

l'Erasmus

BIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA



Miyako Sakamoto 1985

[OMAGGIO A PONTIGGIA]



l'Erasmus

l'Erasmus

BIMESTRALE DELLA CIVILTÀ EUROPEA

*Consiglio di amministrazione della
Fondazione Biblioteca di via Senato*
Marcello Dell'Utri (presidente),
Giuliano Adreani, Vittore Branca,
Carlo Carena, Fedele Confalonieri,
Maurizio Costa, Ennio Doris, Paolo
Andrea Mettel, Fulvio Pravadelli,
Carlo Tognoli, Giancarlo Vigorelli
Segretario generale
Angelo de Tomasi

Collegio dei Revisori dei conti
Achille Frattini (presidente),
Gianfranco Polerani,
Francesco Antonio Giampaolo

Direttore della Fondazione
Claudio Ferri

Comitato di direzione
Carlo Carena (direttore),
Vittore Branca, Guido Canziani,
Tullio Gregory, Salvatore
Silvano Nigro, Sergio Pautasso,
Sergio Perosa, Giancarlo Vigorelli,
Maurizio Vitale, Maurizio Vitta

Direttore responsabile
Elena Cardani

Segretaria di redazione
Lucia Bagatta

Progetto grafico
FG Confalonieri

Impaginazione
Elena Buffa

Ufficio stampa
Donatella Oggioni

Referenze fotografiche
Andrea Angelucci, Milano; Michele
Crosera, Venezia; Fulvia Farassino,
Milano; Giovanni Giovannetti,
Milano; Musée Malraux, Le Havre;
Bob Krieger, Milano; Angelo Saini,
Milano

L'editore si dichiara disponibile
a regolare eventuali diritti per
immagini o testi di cui non sia stato
possibile reperire la fonte

Gli indici saranno forniti
al termine dell'annata

Stampa
Mondadori Printing, Martellago (VE)

Fotolito
Galli Thierry, Milano

Distribuzione nazionale
Arnoldo Mondadori Editore

Pubblicità
Fondazione B.v.S.
Un fascicolo € 13,00;
arretrati € 18,50;
abbonamento annuo (sei fascicoli)
€ 52,00;
estero € 62,00

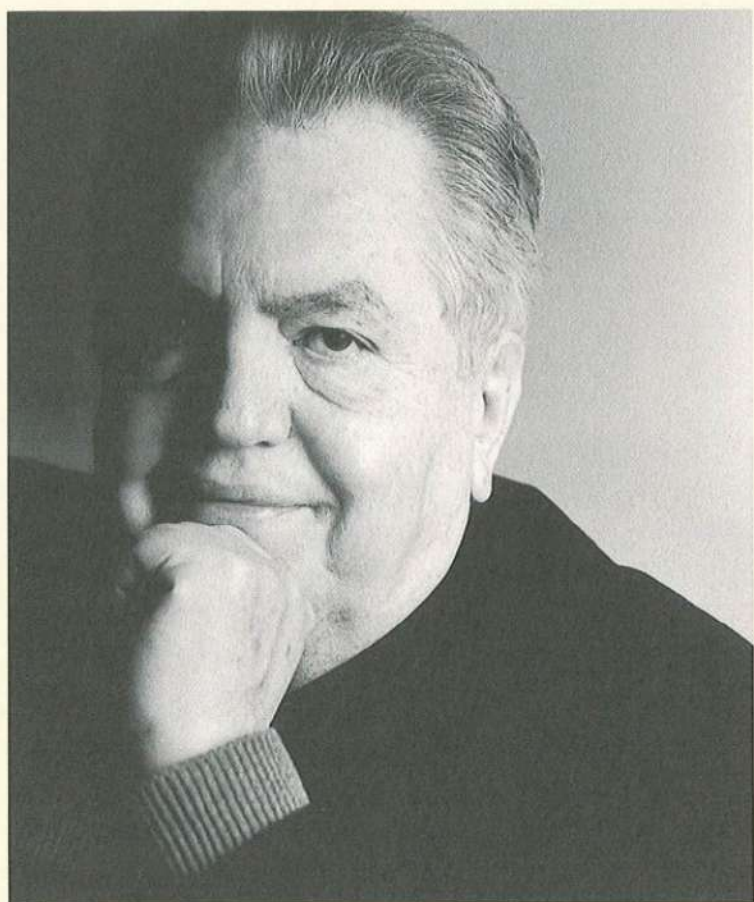
ISBN 88-87945-56-X

Spedizione in A. P. 70% CMP
Verona Reg. Trib. di Milano n. 621
del 22/09/2000

Direzione e redazione
via Senato, 12 - 20121 Milano
