conclusione che nessuno di essi può essere assunto a modello del volgare illustre, cioè della lingua in grado di esprimere in modo raffinato i concetti più alti. Con tono di forte polemica antimunicipale, Dante dichiara che del volgare illustre si riconosce la traccia in ogni parlata locale, ma nessuna di esse, può vantare un qualche primato¹³. [...] Questa lingua [deve rispondere a] precise caratteristiche: oltre a essere *illustre*¹⁴, deve essere *cardinale* (il cardine intorno a cui ruotano i diversi volgari), *aulica* (cioè regale, perché se esistesse una reggia [*aula*] sarebbe la lingua di palazzo), *curiale* (sarebbe la lingua equilibrata anche in senso morale, adoperata negli atti politici [nella *curia*] del sovrano). Il discorso sviluppato nel primo libro acquista così forti coloriture politiche¹⁵: la riflessione sulla lingua procede di pari passo con la riaffermazione del bisogno di unità politica. Un'altra implicazione, appena accennata ma fondamentale, è che in assenza di un potere politico centrale la letteratura deve assumere in proprio la funzione di regolatrice della lingua.

Stefano Giovannuzzi

(Dante Alighieri, in BRUSCAGLI-TELLINI 2005, I, pp. 346-348).

Situazione nel Cinquecento

La soluzione proposta da Pietro Bembo nelle Prose della volgar lingua (1525) non va vista come iniziativa puramente accademica di un letterato distante dalla realtà storica. È bensì scelta storicamente motivata, anzi radicata nella particolare e drammatica situazione politica italiana.

In cerca di una lingua nazionale Nel 1494 inizia l'età delle «guerre d'Italia», che vede Francia e Spagna combattere sul territorio italiano contendendosi l'egemonia in Europa, fino al definitivo prevalere della potenza spagnola. Dal 1494 gli Stati italiani sono costretti a prendere dolorosamente coscienza della propria debolezza politica, militare e istituzionale, divenendo anche consapevoli del fatto che per l'Italia, divisa e impotente, è ormai impossibile dar vita a quel processo di unificazione nazionale realizzatosi in altri paesi e che stava evolvendo verso l'instaurazione delle grandi monarchie assolute in Spagna e soprattutto in Francia. La catastrofe politica dell'Italia, compiutasi tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, si riflette in modo drammatico anche sulla cultura e sulla letteratura del Rinascimento. Senza tenere presente questo sfondo storico-politico, si rischia di non comprendere perché le discussioni linguistiche diventano improvvisamente così centrali nella cultura del Cinquecento.

13 *ma... primato*: nei capp. 11-15 del primo libro, Dante esamina le varietà dei volgari italiani, per concludere che il volgare illustre di cui va in cerca «in qualibet redolet civitate, nec cubat in ulla», 'in ogni città manda il suo profumo e non posa in alcuna' (*De vulgari eloquentia*, I, 16).

14 *illustre*: «Primum igitur quid intendimus cum illustre adicimus, et quare illustre dicimus, denu-demus. Per hoc quidem quod illustre dicimus, intelligimus quid illuminans et illuminatum pre-fulgens», 'Mettiamo adunque bene in chiaro prima di tutto che cosa intendiamo coll'attributo di illustre. Con questa parola illustre intendo appunto qualche cosa che illumini e che, illuminata, molto rifulga' (*De vulgari eloquentia*, I, 17).

15 *politiche*: «Hoc autem vulgare, quod illustre, cardinale, aulicum esse et curiale ostensum est, dici-mus esse illud quod vulgare latium appellatur», 'Questo volgare poi, che ho dimostrato essere illustre, cardinale, aulico e curiale, affermo essere quello che si chiama volgare italiano' (*De vul-gari eloquentia*, I, 19).

Non si tratta di discussioni aridamente grammaticali. La realtà è che proprio in questo momento tutti i nodi della questione linguistica italiana già presenti fin dal Trecento e rimasti ingarbugliati ancora per tutto il xv secolo vengono al pettine in modo particolarmente urgente, definitivo. Le difficoltà sollevate dalla nuova situazione politica e culturale possono essere ricondotte a due questioni fondamentali:

1. la tensione tipicamente quattrocentesca tra latino e volgare perde di attualità. Gli umanisti, sostenitori di una letteratura esclusivamente in latino, costituiscono ormai casi isolati. [...] Il volgare, riabilitato attraverso il lavoro di umanisti quali Alberti, Poliziano, Landino, è ormai comunemente accettato come lingua di alto impegno letterario;

2. dunque, sì al volgare, ma quale volgare? La frammentazione politico-sociale italiana torna in primo piano come ai tempi di Dante; la mancanza di un centro da cui si irradi un modello linguistico autorevole è anzi esasperata dal confronto con quanto sta accadendo negli altri paesi, dove forti monarchie accentrate hanno il potere di promuovere, o persino di imporre, l'unificazione anche linguistica dei rispettivi territori. In Italia, il prestigio di Firenze e della sua lingua rimane indiscutibile, ma non è in grado di garantire la formazione e lo sviluppo di una vera e propria lingua nazionale, impiegata a ogni livello della vita sociale e culturale del paese. [...]

Un italiano da scrivere Bembo, come Dante a suo tempo, non fa che constatare l'assenza, in Italia, di un centro, di una capitale capace di porsi come il luogo di elaborazione autorevole di una lingua nazionale. In queste condizioni, la questione della lingua parlata appare destinata a non avere soluzione¹⁶: nella decisione, presa da Bembo, di occuparsi soltanto di quella scritta, si può leggere non solo la *forma mentis* dell'umanista in cerca di regole e di modelli sicuri, ma anche la lucida coscienza di una sconfitta storica. L'Italia, condannata a rimanere divisa in tante realtà locali, non può aspirare (come la Francia o la Spagna) a una lingua unitaria parlata da tutti gli abitanti della penisola; tuttavia, potrà mantenere la sua identità culturale assicurandosi lo strumento di una lingua letteraria, fissa e stabile, che rappresenti un forte dato identitario almeno della *élite* intellettuale. Ecco allora l'opzione di Bembo per il ritorno alla lingua dei grandi Toscani del Trecento, segnatamente a quella di Petrarca per la poesia e di Boccaccio per la prosa. [...] È una scelta che si rivelerà vincente non soltanto perché altamente praticabile (era in fondo molto comodo poter disporre di modelli linguistici sicuri e «fermi», identificati in pochi testi disponibili a tutti), ma anche perché essa risponde in profondità a una lettura molto lungimirante della situazione storico-sociale italiana.

Riccardo Bruscasti

(*Quale lingua italiana? Lingua, letteratura e politica*,
in BRUSCASTI-TELLINI 2005, II, pp. 249-252).

Da Manzoni al Novecento

Manzoni opta per una lingua unitaria e viva, una lingua dell'uso. Nel suo capolavoro, i Promessi sposi, volta le spalle alla lingua della tradizione letteraria e s'orienta al fiorentino parlato. «Soltanto

16 *lingua ... soluzione*: riguardo a una lingua parlata comune, interessante il tentativo di Giangio Trissino (Vicenza, 1478-Roma, 1550), uomo di corte e poeta, che nell'ideale dantesco di un volgare italiano – di cui resta traccia in ogni città, ma che non è presente in alcuna – non vede l'utopia d'una lingua da creare con generoso sforzo collettivo, bensì un'effettiva «favella» comune che sarebbe possibile usare, al di là delle varie parlate locali. Questa ipotesi di italiano interregionale (subito contestata da molti letterati toscani) si rivelò vaga e imprecisata, quanto difficile da riscontrare nella realtà.

a quel modo e dal quel momento in poi si potranno scrivere romanzi in Italia», riconoscendo legittima cittadinanza al tono familiare e popolare. Sulla medesima via s'orienta Verga, che inaugura lo scrivere 'parlato' e il regionalismo novecentesco, intento a ritrarre la provincia come condizione esistenziale, senza concessioni al folclore o al bozzetto. Il dialettismo in Verga ha funzione conoscitiva, non esornativa come in De Marchi o in Fogazzaro, né estetizzante come in D'Annunzio, né è segno di anomalia o di eccentricità come accade negli scapigliati (Dossi e Faldella) e poi in Gadda. Autori come Pavese e Fenoglio si muovono sulla linea verghiana, invece in Pirandello il tono popolare diventa «uso parlato di tipo medio», che è strumento particolarmente efficace per ritrarre «il mediocre della mediocrit  borghese».

Manzoni e Ascoli Manzoni mirava ad una lingua unitaria. L'Ascoli, invece, com'  noto, nel *Proemio* [1873] all'«Archivio Glottologico Italiano», contrapponeva al livellamento il «diritto di conservazione» di tutti gli elementi «squisitamente storici» della tradizione, in dipendenza [...] dalla eccezionalit  (rispetto ad altre nazioni europee) della policentrica storia d'Italia, paese di secolare tradizione regionale. Ricordo vicende assai note se dico che l'italiano   stato, fuori di Toscana, e per secoli, lingua pi  scritta che parlata, e tra le letterarie, la lingua meno rinsanguata dal parlato, la pi  costante nel tempo, immobile in una fissit  letteraria impopolare, una lingua di cerchie ristrette di persone socialmente privilegiate, 'lingua di cultura', e non 'lingua di natura' per la totalit  di una nazione (salvo la Toscana). [...] Manzoni si tuff  nelle braccia toscane per raggiungere, sappiamo, finalmente un livello espressivo popolare, unitario, attuale. Affidava al fiorentino la funzione regolatrice della lingua; additava nel fiorentino, con mentalit  non da purista e passatista finalmente, una lingua popolare e d'uso, una lingua di conversazione e di comunicazione che potesse trascendere i limiti geografici e culturali del regionalismo e garantire con la propria mediet  la 'popolarit ' della letteratura. Manzoni aveva mostrato che si poteva scrivere guardando, finalmente, fuori della tradizione letteraria. In materia di lingua poteva dettar legge non pi , soltanto, come in passato, la letteratura, ma un linguaggio vivo. Soltanto a quel modo e dal quel momento in poi si potranno scrivere romanzi in Italia. Familiare e popolare acquistavano per sempre il diritto di cittadinanza nella letteratura. Da quel momento si potr  tornare alla provincia.

Verga e il regionalismo novecentesco Ci torna [...] il Verga dei *Malavoglia*, quando innesta la 'forma interna' del dialetto su quella della lingua, e inaugura la via del regionalismo novecentesco, quello che nelle sue soluzioni pi  convincenti sapr  rievocare la provincia senza arrestarsi alle manifestazioni esterne di quel mondo (il folclore, il pittoresco), allo spettacolo, al bozzetto. Il dialettismo non ha pi  scopo documentario o scopo stilistico, come in un De Marchi, o in un Fogazzaro, dov'era patina d'ambiente o 'gergo' casalingo, battuta, impressione locale. E non   pi , come per gli espressionisti scapigliati, tessera di un mosaico stilisticamente plurimo, assunto come strumento di rottura, anormalit , deformazione, e non rispecchiamento. Il dialettismo non serviva a un Dossi, a un Faldella, come 'forma' per ritrarre un ambiente dialettale, provinciale, ma per *ravvivarlo* o *deformarlo*. In Verga invece la coralit  filtra ogni evento entro un'unica mentalit , lo riduce ad un solo punto di vista (le proporzioni del piccolo mondo di pescatori): la coralit    sociologicamente e geograficamente individuata. Negli espressionisti, da Dossi sino ancora a Gadda, l'elemento dialettale [...] collabora ad una composizione raffinata che non ha pi  contatto con la dimensione psicologica e linguistica della coralit  [...]. In Gadda poi il dialetto entrer  in una sincronia linguistica di elementi disparati tesi alla creazione di una lingua arbitraria capace di attraversare tutti gli strati dei linguaggi, dal basso all'alto, dal periferico al centrale. Verga [...] inaugura nelle nostre lettere lo scrivere 'parlato'. [...] Nei *Malavoglia* il dialetto non  , semplicemente, inserito, ma tutto il romanzo   scritto in lingua italiana pensata in siciliano.

[...] È una sazietà di 'retorica', di preziosismo e di libresco ad accomunare scrittori del Novecento, tra loro assai lontani, come Pavese e Fenoglio, come Verga e Pirandello. In Pavese e Fenoglio, così in Verga, la forma dialettale, quasi fosse uno strato elementare ed arcaico capace di scardinare il raffinato e l'aristocratico o l'estenuato della tradizione, ritrova la forza di una perdita monotonale classicità. Siamo lontanissimi da un Pirandello, immune da ansie del primordiale o dell'epico. Pirandello, anzi, si muove a suo agio nell'attualità e nel grigiore del mondo borghese. [...] Diversamente dalla dialettalità interna del Verga, la popolarità sintattica pirandelliana è mimetismo attento ad atteggiarsi sulle movenze dell'azione e del parlato, e non strumento per aderire ad una 'visione dialettale'. È duttilità piegata ad un uso parlato di tipo medio, efficace per ritrarre con distacco e penetrazione insieme il mediocre della mediocrità borghese. Il suo lessico è preso nei valori attuali, medi, senza profondità storica, con un mirabile, voluto 'grigiore'.

Gian Luigi Beccaria

(«... ma perché vengo da molto lontano»: Cesare Pavese [1979-1980],
in BECCARIA 1989, pp. 70-73).

Il «Dizionario della lingua italiana» di Niccolò Tommaseo (1861-1879)

Il grande Dizionario della lingua italiana di Tommaseo (il cosiddetto Tommaseo-Bellini) si segnala come primo dizionario storico, impresa ammirevole compiuta all'indomani dell'Unità politica, proprio con l'intento di offrire una «lingua» unitaria al nuovo Stato appena costituito.

La grandezza del Tommaseo linguista e lessicografo quale si rivela nel grande *Dizionario* mi pare consistere soprattutto in tre punti. C'è anzitutto in lui il senso romantico e religioso della creazione linguistica, che davanti allo spettacolo dell'immensità della produzione e della vita della lingua gli dà un sentimento simile a quello di un Agostino davanti al mistero dell'infinità del Dio vivente, quel mare in cui si può pescare solo col cucchiaino. [...] Questo sentimento della infinita creatività della lingua alimenta il senso vigoroso della libertà linguistica, in contrasto con quella angusta normatività di marca puristica o manzoniana¹⁷ che gravò sulla prima scuola dell'Italia unita. In secondo luogo c'è nel Tommaseo una visione organica della lingua, [...] sempre in rapporto al discorso e al contesto: col ripudio, espresso efficacemente anche nella *Premessa*, di una concezione puramente lessicale del dizionario. Quanto il Tommaseo lessicografo fosse originalmente legato a tale visione funzionale sintattica e semantica della lingua mostra la cura da lui data all'analisi delle parole grammaticali, cosiddette «vuote», preposizioni e congiunzioni e particelle pronominali, come quel *si*, sviscerato in tutte le facce dei suoi usi e significati su esempi danteschi in ben venti colonne di stampa, le ultime passate per le sue mani prima della morte [avvenuta nel 1874]. [...] L'ultimo punto di forza e di originalità, che si collega direttamente all'opera giovanile e diuturna di «sinonimista»¹⁸, senza pari non solo in Italia, sta nella concezione del rapporto fra lingua e pensiero, del segno linguistico come «determinazione» del pensiero, e dell'universo semantico della lingua come un insieme in cui

17 *angusta ... manzoniana*: l'epiteto *manzoniana* è da riferire non certo a Manzoni, ma ai suoi tanti imitatori.

18 «*sinonimista*»: NICCOLÒ TOMMASEO, *Nuovo dizionario de' sinonimi della lingua italiana*, Firenze, Pezzati, 1830; ed. definitiva, Milano, Vallardi, 1867; per una moderna ed. economica, *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, a cura di Paolo Ghiglieri, Firenze, Vallecchi, 1973, 4 voll.

ogni elemento si definisce in rapporto agli altri, [contro una] concezione retorica della lingua [...]. Nella definizione e classificazione semantica delle voci, nella ricchezza di rilievi sinonimici e «iponimici»¹⁹, che utilizzano sempre il metodo semantico piuttosto che quello referenziale, nella percezione straordinariamente acuta e precisa delle differenze di significato e d'uso sintattico, in un circolo continuo fra lingua e contesto, sta certo il significato più alto dell'opera del Tommaseo, quello che la colloca con poche altre al vertice della lessicografia di tutti i tempi e paesi. Il *Dizionario*, che si cita con l'etichetta Tommaseo-Bellini²⁰, ma che andrebbe più opportunamente ricordato col solo nome del Tommaseo, o se mai accanto al suo con quello dell'operosissimo collaboratore e continuatore fiorentino, il Meini²¹, traduttore dei dialoghi di Platone, veniva – dalla progettazione del 1857 all'inizio della stampa nel 1861 alla conclusione nel 1879 cinque anni dopo la morte del Tommaseo, attraverso due guerre [1859 e 1866] e due trasferimenti di capitale [1865 e 1870], fra la morte di Cavour [1861], la fine del governo della Destra storica [1876] e la legge Coppino sull'istruzione elementare obbligatoria²² – a rappresentare nel suo stesso laborioso e irripetibile *iter* (un record nella lessicografia di tutti i tempi) l'immagine più suggestiva di quella Unità d'Italia che esso proiettava come unità culturale lungo sei secoli di storia linguistica: coi piedi piantati nella solida realtà economica e nella capacità imprenditoriale di Torino e la testa a Firenze, divenuta la capitale proprio nell'acme della sua parabola. Come «un vero nazionale monumento» lo proponeva già il *Programma*: fra tanti monumenti per lo più orridi sorti in quegli anni, senza dubbio il più valido, forse il solo pienamente degno che l'Italia abbia eretto alla sua Unità, il Classico dei Classici pensato da un grande scrittore-filologo romantico, bilancio globale della storia linguistica, civile e letteraria dell'Italia preunitaria offerto all'Italia unita, testimonianza capitale e ormai *ne varietur*, ma ancora la più viva se non la più perfetta che possediamo della nostra lingua, degna davvero di avere in sorte, un secolo dopo il suo compimento, una circolazione più larga e meno privilegiata²³.

Gianfranco Folena

(Il «*Dizionario della lingua italiana*» di Niccolò Tommaseo [1977],
in FOLENA 1997, pp. 205-208).

-
- 19 «*iponimici*»: si dice «iponimo» un vocabolo di significato più specifico e ristretto rispetto a un vocabolo di significato più generico ed esteso, che lo include (per es. *papavero* rispetto a *fiore*, *cavallo* rispetto ad *animale*).
- 20 *Tommaseo-Bellini*: il lombardo Bernardo Bellini (1792-1876), lessicografo e scrittore, docente di eloquenza e di retorica, è stato collaboratore di Tommaseo nell'impresa del *Dizionario*.
- 21 *Meini*: alla morte di Tommaseo (1874), la direzione del *Dizionario* è assunta da Giuseppe Meini (dalla voce *Si* – l'ultima firmata dal primo direttore – in poi).
- 22 *legge ... obbligatoria*: la legge che prende nome dal piemontese Michele Coppino (1822-1901), ministro della Pubblica istruzione per quattro volte (dal 1867 al 1888), porta la data del 15 luglio 1877 e organizza in cinque anni la scuola elementare e ne rende obbligatoria la frequenza del primo biennio.
- 23 *circolazione ... privilegiata*: queste pagine di Gianfranco Folena sono apparse dapprima come *Presentazione*, alla riproposta economica del *Dizionario* (Milano, Rizzoli, 1977, 20 voll.). Va ricordato che nel 1961 (a distanza di un secolo esatto dall'avvio del *Dizionario* di Tommaseo), il suo medesimo editore (ovvero la casa UTET di Torino) ha varato il *Grande dizionario della lingua italiana* diretto da Salvatore Battaglia (e dopo la sua morte [1971] da Giorgio Barberi Squarrotti), giunto a compimento, in 21 voll., nel 2002: altro vocabolario storico, altra monumentale impresa lessicografica (con due supplementi, 2004 e 2009, diretti da Edoardo Sanguineti).

Esprimersi vuol dire...

Si dice che i giovani, indossando abiti poveri e dimessi, esprimono se stessi, comunicano il loro desiderio di non indulgere più alle frivolezze e al lusso della «decadente» civiltà borghese. Ma non è così. Esprimersi vuol dire resistere alla moda, restare se stessi. Molti giovani travestiti da proletari seguono invece l'ultima e costosa moda, praticano il consumismo più passivo e più supino. «Non sanno che per esprimersi non bastano i calzonni stretti sul cavallo» (come oggi non bastano i tatuaggi o le palline di ferro nel labbro) e che bisogna invece conquistarsi con fatica «l'attitudine a pensare e il magistero alto della parola».

Perché, ci si domanda, i giovani vestono blusotti e *jeans*, camicie tropicali e gonne zingaresche, zoccoli contadini e stivali militareschi? Perché, dice Fiorucci²⁴, l'abbigliamento è un linguaggio, un modo di esprimersi, di comunicare. Le nuove generazioni manifesterebbero così, anche nel vestire, aspirazioni e valori. Via il doppio petto tradizionale, la giacca coi risvolti, la ridicola cravatta! Si affermi il vestire povero e comodo, il tessuto a buon prezzo, il colore spento, l'austerità dimessa di chi non intende più indulgere alle frivolezze e ai lussi della decadente civiltà borghese. L'aspetto trasandato e cencioso, la frequentazione delle assemblee che dirada quella della doccia, le chiome prolisse, le barbe incolte, sono un rifiuto e una protesta. [...] Piazza pulita, dunque, dei modelli della gente bene: ci si ispiri ai nomadi e ai reietti, ai guerriglieri e ai subalterni. [...] Così i giovani parlano col vestire, si riconoscono, comunicano...

Sarà, Fiorucci, ma Lei non mi convince. Certo che l'abbigliamento parla, ma parla anche la cravatta in tinta unita, la camicia lavata, il capello ravviato. Ognuno di noi, qualunque cosa faccia, dica, scelga, escluda, si esprime. Ma esprimersi vuol dire esporsi, contrapporsi, affermare, differenziarsi da chi dice altro, da chi ruminava un suo bla-bla gergale, da chi tace. Esprimersi vuol dire resistere alla moda, restare se stessi. Mi fanno sorridere questi milioni di donne in stivali, qualcuna persino con gli speroni, che si spaventerebbero se vedessero un cavallo vero e non affronterebbero non dico paludi e brughiere, ma nemmeno una pozzanghera. Così fanno pena e tenerezza questi giovani cubani-gitani, questi travestiti da proletari che seguono l'ultima moda (la loro s'intende), praticano il consumismo più supino, la sciarpa rossa lunghissima (è prescritto che spenzoli fino a terra), il berrettino alla Fidel, la sahariana (toh, chi si rivede!) degli insorti angolani, lo scarponcino di cuoio naturale dei G. Men²⁵; e naturalmente i *jeans*, forse non immaginando neppure che sotto quella grafia spicciativa si nasconde un *Gênes* e che le loro brache vorrebbero esser quelle – ruvide e povere davvero – dei marinai genovesi. E non sanno, poveri cari, che l'industria ha impiantato macchine grosse e costose per scolorire i *jeans* sulle ginocchia, macchine per sfrangiarli sul fondo, macchine per stampare manifesti con sederini nudi che inducano a comprare, a prezzi moltiplicati per cinque, degli onesti pantaloni da giardinaggio. Piccoli borghesi, vittime più che mai del consumismo, non sanno che per esprimersi non bastano i calzonni stretti sul cavallo e che bisogna conquistarsi con lunga fatica, con tenace umiltà, l'attitudine a pensare e il magistero alto della parola.

Luigi Firpo

(*Vendere stracci e filosofia* [1977], in FIRPO 1983, pp. 103-105).

24 *Fiorucci*: Elio Fiorucci (1935), imprenditore milanese, attivo nel settore della moda.

25 *G. Men*: negli Stati Uniti, agenti investigativi del governo federale.

4. Cos'è lo stile?

Lo stile padrone delle cose

Sulla natura e sui caratteri dello stile ha lungamente meditato Giacomo Leopardi, come risulta da molti passi dello Zibaldone. In questo brano del 1822, difende un'idea di stile come padronanza da parte dello scrittore sulle cose che intende dire: idea non formalistica, ma attinente alla sostanza delle cose.

Non basta che lo scrittore sia padrone del proprio stile. Bisogna che il suo stile sia padrone delle cose: e in ciò consiste la perfezion dell'arte, e la somma qualità dell'artefice. Alcuni de' pochissimi che meritano nell'Italia moderna il nome di scrittori (anzi tutti questi pochissimi), danno a vedere di esser padroni dello stile: vale a dir che il loro stile è fermo, uguale, non traballante, non sempre sull'orlo di precipizi, non incerto, non legato [...], ma libero e sciolto e facile [...]. Questi tali son padroni del loro stile. Ma il loro stile non è padrone delle cose, vale a dir che lo scrittore non è padrone di dir nel suo stile tutto ciò che vuole, o che gli bisogna dire o di dirlo pienamente e perfettamente [...]. La qual cosa non è mai accaduta ai veri grandi scrittori, ed è mortifera alla letteratura. E per ispecificare; i detti scrittori sono e si mostrano sicuri di non dare nel francese (cioè in quel cattivo italiano che è proprio del nostro tempo, e quindi naturale anche a loro, anzi solo naturale), ma non sono né si mostrano sicuri di poter dire nel buono italiano tutto quello che loro occorra; come lo erano i nostri antichi (Zibaldone, 2611-2613, 27 agosto 1822).

Giacomo Leopardi
(LEOPARDI 1991, II, pp. 1397-1398).

Chiarezza e semplicità dello stile

La chiarezza e la semplicità dello stile (e la grazia che a queste doti va unita), che sono i «pregi fondamentali d'ogni qualunque scrittura», si ottengono non dalla natura né dall'ingegno, ma dall'«arte», ovvero dall'esercizio, dallo studio, dalla lenta applicazione.

La forza, l'originalità, l'abbondanza, la sublimità ed anche la nobiltà dello stile possono, certo in gran parte, venire dalla natura, dall'ingegno, dall'educazione [...]. La chiarezza e (massime a' dì nostri) la semplicità (intendo quella ch'è quasi una colla naturalezza e il contrario dell'affettazione), la chiarezza e la semplicità (e quindi eziandio²⁶ la grazia che senza di queste non può stare, e che in esse per gran parte e ben sovente consiste), la chiarezza, dico, e la semplicità, quei pregi fondamentali d'ogni qualunque scrittura, quelle qualità indispensabili anzi di primissima necessità, senza cui gli altri pregi a nulla valgono, e colle quali niuna scrittura, benché niun'altra dote abbia, è mai dispregevole, sono tutta e per tutto opera dono ed effetto dell'arte. Le qualità dove l'arte dee meno apparire, che paiono le più naturali, che debbono infatti parere le più spontanee, che paiono le più facili, che debbono altresì parer conseguite con somma facilità, l'una delle quali si può dir che appunto consista nel nascondere intieramente l'arte, [...] esse sono appunto le figlie dell'arte sola, quelle che non si conseguono mai

²⁶ *eziandio*: anche.

se non collo studio, le più difficili ad acquistarne l'abito, le ultime che si conseguiscano²⁷, e tali che acquistatone l'abito, non si può tuttavia mai senza grandissima fatica metterlo in atto (*Zibaldone*, 3047-3048, 26 luglio 1823).

Giacomo Leopardi
(LEOPARDI 1991, II, p. 1608).

Cosa distingue lo stile poetico

Al poeta compete di esprimere le «qualità», le «relazioni più recondite e meno osservate o non osservate» che si nascondono «nelle cose di cui tutti parlano». E per esprimerle ha bisogno d'un nuovo linguaggio (diverso dal linguaggio comune): ma a tale scopo, non deve inventare vocaboli nuovi, bensì ricorrere a «accozzi inusitati di vocaboli usati», perché suo ufficio è di «rivelare aspetti novi di cose note».

Poiché, quale virtù di stile poetico si può immaginare maggior della sua [di Virgilio]? Dico quello stile che s'allontana in parte dall'uso comune d'una lingua, per la ragione (bonissima, chi la faccia valer bene), che la poesia vuole esprimere anche dell'idee che l'uso comune non ha bisogno d'esprimere, e che non meritano meno per questo d'essere espresse, quando uno l'abbia trovate. Ché, oltre le qualità più essenziali e più manifeste delle cose, e oltre le loro relazioni più immediate e più frequenti, ci sono nelle cose, dico nelle cose di cui tutti parlano, delle qualità e delle relazioni più recondite e meno osservate o non osservate; e queste appunto vuole esprimere il poeta, e per esprimerle, ha bisogno di nove locuzioni. *Parla quasi un cert'altro linguaggio (Poetas quasi alia quadam lingua locutos non conor attingere, CICERONE, De Oratore, II, 14)*, perché ha cert'altre cose da dire. Ed è quando, portato dalla concitazione dell'animo, o dall'intenta contemplazione delle cose, all'orlo, dirò così, d'un concetto, per arrivare il quale il linguaggio comune non gli somministra una formola, ne trova una con cui afferrarlo, e renderlo presente, in una forma propria e distinta, alla sua mente (ché agli altri può aver pensato prima, e pensarci dopo, ma non ci pensa, certo, in quel momento). E questo non lo fa, o lo fa ben di rado, e ancor più di rado felicemente, con l'inventar vocaboli novi, come fanno, e devono fare, i trovatori di verità scientifiche; ma con accozzi inusitati di vocaboli usati, appunto perché il proprio dell'arte sua è, non tanto d'insegnar cose nuove, quanto di rivelare aspetti novi di cose note; e il mezzo più naturale a ciò è di mettere in relazioni nove i vocaboli significanti cose note. Queste formole non passano, se non per qualche rara opportunità, nel linguaggio comune, perché, come s'è detto dianzi, il linguaggio comune non ha per lo più bisogno d'esprimere tali concetti; e la virtù propria della parola poetica è d'offrire intuiti al pensiero, piuttosto che strumenti al discorso.

Alessandro Manzoni
(*Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*,
in MANZONI 1973, pp. 1185-1186).

27 *ultime ... conseguiscano*: si legge in altra parte dello *Zibaldone* (20): «chi sente e vuol esprimere i moti del suo cuore ec. l'ultima cosa a cui arriva è la semplicità, e la naturalezza, e la prima cosa è l'artificio e l'affettazione, e chi non ha studiato e non ha letto, e insomma come costoro dicono è immune dai pregiudizi dell'arte [...], non iscrive mica con semplicità, ma tutto all'opposto» (LEOPARDI 1991, I, p. 26).

Un problema di conoscenza

Gianfranco Contini propone una definizione di stile non formalistica, ma concettuale e conoscitiva: lo stile è «il modo che un autore ha di conoscere le cose», «un problema di conoscenza». Tale definizione discende da Flaubert, per cui si veda ECO 2004, p. 452: «Lo stile non è che un modo di pensare» dirà Flaubert; e più dettagliatamente: «[...] lo stile [è] da solo una maniera assoluta di vedere le cose».

Non farò se non richiamare la vostra attenzione su considerazioni di stile: ma cos'è lo stile? Mi permetto, poiché la serie dei miei predecessori è abbastanza lunga, di offrire anch'io una definizione dello stile. Dirò allora che lo stile mi sembra essere, senz'altro, il modo che un autore ha di conoscere le cose. Ogni problema poetico è un problema di conoscenza. Ogni posizione stilistica, o addirittura direi grammaticale, è una posizione gnoseologica.

Gianfranco Contini
(*Una lettura su Michelangelo* [1937], in CONTINI 1974, p. 243).

«Il nostro rapporto col mondo»

Stile non significa una particolare cifra espressiva, bensì «un particolare rapporto col mondo.

Stile [...], stile non è sovrapposizione d'una cifra e d'un gusto, ma scelta d'un sistema di coordinate per esprimere il nostro rapporto col mondo. Costruire uno stile nell'espressione poetica [significa costruire uno stile] nella coscienza morale.

Italo Calvino
(*Pavese: essere e fare* [1960], in CALVINO 1980, p. 58).

5. Letteratura e identità nazionale

Spazio e tempo, geografia e storia

Si deve a Carlo Dionisotti (con il saggio dal titolo Geografia e storia della letteratura italiana, del 1951, poi raccolto nell'omonimo volume del 1967) il merito di avere richiamato decisamente l'attenzione sulla necessità di considerare, nello studio della nostra tradizione letteraria, non solo la dinamica storica ma anche la dislocazione geografica dei singoli autori e movimenti. Le vicissitudini politiche del Paese nel corso dei secoli hanno infatti prodotto una stratificazione che comporta marcate differenze di lingua (dialetti), di costume, di organizzazione sociale, di usi gastronomici e alimentari che cambiano tra località anche tra loro non distanti. Si riproduce la parte finale del saggio, relativa alla situazione della cultura letteraria nell'Italia dell'Ottocento e del primo Novecento, a partire dalla frattura tra Nord e Sud divenuta evidente in particolare dalla fine del Settecento.

Frattura tra Nord e Sud. Firenze «porto» sereno Una frattura, dapprima lieve e come oscillante, col passar degli anni si approfondisce e determina sempre più: spezza in due la penisola a sud di Firenze. La grande e vigorosa Napoli del Gravina e del Vico, del Galiani e del Filan-

gieri²⁸, parte appende alle forche del 1799 gli eredi di quella nobile scuola, parte li sospinge all'esilio, e matura in un selvatico isolamento le generazioni del Risorgimento. [...] Lo stesso Foscolo, quando nelle *Grazie* si affida a un ideale di sempre più distaccata contemplazione poetica, isola ed eleva il mito di Firenze e della Toscana come d'un'Arcadia delle lettere fuor d'ogni travaglio polemico. Già l'Alfieri aveva potuto ivi placare in parte la sua inquietudine e i suoi crucci. Non mai, né prima né forse poi, come in questo periodo, Firenze rappresentò ai migliori Italiani l'immagine quasi d'un porto, dove fosse dato vivere e guardar lontane le tempeste della vita. Queste considerazioni in parte si applicano anche alla vita e all'opera del Leopardi. E quanto alla frattura dell'Italia, significativa si prospetta la giovinezza di lui in Recanati, quasi sospesa sul confine fra le due zone, del tumulto e del silenzio: il tumulto romantico di cui gli giunge la eco dal Nord, e lo offende e nel tempo stesso lo avvince; il silenzio disperato e solenne del Sud, che finalmente lo richiama a Napoli, lo irrigidisce nella solitudine siderale degli ultimi canti, lo contrista e lo umilia nel commercio polemico dei *Paralipomeni*. In mezzo, unica evasione parzialmente felice, parzialmente discorsiva e cordiale della sua vita fra gli uomini, il soggiorno in Toscana. A Firenze, nel 1827, è il suo incontro reverente e diffidente con l'altro grande, il Manzoni. Il quale anche a Firenze giungeva, come a sollievo e riposo dell'impresa più ardita, della più rivoluzionaria forse nella sua apparente cautela, che la storia della letteratura italiana registri per tutto il suo corso, dopo il Trecento. Conviene fermare l'occhio [...] sul problema centrale, linguistico e letterario, della prosa di romanzo [...]. Da questo esame si deduce che la formazione del Manzoni è tutta lombarda, con l'apertura propria della cultura lombarda verso la Francia, e tutti e soltanto in questo ambito sono i suoi rapporti umani e letterari: Parini, Fauriel, Grossi²⁹, Porta e i romantici del «Conciliatore»; che lombardo, anche per il rigore scervo da eclettici compromessi, è il momento critico e decisivo, il segreto e poderoso travaglio della sua vocazione, dagli *Inni Sacri* alle tragedie, al primo getto del romanzo; toscana e fiorentina è invece per il Manzoni la quiete dopo la tempesta, la soluzione ultima del suo problema linguistico, la lenta revisione e ripulitura dei *Promessi Sposi*, il veleno, in questa minuziosa fatica decorativa, di una prematura vacanza e rinuncia della sua arte a combattere oltre la battaglia.

Nord: romanticismo italiano Fenomeno tipicamente piemontese e lombardo è il romanticismo italiano, così nella sua fase programmatica e polemica, come nei suoi ultimi sviluppi. All'infuori di quest'area e della congiunta Liguria, sola fa spicco la rossa Livorno di Guerrazzi, che del resto guarda a Genova e al Tirreno ed è, nei confronti di Firenze, in posizione antagonista. Per tutto il resto d'Italia il Romanticismo è merce d'importazione che ha tardo e controllato recapito, e rappresenta piuttosto una droga che un vitale nutrimento. Fatta l'eccezione del Guerrazzi, l'apertura al Romanticismo della cultura e letteratura toscana può essere misurata considerando uno per uno e in rapporto fra loro il Capponi, il Niccolini e il Giusti. Il mordente di un impegno più risoluto, di una collaborazione più ampia e rischiosa con le avanguardie italiane ed europee è fornito a Firenze da uomini di tutt'altra origine, dal

-
- 28 *Gravina ... Filangieri*: pensatori e scrittori tra Sei e Settecento, Gian Vincenzo Gravina (Rogiano, Cosenza, 1664-Roma, 1718), antiseccentista, autore della *Ragion poetica* (1708), uno dei fondatori dell'Arcadia; Giambattista Vico (Napoli, 1668-ivi, 1774), celebre autore dei *Principi di una scienza nuova* (Napoli, Mosca, 1725, poi 3ª ed., *Principi di scienza nuova*, Napoli, Stamperia Muziana, 1744); Ferdinando Galiani (Chieti, 1728-Napoli, 1787), economista e letterato; Gaetano Filangieri (Napoli, 1753-Vico Equense, Napoli, 1788), economista e giurista.
- 29 *Fauriel, Grossi*: il francese Claude Fauriel (1772-1844), storico e scrittore, consigliere e corrispondente di Manzoni; il lombardo Tommaso Grossi (1790-1853), romanziere storico (*Marco Visconti*, 1934) e poeta (le novelle in versi *La fuggitiva*, 1816, e *Ildegonda*, 1820; il poema *I Lombardi alla prima crociata*, 1826), amico di Porta e di Manzoni.

Vieusseux³⁰, dal Tommaseo, dal Mayer, dallo stesso Montani³¹. Quel che importi nel Veneto il distacco e la delicatezza di una antica tradizione letteraria, come parziale serenamento e incantamento di torbidi fermenti romantici, è ben visibile nella poesia e nella prosa di più generazioni, di uomini pur tanto diversi fra loro, per tutto il corso dell'Ottocento. Basta pensare [...] al grande affresco friulano di Ippolito Nievo, al riserbo e all'eleganza stilistica dell'Alardi [...]. E si pensi ancora, valicando Zanella e Betteloni, al Fogazzaro, alla vicendevole reazione di elementi lombardi e veneti nella sua formazione di scrittore e nello sviluppo dell'opera sua.

Risorgimento Questa linea longitudinale può bastare come esempio per tutte l'altre che potrebbero utilmente essere tracciate nella letteratura italiana dell'Ottocento. Ma è ovvio che nessuna di esse consente di fare il punto su alcuno scrittore o scuola, senza l'incrocio di corrispondenti linee orizzontali. L'importanza di queste, anzi, deve essere considerata preminente e più che mai decisiva nell'età in cui tutta Italia concorre all'impresa del Risorgimento. [...] Ciò non toglie che, come dappprincipio ho detto, proprio su questa ottocentesca unificazione dell'Italia e sul suo consolidamento, si riporti oggi, stimolata dagli eventi, la nostra attenzione, e che, così attendendo, subito ci colpisca il fatto che la frattura, anteriore al Risorgimento, dell'Italia, appare al termine di esso spostata sì al sud di Roma, non però colmata. La questione meridionale che tanta parte ha nella storia politica dell'Italia moderna e contemporanea, molta parte anche ha nella storia letteraria. Nell'un campo le province meridionali hanno dato coi loro uomini migliori il massimo contributo che per loro si potesse alla causa dell'unificazione, in essa consumando, più che in ogni altra regione si sia fatto, l'orgoglio e la gelosia di una propria e autonoma tradizione; per contro esse province, nel loro assetto economico e civile, sono rimaste come ai margini di quella unificazione, incredule e deluse insieme.

Contributo meridionale Nel campo letterario la questione si presenta in termini analoghi: da un lato al meridionale De Sanctis si deve nell'età del Risorgimento la prima e fin qui sola celebrazione storica di tutto il nostro passato, di quel che di glorioso e di potente il passato ci assicura pur nella moderna Europa, e al meridionale Croce si deve nel nostro secolo una dottrina filosofica nella quale l'intera cultura italiana ha riconosciuto una guida attuale, nuova e pur conseguente a un'eredità remota, tale insomma da condurla per una via propria a poter collaborare in condizioni di parità col pensiero e la cultura europea; d'altro lato, mentre una vigorosa poesia dialettale, dal Pascarella al Di Giacomo, sembra aver voluto accompagnare e sottolineare il distacco nel nostro secolo dalla tradizione retorica della poesia italiana e dall'ultimo rappresentante di essa tradizione, il D'Annunzio, i romanzi del siciliano Verga sempre più si sono imposti come la prima e fin qui sola celebrazione poetica dell'umile contemporanea Italia, fantastica e sconsigliata, come i personaggi di quei romanzi sono, dura al lavoro e quasi mordente alle scaturigini di una vita amara, che pur vuol essere vissuta fino allo stremo. Questa via che il Verga ha segnato sembra essere la sola che dal prossimo passato si prolunghi per la letteratura italiana sul prossimo avvenire. [...] A questo punto può essere provvisoriamente conclusa una sommaria revisione del processo unitario che di una letteratura toscana ha fatto una letteratura linguisticamente e geograficamente italiana. La durata e la complessità del processo

30 *Vieusseux*: Giovan Pietro Vieusseux, il fondatore a Firenze nel 1821 dell'«Antologia», la rivista (erede del milanese «Il Conciliatore», 1818-1819) attiva fino al 1833, quando è chiusa per intervento della censura granducale.

31 *Mayer*... *Montani*: Enrico Mayer (Livorno, 1802-ivi, 1877), di religione protestante, mazziniano, collaboratore dell'«Antologia» di Vieusseux, istitutore in Germania e primo editore dell'*Epistolario* di Foscolo; Giuseppe Montani (Cremona, 1789-Firenze, 1833), poeta e critico, amico di Leopardi, in rapporto con i liberali del «Conciliatore», e collaboratore dell'«Antologia».

testimoniano per sé della sua importanza storica. Si può discutere se quel che in una letteratura più importa, l'offerta che essa reca di umana poesia, soffra o no distinzioni e definizioni di spazio e di tempo. Ma discutibile non sembra il principio che, ove a tali distinzioni e definizioni per qualunque motivo si ricorra, esse debbano farsi avendo riguardo alla geografia e alla storia, alle condizioni che nello spazio e nel tempo stringono ed esaltano la vita degli uomini.

Carlo Dionisotti

(*Geografia e storia della letteratura italiana* [1951], in DIONISOTTI 1967, pp. 41-45).

L'occhio sovramunicipale di Foscolo

Prima della magistrale Storia desantisciana, spetta a Ugo Foscolo il merito di avere tracciato un profilo della nostra vicenda storico-letteraria con attenzione ai fatti artistici visti in stretto rapporto con la situazione civile della nazione, con gli attributi della nostra identità nazionale. L'esperienza dolorosa dell'esilio ha agevolato in Foscolo una prospettiva sovranazionale, che si lascia alle spalle il corto respiro degli interessi municipali.

Proprio dopo aver partecipato profondamente dei moti di rinnovamento legati alle imprese napoleoniche ed essere approdato in volontario esilio in un'Inghilterra notevolmente diversa per tradizione e costumi letterari e politici, il Foscolo procede ad un ripensamento generale della letteratura italiana e degli studi storici su di essa. La prospettiva data dall'esilio, dal forzato distacco dalle beghe municipali e dalla necessità di ricomprendere complessivamente un'intera tradizione, nel confronto con altre e diverse, ha spesso funzionato nella storia della letteratura italiana come catalizzatore di una sintesi più alta, quando al contrario non sia divenuta attacco difensivo e nostalgico per il proprio passato. In Foscolo si assiste ad un rapido processo di maturazione, che gli fa prendere atto dell'insufficienza dell'erudizione settecentesca, della necessità di uno studio nuovo e attento della letteratura italiana che eviti però allo stesso tempo gli abituali atteggiamenti di adorazione e imitazione passiva degli antichi. Già nella prolusione pavese [*Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, 1809] c'è un bisogno profondo di capire e in particolare di spiegare le cause della decadenza, di legarle alla storia civile e politica, in una passione di parte che è però lontana da arroganti sensi di superiorità e da nostalgie passatiste:

Volgetevi alle vostre biblioteche. Eccovi manuali e commentari e biografie ed elogi accademici, e il Crescimbeni e il Tiraboschi e il Quadrio; ma dov'è un libro che discerna le vere cause della decadenza dell'utile letteratura, che riponga l'onore italiano più nel merito che nel numero degli scrittori, che vi nutra di maschia e spregiudicata filosofia, e che col potere dell'eloquenza vi accenda all'emulazione degli uomini grandi?³²

Nelle sue *Epoche della lingua e della letteratura italiana* lo sforzo nuovo e originale del Foscolo è quello di combinare lo studio attento dell'evoluzione della lingua colla storia civile della nazione [...]. Certo la sua passione è per la poesia: la tradizione italiana è principalmente poetica perché l'immaginazione ha il primato in quella terra, e quella tradizione è un legato e un

32 Volgetevi... grandi?: UGO FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* (1809), in *Opere*, ed. naz., VII (*Lezioni. Articoli di critica e di polemica. 1809-1811*), a cura di Emilio Santini, Firenze, Le Monnier, 1972, p. 33.

monito che dalle tombe dei grandi si leva ad indicare le strade di una nuova rinascita letteraria e, inscindibilmente, civile e politica. Le conferenze londinesi del Foscolo, pubblicate in Italia molto più tardi, costituiscono la prima storia della letteratura italiana scritta con la sensibilità del poeta e la passione del patriota.

Maria Serena Sapegno
(«Italia», «Italiani», in ASOR ROSA 1982-1986, v [Le Questioni], 1986, pp. 217-218).

De Sanctis e l'impegno verso il futuro

La letteratura come espressione della nostra identità nazionale è il tratto costitutivo della Storia della letteratura italiana di Francesco De Sanctis, un capolavoro concepito come ritratto di un'intera civiltà, come profilo della «coscienza italiana». Nella parte finale della Storia, la prospettiva si volge al futuro: «Dopo aver percorso i secoli dello spirito italiano riflesso nella letteratura, De Sanctis scopre quanto cammino bisogna ancora compiere: quella italiana non è infatti un'identità conclusa, deve ancora essere conquistata». E il futuro richiede che l'indagine sulla realtà sociale muova dall'indagine di se stessi, dall'«esplorazione» della propria coscienza.

La letteratura vera è quella che nasce dal profondo della coscienza. Ora, il primo incontro all'interno del nostro cammino è quello con De Sanctis, un critico che, nella sua opera, cerca di ripercorrere l'origine e lo sviluppo della coscienza italiana per ritrovare il senso ultimo della nostra tradizione letteraria. [...] De Sanctis conclude la sua *Storia* rilanciando un'altra ricerca, per il presente e per il futuro, proiettando la storia in avanti. [...] Descrive infatti a questo punto del suo discorso la situazione italiana:

Viviamo molto sul nostro passato e del lavoro altrui. Non ci è vita nostra e lavoro nostro. E da' nostri vanti s'intravede la coscienza della nostra inferiorità. Il grande lavoro del secolo decimonono è al suo termine. Assistiamo ad una nuova fermentazione d'idee, nunzia di una nuova formazione. Già vediamo in questo secolo disegnarsi il nuovo secolo. E questa volta non dobbiamo trovarci alla coda, non a' secondi posti. (*Storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 974-975)

De Sanctis mette in guardia il lettore: dobbiamo ancora costruire; [...] non possiamo considerarci pienamente moderni se non riusciamo ancora a stabilire un rapporto autentico tra passato e presente. «Il grande lavoro del secolo decimonono è al suo termine». De Sanctis non sbaglia: in questo periodo Nietzsche ha già cominciato a scrivere e altri «spiriti» stanno per sbocciare mentre il secolo viene corroso dall'interno. Il critico avverte già la *fin de siècle*, come si sarebbe poi detto in Francia. L'ultima battuta è poi semplicissima. Il tono è sempre più diretto, e risulta così efficace perché la parola usata da De Sanctis è discorsiva e viene pronunciata quasi sottovoce: «E questa volta non dobbiamo trovarci alla coda, non a' secondi posti». La «e» in apertura di frase è il segno di una discorsività che si presenta attraverso la figura della litote: De Sanctis non afferma che dobbiamo essere in testa, ma nega il contrario. La litote, in questo senso, è un positivo che parte dal negativo: non stabilisce che siamo arrivati a questo punto, ma che siamo in movimento. Comincia in tal modo un passaggio verso l'alto: la letteratura moderna è qualche cosa che si presenta all'orizzonte come un tutt'uno col carattere e la coscienza nazionali. La letteratura moderna è una identità, una tradizione, che però viene assunta e giudicata: bisogna liberarsi da essa traducendola, attraverso la tradizione del moderno, nella nostra vita quotidiana. [...] Dopo aver percorso i secoli dello spirito italiano

riflesso nella letteratura, De Sanctis scopre quanto cammino bisogna ancora compiere: quella italiana non è infatti un'identità conclusa, deve ancora essere conquistata. Nella costruzione della storia letteraria, Manzoni e Leopardi sono i personaggi che rappresentano il segno della modernità. Non a caso l'ultima voce citata, proprio per ridefinire i contorni di una modernità che deve essere approfondita, è quella leopardiana. Si tratta di un passaggio importante. Il critico, interpretando il poeta, aveva scritto che «ciò che ha importanza è l'esplorazione del proprio petto, il mondo interno, virtù, libertà, amore, tutti gl'ideali della religione, della scienza e della poesia, ombre e illusioni innanzi alla sua ragione e che pur gli scaldano il cuore, e non vogliono morire» (*Storia della letteratura italiana*, cit., p. 972). L'invito è a conoscersi meglio, a guardarsi dentro per esaminare la nostra società: siamo di fronte all'introduzione a una letteratura nazionale e moderna che sta muovendo i primi passi. La *Storia della letteratura italiana* termina completando quest'odissea dello spirito italiano per collocarlo nell'orizzonte della modernità e aprire spazi nuovi. L'espressione «esplorare il proprio petto» è una citazione leopardiana³³ di grande interesse. Intorno a essa si svolge il contesto, ricco di significati, da cui proviene e che conferisce al passo desanctisiano una forza ermeneutica di straordinario valore [...]: «esplorare il proprio petto» è il modo per descrivere anche la nuova società. [...] Occorre scrutare il nostro petto, finalmente, per trovare la nostra identità.

Ezio Raimondi

(*L'unità della letteratura*, in RAIMONDI 1998, pp. 1, 23-28).

Conquistare i classici

Conquistare i classici, depositari della nostra complessa identità nazionale, è impresa impegnativa e insieme esperienza fondamentale.

Bisogna acconciarsi all'idea che l'unico modo di leggerli «vivi» [i classici] consiste nell'accettare la fatica e il tormento, che scaturiscono dal contrapporre la loro forte e complessa «identità» alla perdita di nome e di senso, da cui siamo avviluppati ogni giorno. Costa fatica e tormento arrivare alla loro altezza, costa fatica e tormento immergersi nella loro infinita e devastante grandezza. Ma se si vuole opporre alla «frantumazione del quotidiano» e alla «dispersione intellettuale» questa straordinaria «concentrazione dell'essere», di cui i classici sono specialissimi portatori, vale la pena di affrontare questa impresa³⁴. I classici servono essenzialmente a questo, e perciò la critica può fornire a sostegno della loro lettura soltanto qualche semplice e chiara indicazione di percorso. Come in tutte le esperienze fondamentali dell'esistenza, bisognerà pure che il lettore, approfondendo la conoscenza dei classici, arrivi a poter dire: «questo vale soltanto per me», anzi, «questo vale soltanto in quanto vale soltanto per me». Quando si arriva ad avere con un classico un rapporto come tra due individualità viventi, il viaggio è compiuto: ciò che la lettura di un classico ci consente di fare – consente a *ognuno* di noi di fare –, è un'esperienza *unica e irripetibile*, la stessa che si fa nei momenti più alti della nostra esistenza, *amando e soffrendo*.

Alberto Asor Rosa

(*Il canone delle opere* [1992], in ASOR ROSA 1997, p. 31).

33 *citazione leopardiana*: il rinvio va alla *Palinodia al marchese Gino Capponi*, vv. 235-236.

34 *impresa*: l'impresa, va detto, è anche (può essere anche...) emozionante, avvincente, suggestiva. A forza di «fatica» e «tormento», si direbbe che leggere i classici sia un castigo. Invece è un sollievo, una crescita, una liberazione, una gioia.

6. Letteratura e politica

Dante e Petrarca

L'esule Dante, fiorentino e cittadino del mondo, dà vita a una nuova dignità dello scrittore: nel farsi maestro e giudice, l'uomo di lettere è chiamato a ricomporre il quadro di una giustizia violata e spezzata. Di qui la condanna del mondo storico e l'aspirazione a un nuovo ordine di giustizia (con nesso stretto tra etica e politica). Di qui anche una prospettiva di pensiero legata a concrete contingenze politiche, ma tutt'altro che municipale. Dante ha formulato «uno statuto dell'intellettuale occidentale destinato ad avere vigore per secoli». L'autore della Commedia è un esule, Petrarca un apolide, un senza patria. Con l'autore del Canzoniere, il letterato diventa un «cortigiano d'eccezione», che mette al servizio del potere politico la propria capacità tecnica e il proprio prestigio. L'intellettuale conquista così l'orgoglio consapevole della propria intelligenza e la coscienza della sua impotenza a riformare il mondo; e da giudice della società si trasforma in analista delle passioni individuali».

La lezione di Dante: etica e politica [Dante], mettendo mano a un'enciclopedia del sapere, dopo le disillusioni del fuoruscitismo politico attivo, intese recuperare dignità, onore e prestigio in Firenze in quanto «letterato»; ma nello stesso tempo – con la scelta linguistica del volgare e con la precisa destinazione del trattato [*Convivio*] alle classi dirigenti – segnò anche una direzione precisa nella quale l'uomo di lettere avrebbe dovuto orientare la propria operosità. All'inizio del *Convivio* egli insistette sulla spontaneità del dono che si apprestava a fare «a principi, baroni e cavalieri, e molta altra nobile gente, non solamente maschi ma femine, che sono molti e molte [...] e non letterati» e sferzò quanti «non si deono chiamar letterati, perocché non acquistano la lettera per lo suo uso, ma in quanto per quella guadagnano danari o dignità» (*Convivio*, I, 9, 3-4). Proprio tale proclamazione della non venalità delle lettere e della loro funzione esaltante e socialmente significativa, fino al punto da dover essere presa in considerazione per un richiamo in patria dell'*exul immeritus*, deve essere debitamente sottolineata in quanto con essa Dante assegnava alla cultura un valore e una funzione magistrale che si imponevano indipendentemente dai legami concreti e specifici con la scuola-istituzione e con il mondo conchiuso nel circolo delle mura d'una città. Nonostante la passione «fiorentina», si è ben lontani da un'accezione e da un impegno municipali. [...] Passando dalla partecipazione al potere all'esclusione dal potere e alla persecuzione politica, l'Alighieri inventava una nuova dimensione e una nuova dignità per l'uomo di lettere: nel farsi maestro agli altri uomini (e giudice di questi nella profondità della propria coscienza morale), il letterato era chiamato a riproporre i termini e il piano di una giustizia violata e spezzata da ricomporre e da restaurare. [...] Il sottrarsi precoce di Dante alle ragioni del contrasto municipale mise capo ad una condanna del mondo storico contemporaneo nella quale [...] si affermarono prepotentemente le aspirazioni ad un nuovo ordine in cui fosse ricostruito il nesso tra politica ed etica che gli appariva sciaguratamente spezzato. [...] L'intellettuale Alighieri [...] concludeva la sua carriera in veste di giudice di un mondo politico nel cui turbine e nella cui degradazione non scorgeva un attentato all'*otium* del letterato, ma una condizione di imbarbarimento civile e morale per tutta l'umanità. [...] [Si legge in *Convivio*, IV, 6]:

[La filosofia] non repugna a la imperiale autoritate [...]. «Amate lo lume de la sapienza, voi tutti che siete dinanzi a' populi». Ciò è a dire: congiungasi la filosofica autoritate con la imperiale a bene e perfettamente reggere.

[Si legge in *Convivio*, III, 11]:

Né si dee chiamare vero filosofo colui che è amico di sapienza per utilidade sì come sono li legisti, li medici e quasi tutti li religiosi, che non per sapere studiano, ma per acquistare moneta o dignitate; e chi desse loro quello che acquistare intendono, non sovrastarebbero a lo studio [...]; la filosofia è vera e perfetta, che è generata per onestade solamente, senza altro rispetto, e per bontade de l'anima amica, che è per diritto appetito e per diritta ragione.

Con ciò Dante formulò uno statuto dell'intellettuale occidentale destinato ad avere vigore per secoli [...]. La contingenza dalla quale egli era mosso era stata la disgrazia dell'esilio che lo aveva espulso dalle mura cittadine sottraendolo all'«obscena ratio»³⁵ dell'angustia municipale e gli aveva dato per patria il mondo («Nos [...] cui mundus est patria velut piscibus aequor», 'Noi che abbiamo per patria il mondo, come i pesci il mare': *De vulgari eloquentia*, I, 6).

Petrarca: un apolide disponibile Dante fu un esule; Petrarca fu un apolide. L'esule può meditare sul destino della patria e sul destino del mondo; all'apolide non è consentito che meditare sui tempi presenti e sull'infelicità o felicità che li segnano: il suo impegno non può spingersi al di là d'una protesta generica e non si traduce necessariamente in un'assunzione di responsabilità. La funzione mediatrice della cultura si poteva dunque trasformare in «servizio» e il letterato poteva diventare stipendiario di gran classe e cortigiano d'eccezione, all'insegna della compravendita dell'*otium* acquisito mettendo a disposizione la propria capacità tecnica di dettatore e il proprio prestigio³⁶. [Di qui] un rapporto schizofrenico col potere: [...] ammonizione e critica, ma senza la contestazione della legittimità. [Lo scontro è apparente], una contesa simile al duello in una palestra. Petrarca fu educato ad Avignone, ebbe la sua esperienza universitaria a Bologna e a ventidue anni compì una scelta di vita precisa: prese gli ordini minori e iniziò una mai pretermessa incetta di benefici ecclesiastici che gli assicurarono le condizioni materiali di un vivere autonomo ed agiato [...]: si collocò [rispetto al potere politico] in una zona franca che ne fece l'irresponsabile portavoce di esigenze [del potere politico] espresse in una retorica sublime. [...] La realtà [in cui vive Petrarca] è un'età di transizione e di sconvolgimento istituzionale. [...] Il non avere una «patria» [...] diviene lo strumento privilegiato di osservazione distaccata e superiore, con cui può essere analizzata ogni questione senza sentirsene coinvolti. L'intellettuale conquista così l'orgoglio consapevole della propria intelligenza e la coscienza della sua impotenza a riformare il mondo; e da giudice della società si trasforma in analista delle passioni individuali.

Franco Gaeta

(Dal comune alla corte rinascimentale,

in ASOR ROSA 1982-1986, I [*Il letterato e le istituzioni*], 1982, pp. 193-201).

35 «obscena ratio»: «Quicumque tam obscoenae rationis est, ut locum suae nationis delitiosissimum credat esse sub sole...», 'Chiunque ragiona in modo così ripugnante da ritenere che il luogo dov'egli è nato sia il più delizioso che esista sotto il sole...' (*De vulgari eloquentia*, I, 6).

36 *disposizione ... prestigio*: anche l'esule Dante è stato impiegato al servizio di principi dell'Italia settentrionale, ma senza mai rinunciare alla propria schietta autonomia intellettuale.

Il laico Boccaccio è un chierico

Petrarca è un chierico che vive dei proventi dei benefici ecclesiastici. Ma ciò che può stupire è che anche il laico Boccaccio, l'autore di una Commedia terrena che esalta la laicità della vita e dell'etica mercantile, anche lui è un chierico, a caccia di benefici ecclesiastici. Il fatto non deve scandalizzare. Dice soltanto che, nella dura situazione sociale del tempo, l'otium caro all'uomo di lettere è meglio garantito dallo stato clericale piuttosto che da quello laico.

Dante è il maggior laico della nostra letteratura. [...] Il Petrarca non è un laico: il fondatore dell'Umanesimo italiano ed europeo, il maestro della nuova poesia amorosa, è un chierico, cappellano e canonico, vive dei proventi di benefici ecclesiastici [...]. Il suo pane non sa di sale³⁷, come sapeva quello dell'esule Dante, e la sostanziale indipendenza della sua vita è garantita dalla formale dipendenza che egli deve e volentieri presta alla Chiesa, a un'istituzione tanto più ampia e resistente ed elastica e tanto meno esigente che un qualunque stato, italiano o straniero. La posizione del Boccaccio è, per l'insufficienza dei documenti, meno chiara. Certo è però che nel 1360 [all'età di quarantasette anni] egli era un chierico. Da quanto tempo fosse tale, non sappiamo; ma è questione secondaria. Quel che importa è il fatto che anche l'autore del *Decameron* e di altre opere che insieme così bene riflettono ancora i gusti e gli ideali di una società laica e la tradizionale repulsione dei laici alle malefatte e agli abusi dei chierici, non poté e non volle nella pratica della vita adattarsi ai rischi e agli oneri di quella società laica e finì col cercare sicurezza e riposo nello stato clericale. È difficile credere, non soltanto nel caso del Boccaccio ma anche in quello del Petrarca, che essi obbedissero a una vocazione religiosa nel proprio senso della parola. Ma non per questo la scelta loro perde importanza. Già è chiaro che i nostri istintivi scrupoli insorgono da una libertà e da una disponibilità inconcepibili nelle condizioni di allora. [...] Ed è da tener conto anche del fatto che la scelta stessa implicava una rinuncia alla famiglia e che in entrambi i casi, del Petrarca e del Boccaccio, la rinuncia appare carica di compromessi: innominate amanti, figli naturali. Queste avventure e disavventure amorose non disegnano la trama di un romanzo, non trascendono dalla vita all'opera, non avviliscono negli spiccioli amori l'amore: semplicemente indicano una situazione sociale per cui l'uomo devoto alle lettere trova maggior compenso e indulgenza e minor danno nello stato clericale che non in quello laico.

Carlo Dionisotti
(*Chierici e laici* [1960], in DIONISOTTI 1967, pp. 49-52).

La lettera dall'esilio

Le missive inviate dai letterati italiani costretti all'esilio costituiscono un genere particolare di scrittura e, in pari tempo, documentano una situazione di rapporto conflittuale tra letteratura e politica. Qui si considerano alcune esperienze esemplari del nostro Ottocento.

Se lo scambio epistolare rappresenta una forma di risarcimento delle vicissitudini dell'esilio e costituisce il rimedio alla nostalgia e alla solitudine, resi più acuti dai dissidi interni e dalle difficoltà legate alla nuova sistemazione, è inevitabile che fin dai primi momenti la lettera diventi il pretesto per il racconto di sé, fra auto-commiserazione patetica e sofferto bilancio

37 *non ... sale*: «Tu proverai sì come sa di sale / lo pane altrui, e come è duro calle / lo scendere e 'l salir per l'altrui scale» (*Par.*, XVIII, 58-60).

esistenziale. La centralità del mittente e l'azzeramento del destinatario, ridotto quasi sempre al ruolo di semplice uditore, caratterizzano le missive delle varie generazioni di esuli, da quelli delle effimere repubbliche giacobine³⁸ ai protagonisti delle fallite rivolte del 1821 e del 1831, dai patrioti del 1848 a quanti ebbero commutata nell'esilio una originaria condanna a morte o alla detenzione (i cospiratori lombardi come Federico Confalonieri, i liberali anti-borbonici come Francesco De Sanctis e Luigi Settembrini); e non andranno dimenticati coloro che espatriarono, anche volontariamente, al di fuori di quelle particolari congiunture storiche, dal Foscolo nel 1815 [esule prima in Svizzera poi in Inghilterra] al Giordani nel 1824 [esule dal ducato di Parma e Piacenza in Toscana], al Tommaseo esule in Francia nel quinquennio 1834-39. La tendenza si manifesta in maniera vistosa già negli esuli partenopei del 1799 che si ritrovano a Milano, cittadini senza patria e quasi stranieri in Italia. Dopo aver cercato asilo in Francia, del nuovo stato così si rammarica Vincenzo Cuoco:

Un infelice che non ha patria non ha più amici e, non avendo amici, non ha più gioia sulla terra. Che ne sarà di me? Chi sa se più ci rivedremo e quando? Io non lo so [...]³⁹.

Addirittura trionfale, e risultato di un non comune adeguamento al nuovo, è invece il bilancio tracciato nel 1857 da Antonio Panizzi [all'amico Giuseppe Levi Minzi], fuggito dall'Italia nel 1822 come carbonaro, inseguito da una condanna a morte e, dopo più di trent'anni di scontri e di successi, insediato nella prestigiosa carica di «principal librarian» del British Museum. [...] Qualche rilievo positivo si trova anche nei carteggi di quanti con l'esilio miglioravano la propria condizione, fuggendo da una realtà detestata per giungere in una nazione tradizionalmente tollerante: è il caso della Toscana granducale, che almeno fino alla svolta del 1830-31⁴⁰ poté apparire per certi versi simile all'Inghilterra come rifugio dei perseguitati. Anche all'incontentabile Pietro Giordani sembrò davvero di aprirsi ad una nuova vita quando nel 1824 si recò nella «beata Firenze» dopo il bando dal ducato di Parma, liberamente accolto dall'operoso circolo del Vieusseux e dell'«Antologia», al pari di altri fuorusciti lombardi, come Giuseppe Montani, o dei rifugiati dal Regno delle Due Sicilie, come Alessandro Poerio, Carlo Troya, Pietro Colletta. [...] Il continuo peregrinare in terra straniera, il disagio derivante dalla privazione di ogni diritto, l'umiliazione di dover dipendere da altri, la mancanza di prospettive possono poi spingere l'esule a intraprendere un processo radicale di riesame della propria esistenza e a interrogarsi sulle scelte compiute, senza escludere la pulsione verso gesti estremi ovvero, più frequentemente, la sconfessione del proprio passato [...] o la conversione religiosa, narrata nei dettagli e vista come rimedio al dramma terreno; Silvio Pellico è forse l'esponente più rappresentativo di tale dissidio [...]. Questi aspetti [...] si riflettono nei carteggi di tre fra i maggiori esuli del nostro Ottocento, tutti in qualche modo legati fra loro, e non soltanto per il fatto di aver soggiornato negli stessi luoghi: Ugo Foscolo, che dalla primavera 1815 visse per quasi diciotto mesi in Svizzera prima di recarsi a Londra, dando all'Italia,

38 *effimere ... giacobine*: le repubbliche nate a seguito della campagna napoleonica in Italia, come la Repubblica cisalpina (1797), la Repubblica veneziana (1797), la Repubblica ligure (1797), la Repubblica romana (1798), la Repubblica partenopea (1799).

39 *Un infelice ... so*: Vincenzo Cuoco a Diodato Corbo, Milano, 7 gennaio 1802, in VINCENZO CUOCO, *Scritti vari*, a cura di Nino Cortese e Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1924, 2 voll., II, p. 300. [N.d.A.]

40 *svolta del 1830-31*: svolta in senso antiliberalista, a causa soprattutto dei fatti di Francia (la rivoluzione di luglio 1830, con la caduta di Carlo X e la salita al trono di Luigi Filippo).

secondo il noto giudizio di Cattaneo, la nuova istituzione dell'esilio⁴¹; Giuseppe Mazzini, che iniziò le sue peregrinazioni nel febbraio 1831, dopo aver trascorso alcuni mesi in carcere come appartenente alla carboneria (e non sarà da trascurare il suo ruolo di editore, a Londra nel 1844, della foscoliana *Lettera apologetica*, che confermava il mito dell'esule e ribadiva la saldatura fra l'autore dei *Sepolcri* e Dante); Carlo Cattaneo, che dopo le Cinque Giornate si rifugiò a Parigi per poi risiedere stabilmente nel Canton Ticino, da dove ritornò in Italia soltanto per brevi periodi.

William Spaggiari

(*La lettera dall'esilio*, in TELLINI 2002b, pp. 48-70).

Usi politici della letteratura

Sono complessi i rapporti tra politica e letteratura: c'è lo scrittore provocatore (come Pasolini) che trasmette un linguaggio personale e diretto, tanto più apprezzato quanto più il linguaggio dei politici è astratto, stanco, astruso; c'è anche lo scrittore che parla a bassa voce, con tono dimesso e dubbioso (come Montale), e riesce a dire parole che lasciano il segno su intere generazioni. Ci sono due modi sbagliati di considerare l'utilità politica della letteratura: credere che allo scrittore spetti il compito d'illustrare una verità già posseduta dalla politica e credere che allo scrittore spetti il compito di difendere la vita dei sentimenti (dimenticati dalla politica). Ma ci sono anche due modi giusti di considerare l'utilità politica della letteratura: considerare lo scrittore «come un occhio che può vedere al di là della scala cromatica che la politica percepisce», ritenere lo scrittore capace di creare modelli di linguaggio e valori etico-civili che siano essenziali nella vita politica.

Quando i politici e i politicizzati s'interessano troppo alla letteratura è un brutto segno – brutto segno soprattutto per la letteratura – perché è allora che la letteratura è più in pericolo. Ma è un brutto segno anche quando non ne vogliono sentir parlare – e questo succede tanto agli uomini politici borghesi più tradizionalmente ottusi quanto ai rivoluzionari più ideologizzati –, un brutto segno soprattutto per loro, perché dimostrano di temere ogni uso del linguaggio che mette in questione la certezza del loro linguaggio. [...] Negli anni più recenti, [...] si è allargata la coscienza della complessità della società in cui viviamo, anche se nessuno può pretendere d'avere una soluzione in tasca. [...] Qual è il posto della letteratura in tale situazione? [...] C'è la pressione dei mass-media che spinge lo scrittore a scrivere sui giornali, a partecipare alle tavole rotonde televisive, a dare la sua opinione su qualsiasi cosa egli possa sapere o non sapere. [...] Più il linguaggio politico diventa astratto e stanco, più si avverte una domanda inespressa di un linguaggio diverso, più personale e diretto. Anche più provocatorio: la provocazione è la funzione pubblica più richiesta nell'Italia d'oggi. La vita e la morte e la vita postuma di Pasolini hanno consacrato il ruolo dello scrittore come provocatore. In tutto questo c'è un errore di fondo. [...] Il premio Nobel è andato quest'anno [1975] a Eugenio Montale, ma pochi ricordano oggi che la forza della sua poesia è consistita nel suo parlare a bassa voce, senza enfasi di nessun tipo, con un tono dimesso e dubbioso. Proprio per questa via egli si è fatto ascoltare da molti e la sua presenza ha avuto un forte impatto su tre generazioni di lettori. È così che la letteratura scava la sua strada: la sua «efficienza», il suo «potere», se esistono, sono di questo tipo. La società d'oggi invece

41 *nuova ... esilio*: «E così Ugo Foscolo diede all'Italia una nuova istituzione: l'esilio!» (*Ugo Foscolo e l'Italia* [1860], in CARLO CATTANEO, *Scritti letterari, artistici, linguistici e vari*, a cura di Agostino Bertani, Firenze Le Monnier, 1948-1968, 2 voll., I, p. 304. [N.d.A.]

chiede allo scrittore di alzare la voce se vuol essere ascoltato, di proporre idee di effetto sul pubblico, di estremizzare ogni sua reazione istintiva. Ma anche le affermazioni più sensazionali ed esplosive passano sopra la testa dei lettori: tutto è come niente, come il rumore del vento [...]. Nell'oceano delle parole, stampate o trasmesse, le parole del poeta o dello scrittore si perdono. Questo è il paradosso del potere della letteratura: sembra che solo dove la letteratura è perseguitata essa mostri i suoi veri poteri, sfidando l'autorità, mentre nella nostra società permissiva essa sente d'essere usata solo per creare un qualche gradevole contrasto, in una generale inflazione verbale. (Eppure, dovremmo essere così pazzi da lamentarcene? Volesse il cielo che anche le dittature capissero che per sbarazzarsi dei pericoli della parola scritta il sistema migliore è quello di considerarla una cosa che non conta nulla!). La narrativa, la poesia, la critica letteraria acquistano in quei paesi uno speciale peso specifico politico in quanto danno voce a tutti coloro che sono senza voce. Noi che viviamo in una condizione di libertà letteraria sappiamo che questa libertà implica una società che si muove, dove molte cose stanno cambiando (in meglio o in peggio, questo è un altro problema). [...] La letteratura è uno degli strumenti di autoconsapevolezza d'una società, non certo il solo, ma uno strumento essenziale perché le sue origini sono connesse alle origini di vari tipi di conoscenza, di vari codici, di varie forme del pensiero critico. Insomma ciò che io credo è che ci siano due modi sbagliati di considerare una possibile utilità politica della letteratura. Il primo è di pretendere che la letteratura debba illustrare una verità già posseduta dalla politica, cioè credere che l'insieme dei valori della politica sia qualcosa che viene prima e a cui la letteratura deve semplicemente adattarsi. Quest'opinione implica un'idea di letteratura come qualcosa di ornamentale e superfluo, ma implica anche un'idea di politica come qualcosa di fisso e sicuro di sé, idea che sarebbe disastrosa. Credo che una simile funzione di pedagogia politica si può concepire solo al livello di cattiva letteratura e di cattiva politica. L'altro modo sbagliato è quello di vedere la letteratura come un assortimento di eterni sentimenti umani, come la verità d'un linguaggio umano che la politica tende a dimenticare e che va dunque ricordata ogni tanto. Questa concezione apparentemente lascia più spazio alla letteratura, ma in pratica le assegna un compito di conferma di ciò che già si sa, o magari d'ingenua provocazione elementare, col piacere giovanile della freschezza e della spontaneità. Dietro questa concezione c'è l'idea d'un insieme di valori stabili che la letteratura ha il compito di conservare; c'è un'idea classica e immobile d'una letteratura depositaria di una verità data. Se accetta di assumersi questo ruolo, la letteratura limita se stessa a una funzione di consolazione, conservazione, regressione, funzione che credo più dannosa che utile. Questo vuol dire che ogni uso politico della letteratura è sbagliato? No, credo che, come ci sono due modi sbagliati, così ce ne siano due giusti. La letteratura è necessaria alla politica prima di tutto quando essa dà voce a ciò che è senza voce, quando dà un nome a ciò che non ha ancora un nome, e specialmente a ciò che il linguaggio politico esclude o cerca d'escludere. Intendo aspetti situazioni linguaggi tanto del mondo esteriore quanto del mondo interiore; le tendenze represses negli individui e nella società. La letteratura è come un orecchio che può ascoltare al di là di quel linguaggio che la politica intende; è come un occhio che può vedere al di là della scala cromatica che la politica percepisce. Allo scrittore, proprio per l'individualismo solitario del suo lavoro, può accadere d'esplorare zone che nessuno ha esplorato prima, dentro di sé o fuori; di fare scoperte che prima o poi risulteranno campi essenziali per la consapevolezza collettiva. [...] Ma c'è anche, io credo, un altro tipo d'influenza, non so se più diretta ma certo più intenzionale da parte della letteratura, cioè la capacità d'imporre modelli di linguaggio, di visione, d'immaginazione, di lavoro mentale, di correlazione di fatti, insomma la creazione (e per creazione intendo organizzazione e scelta) di quel genere di modelli-valori che sono al tempo stesso estetici ed etici, essenziali in ogni progetto d'azione, specialmente nella vita politica. Ecco dunque che [...] cre-

do in un tipo d'educazione attraverso la letteratura, un tipo d'educazione che può dare i suoi effetti solo se è difficile e indiretta, se implica l'arduo raggiungimento d'un rigore letterario.

Italo Calvino
(*Usi politici giusti e sbagliati della letteratura* [1976], in CALVINO 1980, pp. 289-293).

7. Letteratura proibita

La censura in letteratura

Esiste una censura linguistica e retorica, codificata nel primo Cinquecento da Pietro Bembo. Ma, su un altro piano, soprattutto è decisiva la censura che investe il messaggio affidato al contenuto dei libri. L'Index librorum prohibitorum (Indice dei libri proibiti), elenco di pubblicazioni ritenute contrarie alla dottrina della Chiesa cattolica o alla morale, è pubblicato nel 1559 dal Sant'Uffizio (ovvero dalla Congregazione della sacra romana e universale Inquisizione), per volere di Paolo IV (Gian Pietro Carafa, papa dal 1555). Dal 1571 è redatto dalla Congregazione dell'Indice, appositamente preposta all'incarico. È stato abolito definitivamente nel 1966, per volere di Paolo VI.

Censura linguistica e retorica Rispetto al discorso che si organizza secondo le regole specifiche della letterarietà (retorica e tradizione, metrica e stilistica, per esempio), l'interdetto [della censura] riguarda esattamente i due aspetti più evidenti della scrittura letteraria, cioè l'uso della lingua da una parte e l'insieme delle regole codificate da una tradizione che, per comodità, chiamerò dei generi letterari. È dopo l'affermazione egemonica del purismo bembiano [promosso da Pietro Bembo, con le *Prose della volgar lingua*, 1525] che si assiste a quel lungo processo di toscanizzazione della letteratura italiana in grado di operare una sorta di censura *sui generis* sulla lingua e sulla «nazionalità municipale» (per usare un'espressione del Dionisotti) in nome di una lingua e di una nazionalità italiana; [così nel Boiardo toscanizzato da Berni], così nel Guicciardini che verifica la lingua della *Storia d'Italia* sulla normativa delle *Prose* bembiane, fino allo spiemontesizzarsi dell'Alfieri ed alla complessa conquista della toscanità operata da Manzoni, tutta la nostra tradizione letteraria può nascere ed avere i crismi della propria dignità culturale a patto di rinunciare alle primigenie cadenze lessicali e sintattiche autoctone, cioè regionali o provinciali, per immergersi nell'alveo maestro della toscanità rivisitata, attraverso Petrarca e Boccaccio, dal Bembo. Le regole della sua grammatica e l'insieme del processo di alfabetizzazione degli scrittori italiani sono stati le condizioni di un controllo sotterraneo ed implicito ma non per questo meno rigido, che hanno determinato, nella sostanza, tutta la produzione letteraria italiana [...]. Che dire a questo punto delle regole, dettate dalla tradizione letteraria, relative non solo alla retorica in senso stretto, ma alla poetica e quindi ai generi letterari? Ancora una volta bisogna ritornare al XVI secolo e, scorrendo i commenti alla poetica aristotelica, ci si troverà di fronte a veri e propri codici normativi e prescrittivi estremamente rigorosi e precisi, in grado di ordinare ogni genere di operazione scrittoria [...]. Non si può sottovalutare quanto la scelta di un'interpretazione della poetica aristotelica ed il percorso attraverso i suoi corridoi labirintici, ornati di tanti cartelli indicatori (questo si può, questo non si può, questo si deve), hanno costituito uno specifico ordinamento delle scritture capace – proprio nel corso dei secoli – di adattarsi alle varie situazioni storiche, pur rimanendo pressoché immutato, per eliminare, evitare i discorsi pericolosi o ritenuti tali.

Censura dei contenuti Essendoci occupati finora dell'aspetto censorio che riguarda la letteratura [...] nella sua espressività formale, bisogna, a questo punto, intervenire nel concreto dei messaggi di cui la parola, la scrittura, la letteratura sono portatrici. [...] Non esiste censura ove non si debba affermare ed imporre la verità (unica ed indiscutibile) del potere, che è poi quella che lo giustifica e lo legittima e su cui si commisura il discorso da consentire e quello da impedire. [...] Il discorso s'avvicina ormai a dover affrontare la questione delle origini dell'istituto dell'*Index librorum prohibitorum*. [...] La Chiesa romana, mentre si preoccupa di togliere dalla circolazione (con sequestri continui e con roghi esemplari) tutti i libri apertamente eretici o che possano contribuire alla diffusione dell'eresia, tenta, nello stesso tempo, di frenare la pubblicazione di nuovi libri pericolosi [...]. Così il controllo sulla produzione libraria si rivela – precisandosi ed adattandosi alla revisione dottrinale operata dal Concilio tridentino [1545-1563] – un'arma assai efficace per recuperare, o per evitare di perdere, quell'egemonia ideologica, religiosa e morale messa in discussione [dalla Riforma protestante]. [...] L'*Index librorum prohibitorum* voluto da Paolo IV nel 1559⁴² (che è l'anno della pace di Cateau-Cambrésis, di quella presa di coscienza collettiva della crisi profonda a cui, dopo più di mezzo secolo di guerre, era giunta l'Europa, ed insieme dell'enormità del pericolo rappresentato dalla trionfante ideologia protestante, dopo il fallimento di ogni tentativo di riconciliazione) rappresentava l'avvio di quel processo di accentramento a Roma di tutte le procedure di controllo sulla stampa che si realizzerà dopo la conclusione del Concilio tridentino. [...] Si otterrà così di accrescere notevolmente l'attività repressiva di inquisitori e ordinari diocesani con perquisizioni, sequestri, roghi di libri. [...] Ma l'*Index* del 1559 è anche uno spartiacque che unisce e separa due epoche, due culture, l'una al tramonto, l'altra in irresistibile ascesa reazionaria. Si considerino le *Facetiae* di Poggio Bracciolini, pubblicate nel 1470, riedite numerose volte fino al 1547 e poi ristampate solo nel 1792 ad Amsterdam, e si comprenderà, in maniera chiara, quanto lo spirito controriformistico [...] si ponga in antitesi, consapevole, con la visione umanistica del mondo, che pervade tutta l'opera letteraria dell'intellettuale toscano e a cui s'ispira l'umore dissacrante della scrittura delle *Facetiae*. [...]

Il Seicento Resta il fatto [nel Seicento] che molti intellettuali scelgono, sulla scia degli eterodossi cinquecenteschi, la via dell'esilio in Francia, in Inghilterra o nei Paesi Bassi dove vengono stampate molte opere italiane anche di letteratura, dall'*Adone* [Parigi, 1623] alla *Secchia rapita* [Parigi, 1622, del modenese Alessandro Tassoni], dall'*Istoria del Concilio Tridentino* [Londra, 1619, del veneziano Paolo Sarpi] alla *Città del Sole* [Francoforte, 1623, del domenicano calabrese Tommaso Campanella]⁴³. Ma direi [...] che il fenomeno più evidente di questo secolo (i bagliori della cui alba, non si può trascurare, sono stati quelli, premonitori, del rogo di Campo de' fiori)⁴⁴ è, più che un intervento censorio sulla stampa, quello di un impedimento a stampare: tirando le conseguenze dei mille roghi cinquecenteschi, non si bruciano più i libri

42 *Index ... 1559*: l'*Index* del 1559 condanna, tra gli altri autori, Francesco Berni, Boccaccio (*Decameron*), Dante (*Monarchia*), Della Casa (*Poemata*), Luigi Pulci (*Poemata*), Machiavelli («*Omnia prohibentur*»), Pietro Aretino (*Opera omnia*), Poggio Bracciolini (*Facetiae*).

43 *Città del Sole ... Campanella*: l'opera, redatta in italiano nel 1602, mentre Campanella si trova in carcere a Napoli (detenzione durata circa venticinque anni), è edita nel 1623 a Francoforte in versione latina (*Civitas Solis*), mentre la prima ed. della redazione originaria in italiano deve aspettare il 1904.

44 *rogo ... fiori*: in Campo de' Fiori, a Roma, è messo al rogo, il 17 febbraio 1600, all'età di cinquantadue anni, il domenicano di Nola (Napoli) Giordano Bruno.

ma si uccidono gli scrittori [come Niccolò Franco e Ferrante Pallavicino]⁴⁵, mentre s'infittisce la schiera di opere di cui è interdetta la pubblicazione⁴⁶. [...]

Il Settecento [Nel Settecento] la situazione economica, politica e culturale si è tanto modificata che [...] si assiste a un generale moto riformatore in senso illuministico e quindi anticlericale, e a una vittoria delle istanze regalistiche dei singoli stati laici sulle vecchie e varie forme di ingerenza degli apparati ecclesiastici⁴⁷. Con l'ultimo decennio del Settecento l'alleanza tra trono e altare si pone come la questione di fatto più importante ed essa determina, da allora, variamente, gli sviluppi della successiva storia italiana ed europea, attraverso il triennio rivoluzionario, l'età napoleonica e la Restaurazione. [...] Per quanto riguarda la situazione toscana siamo abbastanza informati [...] dai due importanti lavori del De Rubertis [ACHILLE DE RUBERTIS, *Studi sulla censura in Toscana*, Pisa, Nistri-Lischi, 1936 e *Nuovi studi sulla censura in Toscana*, Firenze, La Nuova Italia, 1951], il quale illustra i problemi che si presentavano agli editori e curatori di ristampe di numerosissime opere letterarie: dal *Decameron* al *Pecorone*⁴⁸, dai commediografi ai poeti satirici, ai novellieri, da Machiavelli all'*Adone*, dagli *Inni sacri* al Casti⁴⁹, al [...] Giusti [...]. Le ricerche del De Rubertis restano rilevanti per la mole degli atti d'archivio che rende disponibili e per quanto ci fa comprendere di quella complessità di rapporti fra censura laica e censura ecclesiastica che resterà una caratteristica precipua degli interventi di controllo e di repressione nell'età moderna.

Nicola Longo

(*La letteratura proibita*, in ASOR ROSA 1982-1986, v [Le *Questioni*], 1986, pp. 974-981, 990-995).

-
- 45 *Niccolò ... Pallavicino*: Niccolò Franco (Benevento, 1515-Roma, 1570), dapprima segretario di Aretino poi suo nemico giurato, viene impiccato per avere scritto versi satirici contro papa Paolo IV; Ferrante Pallavicino (Piacenza, 1615-Avignone, Francia, 1644), ecclesiastico convertito al calvinismo, polemista antigesuita, polemico contro Urbano VIII (Maffeo Barberini), è arrestato in Francia, per istigazione dei Barberini, e decapitato come eretico.
- 46 *pubblicazione*: molte opere, specie di genere satirico, devono attendere il Settecento per essere stampate, come le satire del fiorentino Iacopo Soldani (1579-1641), del pittore e poeta napoletano Salvator Rosa (1615-1673), del napoletano Ludovico Adimari (1644-1708), o come i *Sermoni* del savonese Gabriello Chiabrera (1552-1638). Per sfuggire ai controlli della censura, molte edizioni italiane indicano falsi luoghi di stampa all'estero (Amsterdam, Londra, Parigi...).
- 47 *ingerenza ... ecclesiastici*: a Milano dal 1768 la censura passa sotto il controllo dello Stato e l'Inquisizione è abolita, oltre che a Milano, anche nella Toscana di Pietro Leopoldo e a Napoli. La mediazione tra intellettuali e principi illuminati, al fine di una politica riformistica, s'interrompe negli anni Novanta, per l'incalzare delle idee rivoluzionarie e la conseguente paura dei sovrani. Di qui un nuovo assetto delle alleanze: i sovrani sospendono la linea anticlericale e accettano l'appoggio del clero contro i sostenitori delle idee rivoluzionarie (una nuova collaborazione destinata a rivestire un gran peso nel corso dell'Ottocento).
- 48 *Pecorone*: raccolta di 50 novelle (secolo XIV), opera di ser Giovanni Fiorentino.
- 49 *Casti*: Giovan Battista Casti (1724-1803), abate e poeta di corte, prima a Firenze, poi a Vienna e Pietroburgo, autore del poema satirico *Gli animali parlanti* (Parigi, 1802-1803, 3 voll).

I Sonetti sopra i XVI modi di Aretino

L'occasione alla stesura (probabilmente nel 1524) dei Sonetti sopra i XVI modi è data da alcune stampe di argomento erotico (sedici posizioni coitali) che il celebre incisore Marcantonio Raimondi (1480-1534) ha tratto da disegni di Giulio Romano. Il cardinale Giovan Matteo Giberti, fautore d'una linea di rigore morale, fa arrestare l'incisore. Se ne risente Pietro Aretino, amico di Raimondi, che ne chiede e ottiene dal papa Clemente VII la scarcerazione. Non soddisfatto del successo – a spese del cardinale Giberti, potente uomo di curia –, Aretino vuole dare ulteriore pubblicità all'iniziativa di Raimondi e compone sedici sonetti (Sonetti sopra i XVI modi o Sonetti lussuriosi) ispirati dalle sedici tavole erotiche incriminate. Il cardinale Giberti non cede e ottiene nel 1524 il mandato di cattura per il poeta, che però riesce a scappare da Roma per Arezzo. Tornato poi a Roma, sembra che Aretino abbia raggiunta la pacificazione con il cardinale (al quale dedica anche una canzone). Ma il 28 luglio 1525, il poeta scappa in Roma a un pericoloso attentato (alcune pugnalate al volto e alle mani, da parte di certo Achille Della Volta). Aretino non ha dubbi che il mandante sia il cardinale. L'edizione originale dei Sonetti (che nella stessa pagina riporta sopra l'incisione e sotto il relativo componimento in versi), naturalmente clandestina e censuratissima, è pressoché introvabile. Si conosce a tutt'oggi soltanto un unico esemplare superstite di una stampa cinquecentesca (conservata a Ginevra, di proprietà privata), resa nota per la prima volta nel 1929. L'esemplare è mancante della prima carta contenente il frontespizio (con l'anno di edizione e il nome dello stampatore) e della corrispondente carta quarta, con la perdita conseguente di due sonetti (che risultano pertanto quattordici). Per le «figure» e i testi, si veda ora PIETRO ARETINO, Poesie varie, a cura di Giovanni Aquilecchia e Angelo Romano, Roma, Salerno Editrice, 1992, pp. 103-114.

[Nei sonetti, al poeta interessa] non l'illustrazione di un'immagine considerata come tale, ma la creazione con la penna e il linguaggio di un'immagine concorrente di quella disegnata dall'artista; come se il poeta contemplasse ogni volta non la figura, ma la scena reale suggerita dalla figura. In altri termini, l'immagine paradossalmente non è mai trattata come tale, cioè come un'opera d'arte – del resto, si cercherebbe invano nei sonetti la minima allusione all'arte del disegnatore –, ma come un semplice supporto visivo mediatore di una scena da rappresentare per mezzo della scrittura: in modo da instaurare fra figura e testo sottoposto non una relazione da modello a imitazione o a commento illustrativo, ma un rapporto di competizione fra due modi rivali di rappresentazione di una stessa realtà. Proprio come se, intuitivamente e implicitamente, Aretino anticipasse qui la concezione di un'emulazione tra la pittura poesia muta e la poesia pittura per le orecchie che costituirà più tardi la base proclamata del suo credo estetico. Per consentire un equo confronto, non solo figura e versi concorrenti devono offrirsi simultaneamente allo sguardo, il che implica la loro disposizione su un unico foglio, ma, come le figure, anche le poesie hanno da rispettare un formato costante, in modo da mantenere una proporzione fissa fra le une e le altre. Ed effettivamente tutte le poesie corrispondenti alle figure sono sonetti caudati limitati a 17 versi – il massimo consentito dalle dimensioni della pagina –, il che costituisce un *handicap* supplementare in quanto, a seconda della semplicità o complessità della scena da rappresentare, il poeta dovrà trovar modo ora di comprimere, ora invece di diluire la sua rappresentazione verbale: una scommessa accettata *a priori*, o meglio una sfida dell'autore con se stesso, che si aggiunge così all'iniziale sfida al cardinale Giberti [...]. Per ritrarre veristicamente [...] le situazioni offerte dalle figure, Aretino dispone di poche scelte compositive ed espressive. [...] L'unica narrazione possibile è quella dell'accoppiamento; ed è una narrazione inevitabilmente ripetitiva, salvo a variarla volta per volta intercalandovi descrizioni delle «diverse attitudini de i giostranti» [l'espressione

è del poeta]. Ed è appunto a variare, moltiplicando i punti di vista, che si applica l'autore. Accortamente evita il punto di vista monotono del *voyeur* estraneo alla scena, [...] e sceglie invece di calarsi nei personaggi e di farli parlare, conservando così alla scena il suo carattere di confronto intimo fra due «giostranti». Ad eccezione del son. 14 che si risolve tutto in un monologo dell'uomo, tutti gli altri sono dialoghi variamente disposti [...], fino a un massimo di undici (son. 10) e dodici battute (son. 13), che in questo ultimo caso finiscono col ridursi a semplici esclamazioni con un evidente effetto mimetico dell'orgasmo. [...] Il risultato, volutamente scandaloso, [è di buona qualità letteraria], ma resta, con la sua crudezza terminologica, lontano dalla suggestività metaforica dei *Ragionamenti*.

Paul Larivaille
(LARIVAILLE 1997, pp. 113-115).

Govoni autocensurato

Un caso curioso di autocensura (a proposito di versi «licenziosissimi») riguarda la prima edizione del libro d'esordio, Le Fiale (Firenze, Lumachi, 1903) di Corrado Govoni (Tàmara, Ferrara, 1884-Lido dei Pini, Roma, 1965), poeta d'originalissima invenzione espressiva, dapprima all'insegna dell'estetismo liberty e dannunziano, ma in pari tempo sensibile all'abbassamento tonale di tipo crepuscolare, quindi aperto all'esperienza futurista, fino a vivaci esperimenti di paroliberoismo. È toccata a Lanfranco Caretti (ferrarese come Govoni) la ventura di portare alla luce nel 1975 i ventuno sonetti censurati dall'autore e a tutti sconosciuti.

I ventuno sonetti [del *Vas luxuriae*] sopportano legittimamente la definizione di 'inediti' in quanto sono tuttora sconosciuti ai lettori, agli antologisti e ai critici del giovanissimo Govoni. Stampati infatti per figurare nella prima raccolta di versi govoniani, *Le Fiale*, furono espulsi da quasi tutti gli esemplari di quella edizione e non più ripresi né, tanto meno, divulgati. Di quell'evento, anche bibliograficamente curioso, ci offre sobria notizia lo stesso poeta in calce all'unica ristampa delle *Fiale* (1948), anch'essa per altro vedova di quei testi così impietosamente censurati: «Quella prima edizione conteneva alcuni sonetti licenziosissimi, raggruppati sotto il titolo *Vas luxuriae* che, per consiglio dell'editore, furono sacrificati e sostituiti, slegando i fogli già stampati e distruggendoli, con altri, almeno moralmente, più innocenti. Circolarono con quei sonetti scandalosi non più di quattro o cinque copie, oggi più introvabili, anche se commercialmente meno preziose, dei francobolli dell'isola Maurizio» (CORRADO GOVONI, *Le Fiale / 1903*, Milano, Garzanti, 1948, p. 131). Poiché il destino, non sempre cieco, ha depositato nelle mie mani ferraresi proprio una di quelle «quattro o cinque copie [...] introvabili», ho pensato non del tutto superfluo dare alla luce, con rigoroso rispetto della lezione originale, questa non eccelsa e tuttavia sintomatica collana di sonetti. L'edizione principe delle *Fiale* uscì a Firenze nel 1903 in quattrocento copie di formato grande e di «bellissima carta a mano», con xilografie di Adolfo De Karolis, e costò all'allora diciottenne Govoni l'intera eredità della nonna, ottocento lire: C. GOVONI / *Le Fiale* // In Firenze presso Francesco Lumachi – MCMIII / Con i tipi di G. Spinelli e C. [pp. 224]. Nel rarissimo esemplare da me posseduto, grazie alla benevolenza di alcuni amici toscani⁵⁰, l'«In-

⁵⁰ *amici toscani*: gli «amici toscani» sono un gruppetto di allievi (tra i quali Roberto Bigazzi, Riccardo Brusca, Roberto Fedi, Siro Ferrone) che il 3 luglio 1974 hanno regalato a Lanfranco Caretti, nel giorno del suo cinquantanovesimo compleanno, questa pressoché unica copia delle *Fiale*

dice de le Fiale» (p. 4 n.n.) reca: «2. – *Vas luxuriae* [pag.] 71», e in effetti le pp. 71-114 sono occupate dai ventuno sonetti messi poi all'indice e speditamente sfrattati dall'opera [...]. In tutti gli esemplari da me consultati le pp. 71-114 ospitano invece una diversa serie di sonetti, ventuno anche questi e impaginati, per non disordinare la numerazione, nello stesso modo seguito per i sonetti di *Vas luxuriae* (due pagine per ciascun sonetto: le quartine nell'una, le terzine nell'altra). Diverso naturalmente anche il titolo di questa nuova sezione: *Giallo Crisantemo e Violetto Pasquale*, il quale appare, oltre che nel sostituito occhiello⁵¹ (p. 71 n.n.), anche nell'«Indice de le Fiale» (p. 4 n.n.) mediante una strisciolina di carta sovrapposta al titolo precedente. Un restauro tanto elementare quanto vistoso che non ha tuttavia messo in sospetto nessuno o che soltanto ora s'è chiarito nella sua vera ragion d'essere. Quando infatti Govoni si lasciò persuadere a sopprimere tutti i sonetti del *Vas luxuriae* e a surrogarli con altrettanti sonetti non licenziosi, lo stampatore ricorse, per non rifare anche l'indice, a quell'economico restauro passato per tanto tempo inosservato.

Lanfranco Caretti

(Govoni 'inedito' [1975], in CARETTI 1976b, pp. 1-2).

8. Letteratura e scienza

La linea Ariosto-Galileo-Leopardi

Come esempio emblematico dei rapporti tra letteratura e scienza è indicato Galileo, uno scienziato che «usa il linguaggio non come uno strumento neutro, ma con una coscienza letteraria, con una continua partecipazione espressiva, immaginativa, addirittura lirica». E da Galileo è possibile risalire ad Ariosto e passare a Leopardi.

Leopardi nello *Zibaldone* ammira la prosa di Galileo per la precisione e l'eleganza congiunte. E basta vedere la scelta di passi di Galileo che Leopardi fa nella sua *Crestomazia della prosa italiana*⁵², per comprendere quanto la lingua leopardiana – anche del Leopardi poeta – deve a Galileo. [...] Galileo usa il linguaggio non come uno strumento neutro, ma con una coscienza letteraria, con una continua partecipazione espressiva, immaginativa, addirittura lirica. Leggendo Galileo mi piace cercare i passi in cui parla della Luna: è la prima volta che la luna diventa per gli uomini un oggetto reale, che viene descritta minutamente come cosa tangibile, eppure appena la Luna compare, nel linguaggio di Galileo si sente una specie di rarefazione, di levitazione: ci s'innalza in un'incantata sospensione. Non per niente Galileo

(acquistata a Firenze presso la Libreria Antiquaria Gonnelli). Per iniziativa di Caretti, la copia è stata riprodotta in facsimile a Ferrara, in un numero limitatissimo di esemplari, nel 1983. La copia originale, con l'intera biblioteca privata di Caretti, è stata donata alla Biblioteca Ariostea di Ferrara, dove si trova oggi conservata.

51 *occhiello*: la pagina bianca che contiene il titolo della sezione.

52 *Crestomazia ... italiana*: la *Crestomazia italiana* dedicata alla prosa è edita da Leopardi nel 1827, presso l'editore Stella di Milano (nel 1828, sempre presso Stella, esce la *Crestomazia* dedicata alla poesia): Galileo, presente nell'antologia con diciassette brani, è l'autore più rappresentato.

ammirò e postillò quel poeta cosmico e lunare che fu Ariosto (Galileo commentò anche Tasso, e lì non fu un buon critico: appunto perché la sua passione addirittura faziosa per Ariosto lo portò a stroncare Tasso in modo quasi sempre ingiusto). L'ideale di sguardo sul mondo che guida anche il Galileo scienziato è nutrito di cultura letteraria. Tanto che possiamo segnare una linea Ariosto-Galileo-Leopardi come una delle più importanti linee di forza della nostra letteratura. Quando ho detto che Galileo resta il più grande scrittore italiano⁵³, Carlo Cassola è saltato su a dire: come, credevo che fosse Dante! Grazie, bella scoperta. Io prima di tutto intendevo dire scrittore in prosa; e allora lì la questione si pone tra Machiavelli e Galileo, e anch'io sono nell'imbarazzo perché amo molto pure Machiavelli. Quel che posso dire è che nella direzione in cui lavoro adesso⁵⁴, trovo maggior nutrimento in Galileo, come precisione di linguaggio, come immaginazione scientifico-poetica, come costruzione di congetture. Ma Galileo – dice Cassola – era scienziato, non scrittore. Questo argomento mi pare facilmente smontabile: allo stesso modo anche Dante, in un diverso orizzonte culturale, faceva opera enciclopedica e cosmologica, anche Dante cercava attraverso la parola letteraria di costruire un'immagine dell'universo. Questa è una vocazione profonda della letteratura italiana che passa da Dante a Galileo: l'opera letteraria come mappa del mondo e dello scibile, lo scrivere mosso da una spinta conoscitiva che è ora teologica ora speculativa ora stregonica ora enciclopedica ora di filosofia naturale ora di osservazione trasfigurante e visionaria. È una vocazione che esiste in tutte le letterature europee ma che nella letteratura italiana è stata direi dominante sotto le più varie forme, e ne fa una letteratura così diversa dalle altre, così difficile, ma anche così insostituibile.

Italo Calvino

(Due interviste su scienza e letteratura [1968], in CALVINO 1980, pp. 186-187).

Poesia e scienza

La nuova conoscenza, frutto delle ricerche scientifiche, può offrire alla poesia importante e originale materia d'ispirazione. «Un contatto nuovo con il mondo può suscitare nuove e diverse emozioni, nuovi e diversi pensieri. E tutto questo può diventare nuova poesia».

- 53 *Quando ... italiano*: Calvino lo ha scritto in una lettera pubblica, indirizzata alla scrittrice Anna Maria Ortese (Roma, 1914-Rapallo, Genova, 1998), apparsa sul «Corriere della Sera» del 24 dicembre 1967 (ora in CALVINO 1995, I, pp. 227-228): «Chi ama la luna davvero non si contenta di contemplarla come un'immagine convenzionale, vuole entrare in un rapporto più stretto con lei, vuole vedere *di più* nella luna, vuole che la luna *dica di più*. Il più grande scrittore della letteratura italiana d'ogni secolo, Galileo, appena si mette a parlare della luna innalza la sua prosa a un grado di precisione ed evidenza ed insieme di rarefazione lirica prodigiosa. E la lingua di Galileo fu uno dei modelli della lingua di Leopardi, gran poeta lunare...». Va da sé che l'affermazione perentoria di Calvino esprime un personalissimo punto di vista (deliberatamente polemico nei confronti dei letterati che nutrono un esclusivo interesse umanistico) e perciò tanto più interessante. Si metta anche in conto il fatto che, specie in campo culturale, ogni graduatoria di tipo sportivo risulta sempre insoddisfacente, parziale o approssimativa.
- 54 *direzione ... adesso*: siamo nel 1968 e lo scrittore è orientato, dopo le opere d'impianto realistico-fiabesco e d'impegno civile del dopoguerra, verso una narrativa di tipo fantascientifico e verso esperimenti metanarrativi, d'orientamento semiologico, specie con i racconti delle *Cosmicomiche* (1965) e di *Ti con zero* (1967), che preludono a *Il castello dei destini incrociati* (1969).

Nelle brevi discussioni raccolte nella rubrica «Filo diretto» del «Corriere della Sera» si è presentata, con un certo rilievo, la questione circa i rapporti della poesia con la scienza. [...]. In un patetico intervento (del 24 dicembre 1967) Anna Maria Ortese⁵⁵ lamentava che la violazione degli spazi da parte di lanci spaziali ecc. rubasse a lei, e alle anime romantiche come la sua, quei silenzi che scendendo dal cielo la consolavano e riuscivano a restituirla a un interiore equilibrio. Mah! Forse, se ci fossero ancora poeti epici, queste nuove imprese potrebbero ispirare loro poemi [...]. Ma tant'è: l'epica è morta. Però non capisco ugualmente perché lo spettacolo dei cieli debba essere meno bello di prima: anche se, come teme l'Ortese, «diventerà fra breve, probabilmente, uno spazio edilizio», grazie a Dio di quaggiù i grattacieli lunari non si vedranno. Sarebbe come non godere più la bellezza e la frescura di un bosco perché gli alberi sono stati piantati allo scopo di ricavarne cellulosa o farine di legno.

La risposta di Calvino al discorso della Ortese mi sembra molto bella e sensata⁵⁶. Ed è in essa che si imposta, in uno dei suoi molti aspetti, il problema del rapporto tra poesia e scienza. Gli *exploits* spaziali sono certo finanziati e diretti da uomini cui non interessano né la poesia né la scienza: ma gli scienziati che vi collaborano ne traggono qualcosa di molto alto e prezioso, cioè «*conoscenza*: uscita dal nostro quadro limitato e certo ingannevole, definizione d'un rapporto tra noi e l'universo extraumano. [...] Il fatto che siamo obbligati a *ripensare* la luna in un modo nuovo ci porterà a ripensare in un modo nuovo tante cose». Ecco il punto. L'avanzamento scientifico porta conoscenza, un nuovo contenuto obiettivo per tutta la vita della cultura. La poesia non è scienza: lo scientismo a oltranza è una forma di fanatismo e di totalitarismo, ed è stupido e immorale come ogni fanatismo e ogni totalitarismo. Però non è detto che la poesia si debba nutrire di sogni e di ignoranza, e che la verità non abbia nulla da suggerirle. Una volta la poesia non era solo lirica: poteva, per esempio, essere epica, oppure didascalica. E non vedo perché poesia debba essere soltanto questo impudico esercizio di mettere a nudo i propri terrori, le proprie speranze, i propri amori, questo pascersi della propria intimità. Ma purtroppo oggi la poesia è così, e non sarò io povero filosofo a cambiarla. Però, anche così, perché la verità scientifica non può essere *materia* di ispirazione lirica? Ha ragione Calvino: una conoscenza più vera e più fresca porterà a nuove immagini, muterà anche il linguaggio. Un contatto nuovo con il mondo può suscitare nuove e diverse emozioni, nuovi e diversi pensieri. E tutto questo può diventare nuova poesia, lirica o no. Scienza e arte letteraria esplorano le medesime esperienze, la medesima realtà; scienza e arte letteraria superano il linguaggio comune e si tendono verso forme di linguaggio più nitide, più rigorose, più adeguate. Solo che operano in direzioni opposte: a elaborare concetti e teorie l'una, immagini e sentimenti l'altra. Ma entrambe partono dai fatti per andare, sia pure in maniera divergente, *al di là* dei fatti. Le teorie scientifiche sono sistemi per coordinare i fatti, connetterli secondo leggi, spiegarli e prevederli; ma sono anche visioni del mondo. E come visioni del mondo possono caricarsi, per opera dei poeti, di valori, di emozioni, di significati nuovi

Giulio Preti

(*Poesia e scienza* [1968], in PRETI 1973, pp. 139-141).

55 Anna Maria Ortese: vedi la nota 53, nel passo di Calvino che precede.

56 La risposta ... *sensata*: la risposta, già ricordata nella nota 53 al passo di Calvino che precede, si legge (con il titolo *Il rapporto con la luna*) in CALVINO 1995, I, pp. 226-228. Il passo citato poco sotto nel testo, è a p. 227.

Fisiognomica e letteratura: il linguaggio del volto

Che il volto sia specchio dell'anima, è convinzione antica e popolare («fisiognomica naturale»), ma non è scientifica. Anche se la tentazione di crederla tale è forte. Tutta la narrativa popolare «altro non è che un'orgia di fisiognomica naturale», da Sue a Dumas alla nostra Carolina Invernizio (Voghera, Pavia, 1858-Cuneo, 1916). Esiste anche una fisiognomica con pretese di scientificità: da Della Porta a Lavater al nostro Lombroso. E ciò che risulta più curioso è che il lavaterismo (con le sue componenti di razzismo), nonostante tutto, non è morto neanche nella cultura democratica contemporanea.

La fisiognomonica (o fisiognomica, o fisiognomica, o fisiognomica, o fisiognomica) è una scienza molto antica. O meglio, che sia scienza non è sicuro, che sia antica è certo. A sfogliare Aristotele (per es. *Analitici Primi*, II, 70 b) si trova che è possibile giudicare la natura di un uomo o di un animale sulla base della sua struttura corporea, dato che tutte le affezioni naturali trasformano simultaneamente il corpo e l'animo: e così i tratti del volto, o le dimensioni degli altri organi, sono segni che rimandano ad un carattere interno. [...] In altri termini, il volto è lo specchio dell'anima. Questa convinzione non è scientifica, fa parte di quella che Hegel chiama una «fisiognomica naturale»: come resistere alla tentazione, anche nel corso della nostra vita quotidiana, di pensare che un individuo dagli occhi foschi e iniettati di sangue, dal muso prognato, dal naso camuso, dai grandi canini aguzzi, dalla barba ispida e sudaticcia non sia la persona meno adatta per affidargli i nostri risparmi o la custodia della nostra macchina con i bambini a bordo? Da questa disposizione naturale si passa facilmente alla scienza per quanto intuitiva possa essere: e di scienza fisiognomica hanno accennato Cicerone, Quintiliano, Plinio, Seneca, Galeno, Alberto Magno, Campanella, sino ad arrivare (e non poteva essere diversamente) a Darwin e a Lombroso.

Sostenuta dall'autorità della scienza, la fisiognomica naturale può celebrare allora i propri fasti: e la narrativa popolare, dopo che all'inizio dell'Ottocento la frenologia⁵⁷ aveva incoraggiato la ricerca di corrispondenze tra le protuberanze craniche e le disposizioni psichiche, altro non è che un'orgia di fisiognomica naturale:

Da una bettola situata tra via Barbaroux e via Bertola, uscì un uomo male in arnese, con la faccia butterata dal vaiuolo, la fronte depressa, gli occhi iniettati di sangue, la bocca enorme (Carolina Invernizio, *I misteri delle cantine* [Torino, Tip. della Gazzetta di Torino, 1902]). [...]

Naturalmente vale anche l'inverso, e una figura soavissima tradisce un animo nobile e gentile [...]. Ma il narratore [...] sa anche giocare sull'equivoco e ci presenta eroi satanici che appaiono bellissimi e celano nel profondo del loro cuore malato le più sordide passioni. [...] Quest'uso ambiguo della fisiognomica naturale (brutto e cattivo; bello e cattivo; brutto e buono; bello e buono) ricalca ovviamente antiche tendenze: da un lato l'istinto di associare l'animo al volto, dall'altro la propensione, abbastanza cattolica, di vedere nella bellezza una maschera del maligno. Di fronte alla incostanza della fisiognomica naturale, la fisiognomica detta scientifica non tenta facili associazioni: non è la bellezza ad esprimere necessariamente i

57 *frenologia*: teoria promossa dal medico tedesco Franz Joseph Gall (1758-1828), affermatasi nell'Ottocento (oggi superata), che sostiene, per le funzioni psichiche, una particolare localizzazione cerebrale.

sentimenti positivi, l'analisi va condotta su più sottili segnali. Incomincia, con pretese di scientificità, Giovan Battista Della Porta [1535-1615, scienziato e commediografo], napoletano, nell'Italia rinascimentale. [...] Della Porta scrive nel 1586 una *De humana physiognomonia* dove compara i volti degli animali, pecora, scimmia, leone, cane, bue e così via, ai volti degli uomini e ne trae osservazioni sul loro carattere [...]. Da quel punto in avanti come tenere a freno il fisiognomista? I trattati pullulano. [...] Johann Kaspar Lavater (1741-1801), [svizzero di Zurigo], teologo, pastore, oratore sacro di grande successo [...] è come Della Porta (a cui si ispira) convinto che ogni granello di sabbia ed ogni foglia contenga l'infinito, che esistano sottili armonie tra il corpo e l'anima, che la virtù abbellisca e il vizio deformi. [...] [Su questa strada] si arriva a Cesare Lombroso [1835-1909]. [...] E con la tradizione lombrosiana siamo arrivati assai vicino al lavaterismo dei tempi nostri. [...] [Il senatore Amintore Fanfani] nel suo libro *Cattolicesimo e protestantesimo nella formazione storica del capitalismo* [Milano, Vita e Pensiero, 1934] elaborava la teoria per la quale, nel corso della storia mondiale, i periodi di espansione economica erano quelli in cui erano stati al potere uomini brevilinei, mentre la longilineocrazia aveva portato a periodi di recessione in cui l'azione cedeva il posto alla contemplazione. Teoria ripresa ne *I mutamenti economici dell'Europa moderna e l'evoluzione costituzionalistica delle classi dirigenti* [Milano, Vita e Pensiero, 1946], nuovo monumento al politico brevilineo o, per dirlo a tutto tondo, di bassa statura. [...] Non sono mancati al Fanfani agiografi che ne hanno sviluppato la lezione [...], i quali tracciano del loro soggetto un profilo che nulla ha da invidiare alle sue pagine di derivazione lavateriana. Si legga per esempio cosa ne dice Roberto Gervaso: «Soltanto i compagni di partito, che ne temono il piglio e il cipiglio sfuggono, o s'illudono di sfuggire, i suoi diabolici fluidi. Ne sprigiona da tutti i pori e da tutte le cavità: dagli occhi, minuettanti come fioretti nella schermaglia [...]; dalle narici sbuffanti come froge; dalle labbra minacciose [...]; dalla gladiatoria cervice. Ne emana anche dalla voce procellosa nell'invettiva, sferzante nel sarcasmo, paterna nell'esortazione, carezzevole nella lusinga, e dal gesto che le fa da contrappunto e ne è, a sua volta, scandito». Lo schema ci suona familiare: è quello dei ritratti di Sue, di Dumas, di Carolina Invernizio. Il cerchio si salda, la fisiognomica naturale, tanto sospetta a Hegel, non è morta.

Umberto Eco

(*Il linguaggio del volto* [1984], in Eco 1985, pp. 45-54).

Darwin e il romanzo italiano tra Ottocento e Novecento

L'evoluzionismo del naturalista inglese Charles Darwin (1809-1892) ha esercitato un influsso determinante nella cultura europea di secondo Ottocento, con significativi riflessi anche in letteratura. Si propongono alcune riflessioni sull'uso diverso della teoria evoluzionistica in romanzieri come Verga, D'Annunzio, Fogazzaro, Svevo.

Se Darwin fosse stato solo un naturalista, la sua influenza sarebbe rimasta in quella cerchia speciale di studi. Ma Darwin non fu solo lo storico, fu il filosofo della natura, e dai fatti e dalle leggi naturali cavò tutta una teoria intorno ai problemi più importanti della nostra esistenza, ai quali l'umanità non può rimanere indifferente⁵⁸.

58 *Se Darwin ... indifferente*: FRANCESCO DE SANCTIS, *Il darwinismo nell'arte* (1883), in *L'arte, la scienza e la vita*, a cura di Maria Teresa Lanza, Torino, Einaudi, 1972, p. 458. [N.d.A., come tutte le note del brano]

Così De Sanctis, in *Il darwinismo nell'arte*, la conferenza tenuta al Circolo filologico di Napoli il 30 marzo 1883, nove mesi prima della morte. Il differente rapporto stabilito con questa «teoria», che verte sui «problemi più importanti della nostra esistenza», aiuta a capire la distanza profonda che separa autori come Verga, D'Annunzio, Fogazzaro, Svevo. Quanto alle reazioni della vecchia guardia romantica e cattolica, è documento eloquente l'intervento feroce di Tommaseo. Alle posizioni darwiniane, illustrate al fiorentino Museo di storia naturale il 21 marzo 1869 dal fisiologo russo Aleksandr Herzen, nella conferenza *Sulla parentela fra l'uomo e le scimmie*, Tommaseo replica sdegnato, con beffarda irrisione, e pubblicamente si sfoga nel saggio *L'uomo e la scimmia*⁵⁹.

Per Verga basti ricordare la chiusa di *Fantasticherie* (1879, in *Vita dei campi*):

Un dramma che qualche volta forse vi racconterò e di cui parmi tutto il nodo debba consistere in ciò: – che allorquando uno di quei piccoli, o più debole, o più incauto, o più egoista degli altri, volle staccarsi dal gruppo per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio, o per curiosità di conoscere il mondo, il mondo da pesce vorace com'è, se lo ingoiò, e i suoi più prossimi con lui.

Il motivo della ricerca del «meglio», ripreso nella prefazione ai *Malavoglia*, è impersonato nel romanzo dal giovane Ntoni (che aziona il «nodo» della macchina narrativa, secondo il dettato di *Fantasticherie*). La sua velleitaria e disarmata «brama di meglio» è tra i motivi che causano la rovina della famiglia Toscano, come presagisce il nonno: «Il povero vecchio cercò tutti i mezzi di toccargli il cuore [...]. – Vedi! gli diceva, questo non c'è mai stato nei Malavoglia! [...]. 'Una mela fradicia guasta tutte le altre' [...]. 'Per un pescatore si perde la barca', e allora che faremo?»⁶⁰. Nell'impostazione del ciclo dei *Vinti* risulta implicito il rinvio allo *Struggle for Life* e alla *Natural selection* su cui si fonda l'intera opera evolucionistica darwiniana, in particolare *The Origin of Species* (1859, prima trad. it., *Sulla origine delle specie*, a cura di Giovanni Canestrini, Modena, 1864) e *The Descent of Man* (1871, prima trad. it., *L'origine dell'uomo*, a cura di Michele Lessona, Torino, 1871). L'uso di Darwin, innestato sul fondamento pessimistico e materialistico dell'ideologia verghiana, diventa chiave interpretativa di una società violenta e conflittuale, basata sulla sopraffazione del più debole. Ma all'antagonismo della lotta per la vita si unisce la condanna dei disvalori economicistici che alimentano il mito del progresso e spingono allo smarrimento dell'essere in nome dell'avere, tanto da condurre l'intera società a una generale sconfitta, a una battaglia senza vincitori. Le teorie di Darwin sono funzionali a una visione negativa e disillusa della realtà. La selezione naturale non si coniuga ad alcun ottimismo evolucionistico e non conduce ad alcuna conquista del «meglio», con buona pace di ogni solidarismo interclassista.

Di tutt'altro segno è il darwinismo assunto come bandiera che legittima la vittoria del superuomo: la galleria è affollata, sul modello sovrano di D'Annunzio, e include anche un dannunziano dissidente come Enrico Annibale Butti, che fa di Paolo Ermoli, protagonista

59 *scimmia*: NICCOLÒ TOMMASEO, *L'uomo e la scimmia*, Milano, Agnelli, Milano 1869. Contro la conferenza del fisiologo russo intervenne con una lettera al direttore del quotidiano «La Nazione», il 4 aprile 1869, anche Raffaello Lambruschini. Cfr. NICCOLÒ TOMMASEO, *L'uomo e la scimmia*, a cura di Mario Puppo, Milano, Marzorati, 1969, che riproduce in *Appendice* il testo della conferenza di Herzen e la lettera di Lambruschini.

60 «Il povero ... faremo?»: GIOVANNI VERGA, *I Malavoglia*, in *Opere*, a cura di Gino Tellini, Milano, Mursia, 1988, cap. XIII, pp. 550-551.

del romanzo *L'immorale* (1894), un tipico *felis homo*, animale da rapina, «nato per trionfare, nato per soggiogare, per abbattere»⁶¹, e del conte Aurelio Imberido (nell'*Incantesimo*, 1897) un altro «Eletto» nell'evoluzione della «Specie», un antidemocratico sdegnoso contro la «barbarie» delle masse popolari.

A sé sta il caso del cattolico Fogazzaro. Nei saggi *Per un recente raffronto delle teorie di Sant'Agostino e di Darwin circa la creazione* (1891), *Per la bellezza d'un'idea* (1892), *L'origine dell'uomo e il sentimento religioso* (1893), raccolti poi in *Ascensioni umane* (1899), Fogazzaro non rifiuta (come Tommaeo) la lezione di Darwin, ma si preoccupa di valorizzarla nell'ambito di un moderno cattolicesimo aperto alla conoscenza scientifica del mondo. Si tratta di una tesi coraggiosa [...] perché rivendica un'autonoma libertà di giudizio dinanzi alla rigida ortodossia ecclesiastica arroccata nel disprezzo del darwinismo. Gli scritti di Fogazzaro introducono una svolta nella compagine cattolica. Intendono non negare, bensì neutralizzare gli studi di Darwin. Mirano a pianificare in senso finalistico la filosofia dell'evoluzione [...]. Fogazzaro accetta l'idea evoluzionistica, ma ne propone una lettura di tipo spiritualistico. L'evoluzione, a suo giudizio, «rappresenta il metodo tenuto da Dio nel creare», per cui «le leggi di natura» nient'altro sono «se non la Divina Parola, il Divino Comando incessantemente operante»⁶². In questo modo tenta di conciliare evoluzionismo e creazionismo, limitandosi in effetti a sostituire alla dottrina tradizionale della Creazione la variante aggiornata di un creazionismo evoluzionistico [...]. Il darwinismo è privato della sua più inquietante sostanza antidogmatica, attratto nell'orbita metafisico-religiosa dell'ottimismo provvidenzialistico.

Non è fuori luogo mettere a confronto questo processo pacificante di ricostituzione dell'ideale, a cui è sottoposto l'antiprovidenzialismo darwiniano, con il ribaltamento invece del darwinismo quale appare negli apologhi di Italo Svevo *l'uomo e la teoria darwiniana* e *La corruzione dell'anima* (cronologicamente assegnabili al tempo della *Coscienza di Zeno*). Lo scrittore triestino liquida la soluzione conciliativa tra scienza e fede, così come ironizza sul miraggio della perfettibilità sociale e morale. Si pone (non diversamente da Verga) dalla parte di quanti «guardano con occhio critico il progresso umano»⁶³ e non condivide alcun orgoglio scienziata nella cognizione della realtà. Rimane fedele al materialismo di Darwin, ma ne capovolge ironicamente i presupposti, per assecondare una nozione precaria, informe e non rettilinea dell'esistenza. Partendo da un'idea laica di «anima», intesa «in primo luogo» come «malcontento»⁶⁴, Svevo vede nell'individuo superiore una sorta di raggiunta soddisfazione che comporta stasi, arresto di sviluppo, inerzia e morte. Vede invece nell'individuo inferiore (che dovrebbe essere destinato a soccombere nella lotta) una genuina insoddisfazione che costituisce la molla del suo possibile evolversi e svilupparsi, l'incentivo e lo stimolo a vivere la «vera vita», la «vita intensa, quella che segna il tempo»⁶⁵, senza restare identica a se stessa, definitivamente cristallizzata nel proprio appagamento. Giunge a legittimare, dunque, una forma di cittadinanza onoraria dell'individuo non evoluto, del disadattato, dell'inetto:

61 «nato ... abbattere»: ENRICO ANNIBALE BUTTI, *L'immorale*, Milano, Galli, 1894, p. 139.

62 «rappresenta ... operante»: ANTONIO FOGAZZARO, *Pro libertate. Lettera aperta al Professore L.M. Billia* (1893), in *Ascensioni umane. Teoria dell'evoluzione e filosofia cristiana* (1899), a cura di Paolo Rossi, Milano, Longanesi, 1977, pp. 145-146.

63 «guardano ... umano»: ITALO SVEVO, *l'uomo e la teoria darwiniana*, in *Racconti, Saggi, Pagine sparse*, a cura di Bruno Maier, Milano, dall'Oglio, 1968, p. 637.

64 «malcontento»: IDEM, *La corruzione dell'anima*, *ivi*, p. 641.

65 «vita ... tempo»: *ibidem*.

Nella mia mancanza assoluta di uno sviluppo marcato in qualsivoglia senso io sono quell'uomo. Lo sento tanto bene che nella mia solitudine me ne glorio altamente e sto aspettando sapendo di non essere altro che un abbozzo. Naturalmente quando l'evoluzione avrebbe messo su quest'abbozzo degli organi più decisi, questi sarebbero per quanto superiori a quelli che vengono richiesti oggi pur un arresto⁶⁶.

Ecco il nuovo personaggio, interprete dell'autobiografismo umoristico e dissacrante di Svevo. Siamo lontanissimi dal superuomo, come dalla militanza spiritualistica di Fogazzaro. Siamo lontani anche dagli umili di Verga e dalla loro dolente odissea negativa. A questo inetto e solitario «abbozzo», il nuovo romanziere possiede gli strumenti tecnici per guardarci dentro, con la consapevolezza delle infinite ambiguità che rendono impervia l'interrogazione della propria coscienza.

Gino Tellini

(I «cavalieri dello spirito» e la cultura della crisi, in TELLINI 1998, pp. 228-232).

Poesia e computer

Si riporta la risposta di Primo Levi alla domanda: «La poesia può andare d'accordo col computer?». Certo, può andare d'accordo: «col computer la poesia è compatibile, ma da lui ha poco da sperare e nulla da temere».

La poesia esisteva certamente prima che esistesse la scrittura, e si è colpiti da un'emozione reverente nel vedere quale stretta parentela leghi la poesia della nostra civiltà alla poesia di civiltà remote nel tempo e nello spazio: quella azteca, quella indiana, quella dell'antico Egitto. Ha quindi attraversato decine di secoli e si è rivestita di altrettante tecniche di scrittura, dall'incisione su pietra o su argilla alla pergamena, al papiro, al pennello dei cinesi, alla tavoletta di cera, alla penna d'oca o stilografica o a sfera, alla macchina per scrivere. Non pare che risenta molto della manualità: l'immagine poetica nasce in qualche luogo del nostro cervello, e si fa poi strada fino alla «registrazione» incontrando ostacoli diversi, ma tutti scarsamente rilevanti. Perciò, se ci si limita al computer come mezzo per scrivere, cioè ai vari sistemi di videoscrittura, non c'è alcuna incompatibilità: anzi, la facilità con cui si cancella, corregge, aggiunge e sostituisce agevola il flusso dalla mente alla carta. Forse lo agevola perfino troppo; la mancanza di diaframmi (scrivere al video è molto meno faticoso che con qualunque altro mezzo) può spingere alla prolissità e nuocere alla pregnanza, ma è anche vero l'inverso: la cancellatura è istantanea e non lascia cicatrici sulla carta, cavare dal pieno è facilissimo e indolore. Però, come è noto, il computer può fare molto di più. Si è già dimostrato prezioso per la cosiddetta linguistica quantitativa, dove risparmia lavoro agli eruditi contando le frequenze con cui un dato vocabolo viene usato da un certo scrittore o in una certa epoca: si spera, non so con quanto fondamento, che per questa via si possa arrivare ad attribuzioni sicure di testi controversi; e lì attorno stanno in paziente agguato gli psicanalisti in attesa del loro pasto, di sapere cioè quante volte hanno usato la parola «acqua» rispettivamente Dante, Leopardi e Montale, e se questa frequenza è in correlazione con i loro traumi natali o infantili. A questo grigio mestiere il computer si presta ottimamente, ma con questi metodi non si fa poesia, bensì l'esame autoptico, post mortem, della poesia stessa. [...] So bene che è imprudente fare previsioni negative; scienziati illustri avevano dichiarato assurda

66 «Nella mia ... arresto»: ITALO SVEVO, *L'uomo e la teoria darwiniana*, cit., p. 638.

la sperimentazione delle macchine volanti «più pesanti dell'aria» solo dieci anni prima del loro trionfo; altri, una sola generazione addietro, avevano pronosticato che un calcolatore, se pure fosse stato possibile, sarebbe stato alto come una cattedrale, avrebbe consumato l'energia delle cascate del Niagara, e sarebbe costato quanto una portaerei. Tuttavia, benché io non conosca pressoché nulla della teoria dei computer né delle teorie poetiche, e sperando di non dire sciocchezze, oso affermare che non sarà mai costruito un computer che secerna «motu proprio» poesia originale e valida. Cattiva poesia sì: si arriverà (ci si arriverebbe benissimo già oggi, se solo qualcuno si dedicasse a questa futile impresa) a comporre endecasillabi correttamente accentati e non privi di senso, o magari anche esametri conformi alle norme della prosodia latina: che potranno destare stupore e/o riso per la loro parodistica rassomiglianza alla poesia umana, ma a generare poesia nel senso forte del termine, no.

Perché? Io non saprei darne una dimostrazione rigorosa, ma ritengo che i computer possano unicamente compiere operazioni logiche, o (se a tale fine programmati) scelte casuali («randomizzate»⁶⁷, tanto per restare nel loro linguaggio), e la poesia è maggiore della logica e del caso: può contenerli in sé entrambi, ma è più ampia. Contiene altro: associazioni profonde o sottili ma necessariamente nuove, richiami ad archetipi, rispondenze mal definibili fra significato e significato, fra musica e visione e parola; ritorni premeditati o spontanei a illustri precedenti, per cui si potrebbe parlare, riprendendo un bel titolo del poeta francese Paul Eluard [1895-1952], di «poesia ininterrotta» attraverso i secoli e i confini geografici, di un patrimonio poetico sostanzialmente unitario che accompagna il genere umano nella sua storia e nel suo travaglio. Il computer mi pare uno strumento eccellente per svolgere compiti chiari e distinti, e tale la poesia non è; è fluida, obliqua, continua, circonfusa di aloni e di ombre. Non per niente si fa poesia da millenni, ma non è ancora stata elaborata una definizione, una «specificità»⁶⁸ della poesia universalmente accettata. In breve: col computer la poesia è compatibile, ma da lui ha poco da sperare e nulla da temere.

Primo Levi

(*La poesia può andare d'accordo con il computer?* [1985], in LEVI 1987, pp. 1264-1266).

9. Significato della retorica

Una tradizione millenaria

La retorica è la tecnica che insegna a parlare (e scrivere) con efficacia. Insegna a persuadere: una tecnica che ha «un valore sociale enorme, utilissima nel dibattito politico, civile, giudiziario». In accezione negativa, serve a giustificare le inadempienze, a difendere azioni disoneste, «serve a eludere una responsabilità». L'eredità retorica del passato ha in Italia anche tale connotazione «immorale»: «questo è l'aspetto linguistico della nostra corruzione». Il tema, insieme culturale e civile, è trattato più ampiamente in PONTIGLIA 2004, pp. 1832-1835. Sulla retorica, vedi anche Figure retoriche, in La fabbrica del testo (qui, in edizione digitale).

67 «randomizzate»: da *random* (agg. ingl.), 'accidentale, casuale, aleatorio, non sistematico'.

68 «specificità»: descrizione analitica e dettagliata.

Dobbiamo sempre tenere presente che l'Italia è l'erede di una tradizione millenaria di retorica. La retorica è nata in Sicilia. C'è un aneddoto che ha per me un significato sapienziale, perché riguarda la storia della retorica e del nostro rapporto con la retorica. Corace in Sicilia insegna a Tisia⁶⁹ a parlare in modo efficace, così da persuadere gli interlocutori di avere ragione: questa era l'essenza della retorica nella sua fase iniziale, che peraltro l'ha accompagnata in tutto il suo percorso. Alla fine delle lezioni, Tisia si rifiuta di pagare il maestro. Corace gliene chiede la ragione e Tisia risponde: «se tu mi hai insegnato bene la retorica, io devo essere in grado di convincerti che non ti devo niente, e non ti pago; se non riesco a convincerti vuol dire che non mi hai insegnato bene la retorica, e non ti pago. In tutti e due i casi, non ti pago». Questa è la prima parte dell'aneddoto; nella seconda Corace risponde: «se tu riesci a convincermi che non mi devi niente vuol dire che ti ho insegnato bene la retorica, e mi paghi; se non riesci a convincermi, mi paghi. In tutti e due i casi mi paghi». Ora, questa disputa, nel suo significato ideale, non ha termine: ha un carattere anulare, ciclico, perenne. Dietro, però, che cosa c'è? C'è una persona che non vuole pagare il dovuto. Tutti e due sanno che il maestro va ricompensato; i sofisti sono stati i primi «sapianti» [...] a insegnare una tecnica e come tali esigevano una ricompensa: una tecnica che aveva un valore sociale enorme, utilissima nel dibattito politico, civile, giudiziario. La retorica fiorisce ad Atene, il popolo più litigioso dell'antichità, la cittadinanza più disputante del mondo antico. Alla fine, in questa accezione negativa, la retorica serve a eludere una responsabilità. Corace e Tisia non si accordano; non sappiamo come si concluda la disputa, ma in ogni caso essa poggia su una interpretazione immorale, eticamente spregevole, dell'insegnamento retorico: tutti e due sanno benissimo che il maestro va ricompensato. Purtroppo, in Italia, l'eredità retorica del passato, che ha agito beneficamente su tutta la nostra tradizione letteraria e giuridica, ha anche questa connotazione immorale: questo è l'aspetto linguistico della nostra corruzione. Noi vediamo che in Italia l'abilità dei politici è soprattutto verbale, e il problema politico è un problema essenzialmente verbale: come giustificare le inadempienze. Questo impiego immorale della retorica si manifesta anche nelle cause civili e penali: noi vediamo responsabili di catastrofi che, grazie alla mediazione e all'argomentazione retorica, si giovano di una sostanziale impunità.

Giuseppe Pontiggia

(*Il problema politico è un problema verbale* [2002], in PONTIGGIA 2006, pp. 11-12).

Vecchia e nuova retorica

La retorica ha conosciuto nella prima metà del Novecento un'eclissi totale, già iniziata con il razionalismo cartesiano nel Seicento, poi continuata in epoca illuministica e romantica. È stata attaccata su due fronti: in nome della razionalità scientifico-matematica e in nome della spontaneità ribelle a ogni regola. La rinascita, come «nuova retorica», avviene nel secondo Novecento: non si presenta più come «strumento di educazione all'espressione», ma come «strumento conoscitivo d'analisi». Eppure nella nostra società di massa c'è un gran bisogno «di un'educazione al possesso dei mezzi della persuasione».

Si è proclamato spesso: la Retorica è morta, viva la Retorica. Anche in passato la retorica ha avuto molte crisi ed eclissi – ben delineate nel loro contesto filosofico in opere recenti come *La retorica nel suo sviluppo storico* di Vasile Florescu, da poco accessibile anche ai lettori

69 *Corace ... Tisia*: due pensatori siciliani del secolo v a.C., conosciuti come i primi retori.

italiani (1960, trad. it. 1971) o *Retorica e logica: le due culture* di Giulio Preti (1968)⁷⁰ –, ma certo mai un'eclissi totale come quella che si è verificata nella nostra «paideia»⁷¹ e nella nostra cultura nella prima metà di questo secolo, almeno in Italia [...]. Per quanto mi riguarda posso dire che quel poco di retorica classica che ho imparato negli anni di scuola, l'ho imparato non sui banchi ma in soffitta, dove trovai il libro sul quale aveva studiato mio padre, un ottimo manuale, che ancora mi è utile, intitolato *Primi rudimenti di letteratura*, di Francesco Carlo Pellegrini, stampato a Livorno nel 1903: questa lettura, ricordo, mi forniva mezzi allora non usuali di argomentazione nelle «analisi estetiche» imperanti nella scuola, perché invece che di termini ammirativi e impressionistici potevo servirmi di categorie e termini tecnici, metafore, metonimie, ipotiposi, transizioni e via dicendo. [...] A partire almeno dall'età di Descartes, prima il razionalismo cartesiano e poi l'illuminismo francese, infine il romanticismo hanno attaccato la retorica su due fronti, in nome della *raison* e dei suoi modelli e organi scientifico-matematici, poi in nome della natura e della spontaneità ribelle a ogni regola. [...] Sui motivi logico-filosofici ed etico-politici della rinascita della retorica, soprattutto della *Nouvelle rhétorique* di Perelman e della Olbrechts-Tyteca⁷², non è il caso che io mi soffermi [...], dopo l'importante numero del «Verri» (35-36, ottobre 1970), dedicato a *Le istituzioni e la retorica* e la pubblicazione italiana del volume di Florescu [...]. Uno dei punti fondamentali mi pare questo: la nuova retorica, la *rhetorica rediviva*, non si presenta più come uno strumento di educazione all'espressione, e tanto meno come una precettistica, una guida destinata agli oratori e agli scrittori, ai *dictatores* d'oggi; sembra voler essere solo uno strumento conoscitivo d'analisi, in campo filosofico con la logica dell'argomentazione, in campo linguistico e semiologico con l'analisi di livelli e modelli formali: si presenta cioè come una «metaretorica», che era già del resto l'accezione aristotelica contrapposta a quella sofistica, ché [...] l'obiettivo della retorica era per Aristotele non il «persuadere» – destinato fatalmente a divenire strumento calcolato di successo eristico⁷³, o come dirà Kant, «arte di servirsi delle debolezze degli uomini per le proprie mire» –, ma il considerare i mezzi di persuadere relativi a ogni argomento. Eppure in una società di massa come la nostra, caratterizzata dall'alienazione e dalla non partecipazione verbale dei più e percorsa da tanti fermenti d'irrazionale violenza, non si è mai sentito acuto come oggi il bisogno di un'educazione al possesso dei mezzi della persuasione. Ci troviamo nuovamente, su scala infinitamente più estesa, in una situazione qualitativamente non dissimile da quella che nell'ascesa della democrazia ateniese ha visto nascere la retorica: quando una nuova concezione dell'uomo e della cultura sembra reclamare urgentemente la costituzione di una tecnica adeguata del linguaggio, una tecnica dell'argomentazione, della persuasione e della partecipazione. La retorica si presenta, per usare un'immagine di Florescu, come il solo strumento capace di operare l'innalzamento dell'*homo loquens* – che nella società industriale risulta tanto spesso linguisticamente «deprivato» o depauperato, declassato e alienato nella lingua, in possesso di un «codice ristretto», in grado di soddisfare solo bisogni

70 *in opere ... 1968*): l'opera dello studioso romeno è apparsa, in trad. it., a Bologna, presso Il Mulino, a cura di Renato Barilli; l'opera del filosofo Giulio Preti (1911-1972) è edita a Torino, da Einaudi.

71 «paideia»: educazione.

72 *Nouvelle ... Tyteca*: si riferisce al *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica* (1958, trad. it. 1976) di Chaïm Perelman (1912-1984), filosofo polacco vissuto in Belgio, e di Lucie Olbrechts-Tyteca, sua assistente.

73 *eristico*: ottenuto con l'inganno; *eristica*, nella dialettica greca, è l'arte di far prevalere (con cavilli capziosi) la propria tesi anche se falsa.

di comunicazione elementari e con funzioni mutile, che diviene segno di classe e di soggezione – al livello superiore dell'*homo eloquens*. Nell'ultima seduta del Circolo⁷⁴ tenutasi a Padova tre studenti hanno illustrato il pensiero linguistico di don Lorenzo Milani⁷⁵, per il quale questa «paideia» linguistica dell'argomentazione in rapporto a contenuti nuovi di cultura era una preoccupazione centrale. Per lui come per il greco Antistene⁷⁶ «il principio dell'educazione» era «la conoscenza dei nomi». L'obiettivo di don Milani era appunto una nuova retorica, adeguata ai bisogni degli esclusi o subalterni, che sono ancora nella nostra società l'immensa maggioranza, una «partecipazione» che non sia soggezione a modelli ricevuti, ma elaborazione autonoma. Mi pare ora che gli orientamenti più recenti della sociolinguistica puntino verso questi obiettivi, immettendo nella linguistica una nuova problematica socio-retorica. [...] D'altra parte mi pare che uno dei meriti della linguistica trasformativa⁷⁷ [...] sia stato quello di mettere in luce che alla base di ogni atto di comunicazione, di ogni esecuzione linguistica, sta sempre una «presupposizione» e una scelta retorica fra diverse modalità d'espressione, fin dai casi più elementari: la scelta per un invitato a pranzo fra l'interiezione o il grugnito di soddisfazione che è di prammatica in certe società o a certi livelli sociali, e l'elegante complimento rivolto alla padrona di casa. [...] D'altro lato, se la conoscenza della retorica è sempre presente, spesso scoperta e più spesso nascosta, negli scrittori classici, e poi esasperata nei manieristi e nei *rhétoriqueurs*, oggi si assiste spesso a un recupero della retorica come metalinguaggio anche nella produzione letteraria e artistica, e il discorso sul discorso sembra rivestire maggior interesse del discorso stesso. La retorica è dunque un ganglio vitale di tutta la nostra tradizione.

Gianfranco Folena

(*Vecchia e nuova retorica* [1975], in FOLENA 1997, pp. 237-243).

Il linguaggio della nostra faticosa modernità

La lingua italiana è ricchissima, ma la nostra comunicazione normale è miserevole, «il nostro linguaggio comune è poverissimo e ricorriamo alle parole magiche della comunicazione» standardizzata. Ci illudiamo di trasmettere idee, invece pensiamo con la testa degli altri, ci serviamo di «luoghi comuni» e di «frasi prefabbricate».

Lui il presentatore, lei l'italiana qualsiasi, l'altro il marito o il fidanzato. Com'è l'altro?, chiede il presentatore. E lei, raggiante: solare. Una sola parola magica per dire un mondo di cose: è buono, bello, generoso, altruista, mi ha sposato, mi sposerà. Il miracolo del verbo, della parola, vi permette di comunicare con il resto del mondo, e, con il miracolo della televisione che annulla le distanze, di rendere noto il vostro pensiero alla moltitudine garantita dall'Auditel. Sono molte le parole magiche alle quali le italiane qualsiasi si aggrappano come fossero salvifiche: «ironico», per dire le molte cose che gli inglesi dicono con la parola *understatement*, o «concentrazione» per dire tutti i modi e i tempi dell'attenzione, e anche

74 *Circolo*: il Circolo filologico-linguistico dell'Università di Padova.

75 *Milani*: il riferimento va a *Lettera a una professoressa* (1967) di don Lorenzo Milani (Firenze, 1923-ivi, 1967).

76 *Antistene*: filosofo ateniese (436-365 ca. a.C.), discepolo di Socrate e fondatore della scuola cinica.

77 *linguistica trasformativa*: la linguistica poststrutturalistica che illustra la possibilità di trasformazione e sviluppo delle unità grammaticali di un dato sistema linguistico.

«un attimino» per dire non ho tempo, lui è in riunione, ha cose più importanti da fare, non posso disturbarlo. Abbiamo a nostra disposizione dei vocabolari con decine di migliaia di parole, ma il nostro linguaggio comune è poverissimo e ricorriamo alle parole magiche della comunicazione. Sono le abracadabra della nostra faticosa modernità: un italiano qualsiasi ricorre ai luoghi comuni con una felicità liberatoria, come fosse appena uscito da una Babele di suoni incomprensibili, come se finalmente riuscisse a raccontare all'intera specie i suoi affanni, come se si liberasse da uno stato bestiale di grugniti o sibili. Qualcuno dice che il destino dell'uomo è di salire faticosamente dal fango che lo ha formato fino a Dio. A giudicare dall'uso dei luoghi comuni ai quali ci aggrappiamo come ad àncore di salvezza, la strada è ancora lunga. L'ammirazione per le scienze e per le arti, per le vette raggiunte dagli uomini non riesce a nascondere la modestia, l'impotenza del nostro modo di parlare, che va peggiorando da quando abbiamo deciso di trascurare come robe vecchie l'oratoria e la retorica. Nel parlare e anche nello scrivere dei fatti più semplici ed elementari. Non diciamo della politica, che resta nelle cronache una faccenda oscura e noiosa. Anche le cronache nere, che sono le più popolari, anche la narrazione dei crimini come delle competizioni sportive sono somme di luoghi comuni, di frasi prefabbricate. Ogni volta che la televisione prova a riunire una ventina di persone per discutere un tema sociale o morale, il risultato è una confusione di voci che cercano di sopraffarsi, non solo per voglia di primeggiare, ma anche per incapacità di esprimersi. Per tutti una lezione di modestia: ne abbiamo ancora di cammino da fare per arrivare a Dio. Concentriamoci! Come siamo soliti dire.

Giorgio Bocca
(BOCCA 2010, p. 11).

10. Responsabilità della parola: società, lingua, dialetto

La musa dialettale

I poeti colti (non popolari) possono essere dialettali essenzialmente in due modi: o traducendo dalla lingua, in modo da tentare un «effetto di novità» su temi anche abbastanza scontati, o usando il dialetto come un insostituibile strumento espressivo, per dire cose che altrimenti sarebbero inesprimibili. I due modi non implicano necessariamente un giudizio di valore (anche se il secondo è preferibile e più interessante: vedi i casi esemplari di Porta e Belli). Sono in sostanza due procedimenti diversi, che possono convivere anche nel medesimo autore.

In due modi, quando si è uomini di qualche cultura, si può essere dialettali: o traducendo dalla lingua, giocando sull'effetto di novità che il trasporto può imprimere anche a un luogo comune, o ricorrendo al dialetto come ad una lingua vera e propria, quando la lingua sia considerata insufficiente o impropria a una ispirazione. Il secondo caso è il più valido e interessante; ma i due modi possono essere presenti nell'interno dello stesso poeta, anzi lo sono quasi sempre. E non è detto che il primo caso non possa dare risultati poetici perché tradurre poesia è uno dei possibili modi di far poesia originale. Porta e Belli scrivono nell'unica lingua ch'essi avevano a loro disposizione: se la *Ninetta del Verzee* fosse stata scritta in un italiano che noi possiamo immaginare press'a poco eguale a quello del Grossi il capolavoro del Porta non

sarebbe nato; e il Belli ci fa dimenticare che il romanesco non è forse un dialetto ma una diversa patina dell'italiano. L'ingiustificazione del dialetto grava invece, per tre quarti, sull'opera del Pascarella⁷⁸ ed è meno sensibile in Trilussa⁷⁹, dato il carattere satirico, non propriamente lirico dei suoi versi. In diversa guisa Di Giacomo e Ferdinando Russo⁸⁰ hanno la loro giustificazione 'strumentale'; il secondo anche più del primo, dato il forte carattere realistico della sua poesia parlata. In epoca più recente, il milanese Delio Tessa⁸¹ e il triestino Virgilio Giotti⁸² (due poeti coltissimi, i primi veri decadenti dialettali) portano ancora il dialetto al livello della lingua, spremendone tutti i succhi e puntando sugli effetti della parola scritta: scritta e non solo recitata. [...] Già appaiono poeti nei quali il dialetto è sentito come una super-lingua, suscettibile di raffinatezze che l'attuale linguaggio poetico italiano non consente; poeti che dovrebbero essere, in certo senso, i precursori di una nuova lingua letteraria, in attesa che questa, sempre un po' lenta e impacciata, si rimetta in marcia. Poeti simili sono, inevitabilmente, dei letteratissimi, e il più valido, o almeno il più attivo di essi, è il giovane poeta Pier Paolo Pasolini che offre oggi il suo lavoro, le sue ricerche, i suoi problemi in una massiccia antologia: *Poesia dialettale italiana del Novecento*⁸³, con versioni a piè di pagina, da lui curata in collaborazione con l'architetto e poeta romanesco Mario Dall'Arco.

Eugenio Montale

(*La musa dialettale* [1953], in MONTALE 1976, pp. 175-177).

L'antilingua

È diffusa una forma pernicioso di «antilingua», propria di chi non sa dire «ho fatto», ma deve dire «ho effettuato». La lingua vive d'un rapporto concreto e schietto con la vita. Con la lingua, la vita diventa comunicazione autentica, espressione esistenziale. L'antilingua, invece, prende le distanze dalla vita, dice cose vaghe e sfuggenti. «Avvocati e funzionari, gabinetti ministeriali e consigli d'amministrazione, redazioni di giornali e di telegiornali scrivono parlano pensano nell'antilingua».

Il brigadiere è davanti alla macchina da scrivere. L'interrogato, seduto davanti a lui, risponde alle domande un po' balbettando, ma attento a dire tutto quel che ha da dire nel modo più preciso e senza una parola di troppo: «Stamattina presto andavo in cantina ad accendere la stufa e ho trovato tutti quei fiaschi di vino dietro la cassa del carbone. Ne ho preso uno per

- 78 *Pascarella*: il romano Cesare Pascarella (1858-1940), dopo Belli, il maggiore (insieme a Trilussa) dei poeti romaneschi (*Villa Gloria*, 1886, venticinque sonetti; *La scoperta de l'America*, 1893, cinquanta sonetti).
- 79 *Trilussa*: pseud. del romano Carlo Alberto Salustri (1871-1950), maestro nella satira dialettale e nella favola di ascendenza esopiana (*Favole romanesche*, 1890; *Ommini e bestie*, 1908; *La gente*, 1927).
- 80 *Di Giacomo ... Russo*: entrambi napoletani, Salvatore Di Giacomo (1860-1934), narratore, commediografo (*Assunta Spina*, 1909) e poeta lirico-melodico (*Ariette e sunette*, 1898); Ferdinando Russo (1866-1927), poeta di energica vena realistica (*O cantastorie*, 1895; *E scugnizze. Gente 'e malavita*, 1897).
- 81 *Delio Tessa*: sempre vissuto nella sua città (1886-1939), autore di *L'è el dì di mort, aлегher!* (1932).
- 82 *Virgilio Giotti*: poeta anche in lingua, Giotti (1885-1957) è noto soprattutto per i versi in dialetto (*Colori*, 1957).
- 83 *antologia ... Novecento*: la massiccia antologia (nel titolo però non c'è la specificazione *italiana*) è impostata per aree geografiche (da Napoli al Friuli) e appare a Parma, da Guanda, nel 1952 (poi riproposta a Torino, da Einaudi, nel 1995, con prefazione di Giovanni Tesio).

bermelo a cena. Non ne sapevo niente che la bottiglieria di sopra era stata scassinata». Impassibile, il brigadiere batte veloce sui tasti la sua fedele trascrizione: «Il sottoscritto essendosi recato nelle prime ore antimeridiane nei locali dello scantinato per eseguire l'avviamento dell'impianto termico, dichiara d'essere casualmente incorso nel rinvenimento di un quantitativo di prodotti vinicoli, situati in posizione retrostante al recipiente adibito al contenimento del combustibile, e di aver effettuato l'asportazione di uno dei detti articoli nell'intento di consumarlo durante il pasto pomeridiano, non essendo a conoscenza dell'avvenuta effrazione dell'esercizio soprastante».

Ogni giorno, soprattutto da cent'anni a questa parte, per un processo ormai automatico, centinaia di migliaia di nostri concittadini traducono mentalmente con la velocità di macchine elettroniche la lingua italiana in un'antilingua inesistente. Avvocati e funzionari, gabinetti ministeriali e consigli d'amministrazione, redazioni di giornali e di telegiornali scrivono parlano pensano nell'antilingua. Caratteristica principale dell'antilingua è quello che definirei il «terrore semantico», cioè la fuga di fronte a ogni vocabolo che abbia di per se stesso un significato, come se «fiasco» «stufa» «carbone» fossero parole oscene, come se «andare» «trovare» «sapere» indicassero azioni turpi. Nell'antilingua i significati sono costantemente allontanati, relegati in fondo a una prospettiva di vocaboli che di per se stessi non vogliono dire niente o vogliono dire qualcosa di vago e sfuggente. [...] La motivazione psicologica dell'antilingua è la mancanza d'un vero rapporto con la vita, ossia in fondo l'odio per se stessi. La lingua invece vive solo d'un rapporto con la vita che diventa comunicazione, d'una pienezza esistenziale che diventa espressione. Perciò dove trionfa l'antilingua – l'italiano di chi non sa dire «ho fatto» ma deve dire «ho effettuato» – la lingua viene uccisa. Se il linguaggio «tecnologico» di cui ha scritto Pasolini [su «Il Giorno», 2 dicembre 1964] (cioè pienamente comunicativo, strumentale, omologatore degli usi diversi) si innesta sulla lingua non potrà che arricchirla [...]; se si innesta sull'antilingua ne subirà immediatamente il contagio mortale, e anche i termini «tecnologici» si tingeranno del colore del nulla. [...] Quando porto l'auto in un'officina per un guasto, e cerco di spiegare al meccanico che «quel coso che porta al coso mi pare che faccia uno scherzo sul coso», il meccanico che fino a quel momento ha parlato in dialetto guarda dentro il cofano e spiega con un lessico estremamente preciso e costruendo frasi d'una funzionale economia sintattica, tutto quello che sta succedendo al mio motore. In tutta Italia ogni pezzo della macchina ha un nome e un nome solo (fatto nuovo rispetto alla molteplicità regionale dei linguaggi agricoli; meno nuovo rispetto a vari lessici artigiani), ogni operazione ha il suo verbo, ogni valutazione il suo aggettivo. Se questa è la lingua tecnologica, allora io ci credo, io ho fiducia nella lingua tecnologica. [...]

La nostra epoca è caratterizzata da questa contraddizione: da una parte abbiamo bisogno che tutto quel che viene detto sia immediatamente traducibile in altre lingue; dall'altra abbiamo la coscienza che ogni lingua è un sistema di pensiero a sé stante, intraducibile per definizione. Le mie previsioni sono queste: ogni lingua si concentrerà attorno a due poli: un polo di immediata traducibilità nelle altre lingue con cui sarà indispensabile comunicare, tendente ad avvicinarsi a una sorta di interlingua mondiale ad alto livello; e un polo in cui si distillerà l'essenza più peculiare e segreta della lingua, intraducibile per eccellenza, e di cui saranno investiti istituti diversi come l'argot⁸⁴ popolare e la creatività poetica della letteratura. L'italiano [...] ha tutto quello che ci vuole per tenere insieme l'uno e l'altro polo: la possibilità d'essere una lingua agile, ricca, liberamente costruttiva, robustamente centrata sui verbi, dotata d'una varia gamma di ritmi nella frase. L'antilingua invece esclude sia la comunicazione traducibile, sia

84 *argot*: gergo.

la profondità espressiva. La situazione sta in questi termini: per l'italiano trasformarsi in una lingua moderna equivale in larga parte a diventare veramente se stesso, a realizzare la propria essenza; se invece la spinta verso l'antilingua non si ferma ma continua a dilagare, l'italiano scomparirà dalla carta linguistica d'Europa come uno strumento inservibile.

Italo Calvino
(*L'antilingua* [1965], in CALVINO 1980, pp. 122-126).

Parola e tolleranza

Il rifiuto della parola, del discorso, del dialogo, è una forma letale d'intolleranza, «segno d'un desiderio di morte».

L'intolleranza oggi, a giudicare dal largo numero d'episodi che conosco, più che come imposizione d'un dato discorso a esclusione d'altri discorsi, si manifesta come rifiuto d'ogni tipo di discorso, come beffeggiamento del discorso in sé. La prospettiva implicita, al limite, sarebbe quella d'un mondo inarticolato, ma non silenzioso, che si manifesti attraverso l'alternarsi di pulsioni aggressive e di cadute di tensione, individuali e di branco. A ben vedere, che una grave malattia colpisse la parola era chiaro da tempo: per esempio nel linguaggio politico s'è verificato un impoverimento, uno sbiadire e cancellarsi dei significati. Oggi il rifiuto della parola, il non voler più ascoltare mi pare segno d'un desiderio di morte. Tendere alla condizione in cui nulla può raggiungerci dal di fuori, in cui l'*altro* non interviene a scombinare continuamente lo stato di compiutezza che crediamo d'aver raggiunto, vuol dire invidiare la condizione dei morti. L'intolleranza è aspirazione a che il fuori di noi sia uguale a ciò che crediamo essere il dentro di noi, cioè a una cadaverizzazione del mondo. In qualche caso l'intollerante è mortifero; in ogni caso è lui stesso un morto.

Italo Calvino
(*Note sul linguaggio politico* [1977-1978], in CALVINO 1980, p. 306).

Dello scrivere oscuro

Scrivere in modo chiaro è un fatto non solo di civiltà, ma di responsabilità: «dobbiamo rispondere di quanto scriviamo, parola per parola».

Abbiamo una responsabilità, finché viviamo: dobbiamo rispondere di quanto scriviamo, parola per parola, e far sì che ogni parola vada a segno. Del resto, parlare al prossimo in una lingua che egli non può capire può essere malvezzo di alcuni rivoluzionari, ma non è affatto uno strumento rivoluzionario: è invece un antico artificio repressivo, noto a tutte le chiese, vizio tipico della nostra classe politica, fondamento di tutti gli imperi coloniali. È un modo sottile di imporre il proprio rango: quando padre Cristoforo [*Promessi sposi*, cap. VIII] dice «*Omnia munda mundis*» in latino a fra Fazio che il latino non lo sa, a quest'ultimo, «al sentir quelle parole gravide d'un senso misterioso, e proferite così risolutamente, [...] parve che in quelle dovesse contenersi la soluzione di tutti i suoi dubbi. S'acquetò, e disse: 'basta! lei ne sa più di me'». Neppure è vero che solo attraverso l'oscurità verbale si possa esprimere quell'altra oscurità di cui siamo figli, e che giace nel nostro profondo. Non è vero che il disordine sia necessario per dipingere il disordine; non è vero che il caos della pagina scritta sia il miglior simbolo del caos ultimo a cui siamo votati: crederlo è vizio tipico del nostro secolo insicuro. [...] Chi non sa

comunicare o comunica male, in un codice che è solo suo o di pochi, è infelice, e spande infelicità intorno a sé. Se comunica male deliberatamente, è un malvagio, o almeno una persona scortese, perché obbliga i suoi fruitori alla fatica, all'angoscia o alla noia. Beninteso, perché il messaggio sia valido, essere chiari è condizione necessaria ma non sufficiente: si può essere chiari e noiosi, chiari e inutili, chiari e bugiardi, chiari e volgari, ma questi sono altri discorsi. [...] Il mugolio animale è accettabile da parte degli animali, dei moribondi, dei folli e dei disperati: l'uomo sano ed intero che lo adotta è un ipocrita o uno sprovveduto, e si condanna a non avere lettori. Il discorso fra uomini, in lingua d'uomini, è preferibile al mugolio animale, e non si vede perché debba essere meno poetico di questo.

Primo Levi

(Dello scrivere oscuro [1976], in LEVI 1985, pp. 680-81).

Il dialetto: da lingua della realtà a lingua della poesia

Se nella poesia ottocentesca e di primo Novecento il dialetto si può considerare un linguaggio realistico, connesso a un concreto microcosmo di usi e costumi quotidiani, nel secondo Novecento diventa un linguaggio interiore, affettivo, intimo, voce 'materna' di un mondo irrimediabilmente scomparso.

È notevole intanto che la poesia dialettale riveli una persistente, anzi accresciuta vitalità proprio in questi ultimi anni, in una situazione che, per vari ed evidenti motivi sociali, sociolinguistici e culturali, parrebbe esserle decisamente sfavorevole. [...] La varietà delle condizioni o realizzazioni individuali [dei tanti poeti in dialetto] non deve impedire di scorgere e sottolineare gli elementi comuni e unificanti, determinati dall'unità del fenomeno con cui tutti si confrontano e cui tutti si sottraggono, l'egemonia della cultura e lingua (poetica) «nazionale». Si può dire, rapidamente, che alla pluralità frazionatissima delle operazioni e degli esiti («ogni scrittore compromesso con il dialetto crea il suo dialetto, che non è quasi mai quello effettivamente parlato», è stato detto) si contrappone il carattere almeno parzialmente unitario della genesi e – ciò che va fortemente marcato – della ricezione. In questo senso la resistenza e controffensiva odierna della poesia in dialetto può e deve essere interpretata anche, globalmente, come atto di rifiuto e opposizione, magari *in articulo mortis*⁸⁵, alla sempre più spietata rapidità del processo di accentramento livellatore che sta completando la distruzione, avviata all'origine dello stato unitario, di quelle variatissime differenze e peculiarità di lingua e di cultura che erano una delle ricchezze, e delle più originali, del nostro paese. Un indice della drammaticità della situazione è soprattutto dato – nonostante o in forza delle posizioni teoriche molto personali dell'autore – dalla «nuova forma» della *Meglio gioventù*⁸⁶: rifacimento o meglio stravolgimento totale della primitiva redazione che, eliminando quanto di relativamente «ingenuo» ne aveva accompagnato la nascita e facendo violentemente reagire su di essa una realtà individuale e collettiva radicalmente mutata in pochi decenni, esprime in

85 *in ... mortis*: lat., 'nel momento della morte' (dei dialetti, dinanzi all'affermazione, nel secondo Novecento, della lingua nazionale, grazie ai mezzi di comunicazione di massa, soprattutto la televisione).

86 *Meglio gioventù*: il libro *La meglio gioventù (1941-1953)*, edito nel 1954, raccolta delle poesie friulane di Pasolini (nel dialetto di Casarsa, Pordenone, il paese della madre), è stato riproposto, nel 1975, in una «seconda forma», con il titolo *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*.

modo straziante assieme il bisogno quasi fisiologico di tornare alle proprie origini dialettali e contadine e la disperazione frustrante per l'inermità di questo tentativo. [...] Pur con qualche schematismo è lecito delineare questa contrapposizione di massima: mentre le più importanti o più fitte espressioni di poesia in dialetto della prima metà del Novecento tendono a nascere nei maggiori centri cittadini e all'interno di tradizioni di letteratura dialettale antiche e robuste (Napoli, Roma, Milano, Torino, Genova, il Veneto ecc.), nei tentativi più interessanti di questo dopoguerra si assiste di norma all'emergenza di vernacoli non cittadini – o non metropolitani –, più o meno fortemente decentrati e privi di uno specifico retroterra letterario (il friulano occidentale di Pasolini e compagni, il romagnolo periferico di Guerra⁸⁷, il remoto lucano di Pierro⁸⁸, il solighese di Zanzotto⁸⁹ [...]). È un'evoluzione che comporta o rafforza nelle grandi linee la tendenza alla trasformazione del dialetto – per dirla col titolo di una recente Antologia⁹⁰ – da «lingua della realtà» a «lingua della poesia», in altre parole il passaggio da una dialettalità intesa come apertura comunicativa, e comunitaria, a una dialettalità introversa o, col termine che mi è accaduto di usare altrove, «endofasica»⁹¹.

Pier Vincenzo Mengaldo

(Introduzione, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, 1978, poi in MENGALDO 1987, pp. 70-74).

Ritorno al dialetto?

L'attuale orientamento di taluni politici, propensi a rifiutare la lingua nazionale per ritornare all'uso del dialetto, è gravemente irresponsabile e sconsiderato, perché significa far «ripiombare nel ghetto tante popolazioni che avevano avuto la possibilità di guardare al di là dei confini del loro villaggio».

Non ci crederete, ma chiedendo su Internet una voce poco comune (Marin Mersenne, un contemporaneo di Cartesio) mi sono ritrovato un testo di Wikipedia in piemontese. Incuriosito, ho cercato meglio, e ho trovato che moltissime voci si possono trovare tradotte (oltre che in tutte le lingue di nazioni che siedono all'Onu, alcune in alfabeti per noi illeggibili) anche in Asturiano, Sardo, Siciliano, Corso, Galiziano, Interlingua, Maori, Occitano, Swahili, Veneto,

87 *Guerra*: Antonio (Tonino) Guerra, originario di Sant'Arcangelo di Romagna (Forlì), dov'è nato nel 1920, sceneggiatore, narratore, poeta in dialetto (*I bu* [buoi]. *Poesie romagnole*, con prefazione di Gianfranco Contini, Milano, Rizzoli, 1972).

88 *Pierro*: di Albino Pierro (Tursi, Matera, 1916-Roma, 1995), si rammenti soprattutto il volume *Poesie tursitane*, a cura di Nicola Merola, Spinea (Venezia), Edizioni del Leone, 1985.

89 *Zanzotto*: Andrea Zanzotto è originario di Pieve di Soligo (Treviso), dov'è nato nel 1921 (*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, 1999).

90 *Antologia: Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia. Da Porta e Belli a Pasolini*, a cura di Mario Chiesa e Giovanni Tesio, Torino, Paravia, 1978. Vi si documenta il graduale passaggio da una dialettalità realistica (legata a movenze e temi popolareschi, impastata di toni riconducibili a un concreto microcosmo geografico, a un particolare 'colore esterno', riflesso di usi, costumi, umori, consuetudini locali) a una dialettalità intima, esistenziale, intesa come 'lingua materna', come recupero del passato, come salvaguardia d'una memoria etnica e familiare.

91 «endofasica»: che dà espressione a un discorso interiore, intimo, a una sorta di monologo interiore.

Volapük, Yoruba e Zulù. Naturalmente sono stato attratto dai dialetti italiani e, lasciato da parte il buon padre Mersenne, che troverebbe impreparati molti dei miei lettori, mi sono appuntato su Aristotele [...], il maestro di color che sanno⁹² [...]. Di lui si dice in piemontese che «Aristòtil a l'era nassù a Stagira (an Macedònia) dël 384 a.C. e a l'é mòrt a Calcis (ant l'Eubéa) dël 322 a.C.». [...]

Ora, devo confessare che sentir dire in piemontese che «Aristòtil [...] a definiss ël silogism, na sòrt dè schema lògich [...]», mi fa una certa tenerezza. Ma me la fa perché mi ricorda quando al liceo ci si divertiva a ridere in dialetto quel che i professori ci insegnavano in italiano. Salvo che parlavano meglio dialetto, e quindi ci facevano più ridere, quelli che in casa non avevano mai parlato italiano, e quindi alla maturità se la sarebbero cavata meno bene, non dico in italiano, ma persino in filosofia, perché non sapevano esprimere con chiarezza i concetti. Infatti il dialetto, ottimo per il comico, il familiare, il concreto quotidiano, il nostalgico-sentimentale, e spesso il poetico, alle nostre orecchie deprime i contenuti concettuali nati e sviluppati in altra lingua. Chiedetevi perché «il pensiero di Aristotele ha come tema principale la sostanza», tradotto in tedesco non fa ridere, e tradotto in veneto sembra Arlecchino servo di due padroni. Inoltre chi fosse pur capace di riassumere tutto Aristotele in piemontese, non riuscirebbe a raccontarlo a chi parlasse non dico siciliano ma persino lombardo – se si pensa che una volta, leggendo una raccolta di poesie dialettali in alessandrino⁹³, mi sono trovato a un certo punto imbarazzato di fronte a una poesia scarsamente comprensibile, e ho poi scoperto che era scritta nel dialetto di Casalbagnano, che da Alessandria dista soltanto sei chilometri. Le lingue nazionali sono servite nel corso della storia a unificare le culture locali, e nel bailamme di dialetti africani cara grazia che sia esistito lo swahili in cui diverse genti di etnie diverse hanno potuto comprendersi e fare affari. Tornare alla conoscenza del dialetto (o non perderla) è fondamentale per conservare le nostre radici, ma sostituire i dialetti alle lingue nazionali, come vogliono alcuni sconsiderati, significa ripiombare nel ghetto tante popolazioni che avevano avuto la possibilità di guardare al di là dei confini del loro villaggio.

Umberto Eco
(Eco 2010, p. 178).

11. Autori e testi italiani fuori d'Italia

Il ruolo dell'Italia letteraria in Europa

Il ruolo della letteratura italiana nel contesto della cultura europea è stato primario per lungo tempo, già a partire dai secoli VI-VII. L'affermazione più eminente avviene nei secoli XIII-XVI, con le tre corone due-trecentesche (Dante, Petrarca, Boccaccio), con l'Umanesimo e il Rinascimento. La frattura procurata dalla Riforma e dal Concilio di Trento, a partire dal secondo Cinquecento, non comporta l'emarginazione dell'Italia in Europa, che invece resta la culla della civiltà classica, a cui si guarda con sempre maggiore interesse, come dimostra tra Sei e Settecento la moda del «Grand Tour». Ma va detto che «l'attrattiva dell'Italia, in realtà non è mai entrata in crisi».

⁹² *il ... sanno*: così recita la celebre definizione dantesca (*Inf.*, IV, 131).

⁹³ *alessandrino*: dialetto di Alessandria, in Piemonte, la città dove Umberto Eco è nato nel 1932.

Come le altre grandi letterature europee, e non soltanto europee, la letteratura italiana ha avuto intensi rapporti di interscambio con la produzione letteraria di altre regioni, più o meno territorialmente vicine. Prima ancora della nascita di una letteratura in lingua italiana – che non può datarsi a prima del XIII secolo –, fin dai secoli dell'Alto Medioevo intensi sono stati gli scambi culturali tra l'Italia e regioni anche lontane del vecchio continente, dall'Irlanda alla Francia, dalla Spagna alla Germania, fino, più tardi, alle regioni del nord, alla Polonia e alla Russia, favoriti dalla comune adozione del latino come lingua della scrittura (e della comunicazione verbale tra i dotti), oltre che dalla generale adesione al cristianesimo, garante di una fondamentale unità spirituale della nuova Europa che nasceva dalla rovina dell'Impero romano.

Già a partire dal VI-VII secolo, nel periodo della crisi più grave della cultura letteraria seguita alle invasioni barbariche che hanno sconvolto il vecchio ordine politico e culturale, l'Italia esprime alcune grandi personalità di intellettuali capaci di far sentire la propria voce molto al di là del loro tempo e del loro orizzonte territoriale: Severino Boezio (480-524), Aurelio Cassiodoro (490-580 ca.), San Benedetto da Norcia (480 ca.-547), saranno per tutto il Medioevo dei punti di riferimento fondamentali della vita culturale e spirituale europea. [...] Più tardi, alle soglie del nuovo millennio, il progressivo passaggio dal Medioevo all'Età moderna, caratterizzato dal nuovo sviluppo delle città e dall'intensificazione dei traffici [...], cui si accompagna una non meno consistente crescita culturale, sostenuta da un forte incremento demografico, segna l'inizio di una nuova fase nei rapporti fra l'Italia e l'Europa (come con altre regioni del Mediterraneo): in cui l'Italia, al centro di quel grande processo di rinnovamento che la storiografia dell'Illuminismo e soprattutto del Romanticismo chiamerà «Rinascimento», viene ad assumere una posizione eminente in Europa, sul fondamento, inizialmente, della forte affermazione dell'economia e della finanza italiane, che dominano per almeno due secoli – dal XIII al XV – i mercati mondiali, poi anche del prestigio della sua cultura, che s'impone all'ammirazione dell'Europa, per se stessa oltre che per il recupero della tradizione classica, di cui essa si afferma come erede diretta e suprema garante. [...] È il caso della *Commedia* di Dante, che per il suo messaggio escatologico non meno che per la densità, la ricchezza, l'altezza del dettato cattura la considerazione attonita del mondo cristiano; è il caso dell'opera di poeti e scrittori come Petrarca e Boccaccio, che per la novità delle forme letterarie, dei temi e del linguaggio guadagnano ampia circolazione in ogni angolo del vecchio continente, letti, tradotti, lungamente imitati. [...] Ma dalla metà del Trecento e per tutto il Quattrocento e oltre l'Italia è anche protagonista e guida di quel grande 'movimento' di recupero dei classici e dei valori della classicità che va sotto il nome di «Umanesimo» [...]. La lingua italiana consolida ed espande la sua presenza in Europa e fuori d'Europa, e mantiene una posizione di prestigio, come lingua di cultura, in Inghilterra come in Francia e in Germania, per tutto il Cinquecento e oltre.

La frattura procurata dalla Riforma protestante e dagli effetti del Concilio di Trento, a partire dalla seconda metà del XVI secolo, se determina un progressivo allentamento dei legami e delle relazioni con l'Europa – cui concorrono anche la decadenza economica e politica della penisola, la riduzione di gran parte del territorio italiano a dominio di potentati stranieri, il complessivo stato di subalternità in cui l'Italia viene a trovarsi rispetto ad altre nazioni europee –, non porta tuttavia a un'effettiva emarginazione dell'Italia in Europa, che invece guarda sempre a quella con viva curiosità. Venuta meno la dipendenza da Roma per tutte le comunità che hanno aderito alla Riforma protestante, insorta anzi una nuova diffidenza, che spesso è astioso rifiuto, verso la terra del papa e del clero cattolico, l'Italia resta la culla della civiltà classica, cui si guarda con sempre maggior interesse, [...] sull'onda anche dell'impressione prodotta da clamorosi ritrovamenti archeologici, come i resti di Ercolano

(con inizio degli scavi nel 1709) e di Pompei (1748), quelli di Cuma e di Tivoli, e gli innumerevoli recuperi in ogni parte d'Italia, e prima di tutto a Roma, che spesso suscitano profonde emozioni. L'attrattiva dell'Italia, che in realtà non è mai entrata in crisi, al di là della crisi dei rapporti di una parte dell'Europa con la Chiesa di Roma, si rinnova. Si diffonde tra gli intellettuali europei, tra la fine del Seicento e il Settecento, la moda del «Grand Tour», mentre si afferma una 'domanda' di rappresentazioni figurative di luoghi, scorci, paesaggi, rappresentazioni di monumenti e ruderi antichi, che danno origine al cosiddetto «vedutismo» del Settecento. [...] Nell'Europa del Sei e Settecento che vede l'affermazione dello spagnolo, poi del francese, quali lingue di cultura, l'italiano resta una lingua che una persona colta non può ignorare: come attesta, per esempio, Lorenzo Magalotti⁹⁴, ambasciatore toscano a Vienna, che nel 1675 scrive al granduca negando la necessità dello studio del tedesco perché, osserva, «non c'è chi abbia viso e panni da gentiluomo, che non parli correntemente l'italiano»⁹⁵; mentre anche più tardi, con Apostolo Zeno⁹⁶, con Metastasio, con Lorenzo Da Ponte⁹⁷, «l'italiano era lingua di corte a Vienna e a Dresda e così anche a Salisburgo»⁹⁸, e al tempo stesso si affermava come «lingua per la musica» nel Settecento europeo⁹⁹. Né quel prestigio è crollato nei secoli successivi, se anche il raggiungimento dell'Unità nazionale ha consentito (o imposto) un confronto diretto, spesso svantaggioso, con altre nazioni europee: la rivalutazione di Dante, fra il Sette e l'Ottocento, e la più matura considerazione di Machiavelli, l'ammirazione per la grande letteratura italiana del Rinascimento (Ariosto e Tasso e Castiglione), l'apprezzamento per la grande tradizione artistica, da Giotto a Mantegna, da Leonardo a Raffaello e a Michelangelo, l'attenzione europea (e non soltanto europea) a grandi poeti e scrittori italiani dell'Otto e del Novecento, da Foscolo e Leopardi a Manzoni, Carducci, D'Annunzio, Pirandello, fino a Calvino, a Eco, ecc., attesta una continuità nella 'presenza' della cultura e della letteratura italiane in Europa e nei contatti con altre culture fuori d'Europa che non può passare inosservata.

Enrico Malato

(Premessa [2002], in MALATO 1995-2004, XII, 2002, pp. IX-XI).

-
- 94 *Lorenzo Magalotti*: scienziato, letterato, viaggiatore (Roma, 1637-Firenze, 1712), diplomatico del granduca di Toscana, ma soprattutto noto per opere come *Saggi di naturali esperienze* (1667) e *Lettere su le terre odorose d'Europa e d'America dette volgarmente buccberi* (1695), dove l'autore si rivela raffinato 'odorista', creatore di una 'filosofia degli odori' che trasforma la realtà in una multiforme avventura di aromi.
- 95 «non ... italiano»: cit. da GIANFRANCO FOLENA, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, p. 437.
- 96 *Apostolo Zeno*: poeta teatrale veneziano (1668-1750), autore di trentasei melodrammi, librettista alla moda, per musicisti come Händel e Vivaldi, direttore dal 1718 al 1728 del teatro di Corte a Vienna.
- 97 *Da Ponte*: scrittore veneto (Ceneda, oggi Vittorio Veneto, 1749-New York, 1838), avventuriero inquieto, poeta di Corte a Vienna, librettista della celebre trilogia di Mozart (*Le nozze di Figaro*, 1786; *Don Giovanni*, 1787; *Così fan tutte*, 1790), poi emigrato negli Stati Uniti e là docente di letteratura italiana.
- 98 «l'italiano ... Salisburgo»: GIANFRANCO FOLENA, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, cit., p. 436.
- 99 «lingua ... europeo»: *ivi*, pp. 219 ss.

Fortuna del *Cortegiano*

Il libro del Cortegiano (1528) di Castiglione ha conosciuto nel corso del Cinquecento una straordinaria diffusione internazionale, segno tangibile (tra tanti altri esempi) della centralità della cultura italiana nell'Europa del sec. XVI.

Molte opere letterarie, scientifiche e filosofiche, innumerevoli tele dipinte e architetture contribuirono a diffondere il nome dell'Italia nell'Europa del XVI secolo. Di una sola opera letteraria tratteremo brevemente, [...] perché su di essa si dispone di un'indagine analitica molto accurata e persuasiva. Mi riferisco al *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione: quel che qui ci interessa è la diffusione dell'opera nel corso del Cinquecento non solo in Italia, ma soprattutto all'estero. Il testo fu pubblicato nel 1528 a Venezia in prima edizione in-folio per i tipi di Aldo Manuzio, esito di un intenso lavoro che si era protratto per circa dodici anni dal 1513 al 1524: e se la diffusione in Italia fu rapidissima e larga, grazie anche alle edizioni più agevoli e di pratico formato che seguirono, altrettanto accadde all'estero. Come indica Peter Burke, «nei novantadue anni tra il 1528 e il 1619, furono pubblicate circa 60 edizioni in lingue diverse dall'italiano. In ogni caso, molti stranieri lessero il *Cortegiano* in originale, in un'epoca in cui il prestigio della cultura italiana rendeva la conoscenza della lingua fortemente auspicabile, se non assolutamente necessaria per chiunque avesse pretese di educazione raffinata»¹⁰⁰. La lista dei lettori eminenti è davvero impressionante e fa invidia a qualunque scrittore di ogni tempo: il libro uscito – non dimentichiamolo – nell'anno che segue il Sacco di Roma, ebbe tra i suoi ammiratori Carlo V, che definì l'autore «uno de los mejores caballeros del mundo»¹⁰¹; certamente ne fu lettore Michel de Montaigne, che espressamente lo cita negli *Essais* [...]. Sir Thomas Hoby¹⁰² lo tradusse in inglese nel 1561, ma prima ancora di questa traduzione già Thomas Cromwell¹⁰³ lo leggeva in italiano, come William Thomas, autore di una celebre *History of Italy*, e Henry Howard¹⁰⁴. Tra gli spagnoli spicca su tutti un lettore come Miguel de Cervantes, che allude al testo nel *Don Quijote* e nella *Galatea*, nonché Garcilaso de la Vega¹⁰⁵ e un numero cospicuo di diplomatici e umanisti. In tedesco il volume apparve una prima volta nel 1565; una seconda traduzione apparve nel 1593, dedicata a uno dei Fugger, la ricca famiglia di banchieri di Augusta. «Al di fuori di Italia, Spagna, Francia il *Cortegiano* fu probabilmente più conosciuto nelle versioni latine, una conferma del fatto che a quel tempo il latino era la lingua della repubblica internazionale delle lettere, non solo tra gli studiosi ma tra gli uomini colti più in generale»¹⁰⁶. Naturalmente, l'eccezionale fortuna del *Cortegiano* non fu isolata: buoni comprimari possono considerarsi *Il Principe* di Machiavelli, l'*Orlando Furioso* di Ariosto, la *Storia d'Italia* di Guicciardini: ma anche questa è certamente una selezione manchevole di nomi e titoli.

Cesare De Seta

(*Il mito dell'Italia*, in MALATO 1995-2004, XII, 2002, pp. 285-286).

-
- IOO** «nei ... raffinata»: PETER BURKE, *Le fortune del Cortegiano. Baldassarre Castiglione e i percorsi del Rinascimento europeo*, Roma, Donzelli, 1998, pp. 55-56. [N.d.A.]
- IOI** «uno ... mundo»: *ivi*, p. 25. [N.d.A.]
- IO2** *Thomas Hoby*: viaggiatore e diplomatico inglese (1530-1566).
- IO3** *Thomas Cromwell*: politico inglese (1485-1540), primo ministro di Enrico VIII, dal 1532 al 1540.
- IO4** *Henry Howard*: poeta e aristocratico inglese (1517-1547).
- IO5** *Garcilaso de la Vega*: petrarchista spagnolo (1501-1536).
- IO6** «Al di fuori ... generale»: PETER BURKE, *Le fortune del Cortegiano. Baldassarre Castiglione e i percorsi del Rinascimento europeo*, cit., p. 64. [N.d.A.]

Il petrarchismo, genere europeo

Il modello della poesia petrarchesca, mediata da Pietro Bembo, s'impone nel Cinquecento come genere diffuso in tutta Europa. Il fenomeno, di così imponente rilievo e significato, si spiega sia per le caratteristiche del modello sia per le caratteristiche della mediazione operata da Bembo.

La forma del modello petrarchista nell'Europa del Cinquecento ha dato vita a un'idea di poesia amorosa che per convenzionalità e per capacità di informazione può solo paragonarsi ai due maggiori codici letterari dell'eroticismo occidentale, l'amore cortese e l'amore romantico. [...] Ma l'amore non è la ragione principale di tale fortuna, pur essendone, in molti casi, l'occasione sociale. Con il trionfo del petrarchismo non solo il genere lirico acquista riconoscimento internazionale e viene ad affiancarsi ai grandi generi della tradizione (l'epica e il dramma), ma entra per sempre nella nostra letteratura occidentale l'idea che la lirica sia la più alta espressione della lingua umana e che il lavoro del poeta sia il progressivo guadagno, oltre le limitazioni dell'esperienza vissuta, di una pienezza linguistica originaria e di un senso ultimo, comunque indicibile nella sua totalità. Il petrarchismo diffonde la fede nella parola (la parola che ricrea l'oggetto) e, con questa, l'assunto che il mondo sia un simulacro della coscienza individuale, ma anche la disperazione dell'opera irrealizzabile (la permanente lontananza dell'oggetto rappresentato dalla scena della scrittura) e l'irrappresentabilità del reale: le coordinate entro cui gran parte della lirica moderna ha continuato a giocare le sue carte. La diffusione del petrarchismo deriva fondamentalmente dall'universalità e dalla traducibilità della lingua petrarchesca, priva dei tecnicismi filosofici dello Stilnovo e ridotta a media grammaticale e stilistica dagli studi e dagli esperimenti di Pietro Bembo (certo, facilitato in questo dall'equilibrio linguistico dello stesso Petrarca), dalla sua semplicità metrica (il sonetto) e dalla concomitante mancanza di un genere lirico regolato nei più avanzati Paesi d'Europa, dove il modello petrarchista non si adatta semplicemente alla tradizione di una poesia preesistente, ma ne fonda una *tout court*. La successiva reazione al petrarchismo in quei Paesi determinerà nuovi sviluppi nella storia della poesia, ma ancora al petrarchismo si dovrà riconoscere, anche se questa volta in negativo, la forza di modello. Il son. 130 di Shakespeare, che fa aperta professione di antipetrarchismo («My mistress' eyes are nothing like the sun») ¹⁰⁷, non è in fondo altro che un metodico tributo al potere della lingua petrarchesca. Attraverso l'imitazione di Petrarca, Bembo, oltre a dare alla scrittura in versi, con il sonetto, una sua forma esemplare, fonda una grammatica della poesia (applicabile non solo alla lirica, come mostra il caso di Ariosto, che sottopone le versioni definitive del suo poema a un'estensiva opera di bembizzazione). Egli desemantizza il testo originario e rende il risultato di tale operazione un deposito di immagini spersonalizzate e di significanti puri, destinabili ad altri messaggi. [...] L'enorme successo, in tutta Europa, del petrarchismo bembiano (sia quello teorico che quello pratico) si spiega pertanto alla luce di un duplice fattore: la sicurezza operativa che esso, imponendo un modello unico e assoluto, infonde ai poeti, assediati dalla transitorietà e dal disordine delle loro tradizioni linguistiche e letterarie, e la libertà che esso, comunque, lascia all'invenzione del singolo, guidato, ma non costretto.

Nicola Gardini

(Un 'genere europeo': il petrarchismo, in MALATO 1995-2004, XII, 2002, pp. 343-345).

107 («My ... sun»): un encomio burlesco-parodico sul modello del celebre sonetto di Francesco Berni, *Chiome d'argento fino, irte e attorte*, che rifà il verso al sonetto *Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura* di Pietro Bembo.

Un intellettuale del mondo: Benedetto Croce

In pieno conflitto mondiale, dall'America Albert Einstein scrive a Benedetto Croce queste parole: «Ella è dei pochi che hanno la fiducia di tutti». Dall'opera del filosofo italiano, nel campo dell'estetica, della storiografia, della critica letteraria, giunge una lezione che – come ha visto Antonio Gramsci, che pure gli è avversario – si dimostra capace di elaborare «rapporti internazionali e cosmopoliti», di estendere i nessi italiani verso «nessi di civiltà più vasti dell'area nazionale».

Per Raymond Chandler, il celeberrimo giallista creatore del poliziesco *hard boiled*¹⁰⁸ americano, nel 1944 Benedetto Croce rappresenta il prototipo dell'intellettuale – o filosofo – di fama e autorità europea che ha a pieno diritto conquistato anche l'America, proprio per il suo coraggioso rifiuto di arruolarsi nelle schiere fasciste in nome di una più universale religione della libertà umana. Per gli americani, già in pieno conflitto, Croce era un rarissimo modello di intellettuale, europeo, libero e al di sopra delle parti in conflitto: «Ella – scriveva dall'America, sempre nel 1944, il grande fisico Einstein – è dei pochi che hanno la fiducia di tutti»¹⁰⁹. E non è certo un caso che proprio nel dicembre del 1939 [...] a Croce fosse richiesto di scrivere da parte di un'istituzione culturale americana un saggio sul problema della libertà (*The Roots of Liberty*, trad. it. *Principio, ideale, teoria. A proposito della teoria filosofica della libertà*) [...]. La libertà è frutto di una fede, di una religione non confessionale che aborre tanto i miti superomistici allora imperanti in Europa, quanto il pragmatismo consumistico della società americana. [...] Croce è un caso, come ben aveva capito Gramsci (che, pur avversario, lo definisce, ne *La città futura*, «il più grande pensatore d'Europa»)¹¹⁰, di «uomo del Rinascimento», capace di elaborare «esigenze e rapporti internazionali e cosmopoliti», di estendere i nessi italiani verso «nessi di civiltà più vasti dell'area nazionale»¹¹¹.

Paolo Orvieto

(*Un intellettuale del mondo: Benedetto Croce*, in MALATO 1995-2004, XII, 2002, pp. 940-944).

Miti italiani all'estero

Prova della presenza determinante della letteratura italiana nella cultura internazionale è la trasformazione in senso 'mitico' di taluni nostri grandi autori, classici o contemporanei, come accade con Dante, Machiavelli, D'Annunzio, Pirandello.

Il Novecento non ha mancato di sviluppare in forma di 'mito' la fama e il prestigio di alcune figure della letteratura italiana di ogni tempo, e anche di qualche contemporaneo [...]. Nei casi più duraturi e diffusi, si tratta del rinnovamento e, spesso, della variazione e moltiplicazione mediatica di miti già potentemente consolidati nell'immaginario collettivo internazionale, [legati ai nomi] di Dante, Petrarca, Machiavelli, Ariosto, Tasso, Galilei; ma l'originalità delle ope-

IO8 *hard boiled*: ingl., 'duro, violento'.

IO9 «Ella ... tutti»: *Due lettere. Einstein a Croce-Croce a Einstein*, in BENEDETTO CROCE, *Scritti e discorsi politici (1943-1947)*, Bari, Laterza, 1963, 2 voll., II, pp. 81-82. [N.d.A.]

II0 «il più ... d'Europa»: ANTONIO GRAMSCI, *La città futura (1917-1918)*, a cura di Sergio Caprioglio, Torino, Einaudi, 1982, p. 21. [N.d.A.]

III «esigenze ... nazionale»: ANTONIO GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, ed. critica a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, p. 1302. [N.d.A.]

re e, in qualche caso, l'evidenza divistica della figura degli autori ha funzionato da propellente per l'avvio di una fortuna spesso sganciata dalla conoscenza diretta e completa dei libri: un mito, appunto, che, proprio perché indipendente da troppo severi legami conoscitivi, acquista vita autonoma e percorsi a volte impensabili. [...] I quattro autori italiani scelti a illustrare l'argomento [Dante, Machiavelli, D'Annunzio, Pirandello] non sono o non sono stati i soli a generare una fama internazionale di tipo mitico, ma sono quelli che sembrano i più indicati e rappresentare le tipologie di formazione di altrettanti 'miti' novecenteschi, a causa della singolare convergenza sui loro nomi di 'spie' di diversissima provenienza: interessi accademici e colti, che si manifestano in edizioni, traduzioni, imitazioni, citazioni, rielaborazioni, parodie, ma che convivono con 'idee generali', concetti comuni, modi di dire e identificazioni tipologiche spesso anche molto lontane da ciò che gli autori in questione hanno voluto essere e rappresentare. Questa 'notorietà seconda', in gran parte indipendente dalla prima, anche se sorretta e alimentata da quella, si conferma linguisticamente nel fatto che, da tutti e quattro gli autori sopracitati, sono stati ricavati aggettivi d'uso comune, vivi in qualcuna o in tutte le principali lingue e diffusi nella conversazione non letteraria: i corrispondenti inglesi, francesi, tedeschi, spagnoli di 'dantesco', 'machiavellico', 'dannunziano' (non presente in spagnolo e in inglese) o 'pirandelliano', come per noi, hanno ormai, con diverse ampiezze e oscillazioni, significati applicabili a oggetti lontanissimi dalla letteratura, e corrispondono piuttosto ai concetti [per Dante] di 'energico, statuario, violento, drammatico, sconvolgente e pauroso' (in riferimento, ad esempio, a un paesaggio); [per Machiavelli] 'astuto e ingannatore, politico infido e perfido'; [per D'Annunzio] 'sensuale all'estremo, amorale *viveur*, disposto a tutto pur di trarre godimento'; [per Pirandello] 'dialettico ragioniere senza soluzioni, incomprensibile, paradossale elencatore di opposti'. Soltanto il primo, come si vede, esprime significati sostanzialmente positivi; gli altri, come molti dei miti antichi e moderni, in concetti fondamentalmente negativi lasciano trasparire il fascino dell'eccesso e, forse, del proibito e dell'irraggiungibile.

Valerio Marucci

(Il 'mercato globale', in MALATO 1995-2004, XII, 2002, pp. 867-869).

BIBLIOGRAFIA

- ASOR ROSA, ALBERTO
1982-1986 (a cura di) *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 6 voll.
1997 *Genus italicum. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Torino, Einaudi.
- BECCARIA, GIAN LUIGI
1989 *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare. Poesia del Novecento, fiaba, canto, romanzo*, Milano, Garzanti.
- BINNI, WALTER
1963 *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza.
- BOCCA, GIORGIO
2010 *Ironici e solari, concentriamoci un attimino...*, in «Il Venerdì di Repubblica», Roma, 1158, 28 maggio.
- BRUSCAGLI, RICCARDO-TELLINI, GINO
2005 *Letteratura e storia. Quadri storici, autori, testi, itinerari di ricerca*, Firenze, Sansoni, 7 voll.
- BUFALINO, GESUALDO
1992 *Opere 1981-1988*, introduzione di Maria Corti, a cura di Maria Corti e Francesca Caputo, Milano, Bompiani.
- CALVINO, ITALO
1980 *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi.
- CARETTI, LANFRANCO
1976b *Sul Novecento*, Pisa, Nistri-Lischi.
- CONTINI, GIANFRANCO
1974 *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei [1939], nuova edizione aumentata di «Un anno di letteratura» [1942]*, Torino, Einaudi.
- CROCE, BENEDETTO
1936 *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza.
- DE SANCTIS, FRANCESCO
1856 *A' miei giovani. Prolusione letta nell'Istituto Politecnico di Zurigo*, in *Saggi critici*, a cura di Luigi Russo, Bari, Laterza, 1952, 3 voll. (nuova ed. 1965, da cui si cita), II, pp. 63-67.
- DIONISOTTI, CARLO
1967 *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi.
- ECO, UMBERTO
1985 *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani.
2004 *Stile*, in *Dizionario di retorica e stilistica*, a cura di Giovanni Bàrberi Squarotti, Giovanna Gorrasi, Walter Meliga, Carlo Molinaro, Torino, Utet.
2010 *El me' Aristòtil*, in «L'Espresso», LVI, 38, 23 settembre 2010, p. 178.
- FIRPO, LUIGI
1983 *Cattivi pensieri*, Milano, Mondadori.
- FOLENA, GIANFRANCO
1997 *Scrittori e scritture. Le occasioni della critica*, introduzione di Marino Berengo, a cura di Daniela Goldin Folena, Bologna, Il Mulino.
- LARIVAILLE, PAUL
1997 *Pietro Aretino*, Roma, Salerno Editrice.
- LEOPARDI, GIACOMO
1991 *Zibaldone di pensieri*, ed. critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 3 voll.
- LEVI, PRIMO
1985 *L'altrui mestiere*, Torino, Einaudi; poi in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, introduzione di Daniele Del Giudice, Torino, Einaudi, 1997, 2 voll., II, pp. 629-856.
1987 *Pagine sparse 1981-1987*, in *Opere*, cit., II, pp. 1155-1356.

- MALATO, ENRICO
1995-2004 (a cura di) *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno Editrice, 14 voll.
- MANZONI, ALESSANDRO
1973 *Opere*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Mursia.
- MARAINI, DACIA
2000 *Amata scrittura. Laboratorio di analisi letture proposte conversazioni*, a cura di Viviana Rosi e Maria Pia Simonetti, Milano, Rizzoli.
- MENGALDO, PIER VINCENZO
1987 *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi.
- MONTALE, EUGENIO
1976 *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori.
- PONTIGGIA, GIUSEPPE
2006 *I classici in prima persona*, a cura e con un saggio di Ivano Dionigi, Milano, Mondadori.
- PRETI, GIULIO
1973 *Umanesimo e strutturalismo. Scritti di estetica e di letteratura*, a cura di Ermanno Migliorini, Padova, Liviana.
- RAIMONDI, EZIO
1998 *Letteratura e identità nazionale*, Milano, Bruno Mondadori.
- SAVINIO, ALBERTO
1989 *Opere. Scritti dispersi, tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, introduzione di Leonardo Sciascia, a cura di Leonardo Sciascia e Franco De Maria, Milano, Bompiani.
- TELLINI, GINO
1998 *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Bruno Mondadori.
2002b (a cura di) *Scrivere lettere. Tipologie epistolari nell'Ottocento italiano*, Roma, Bulzoni.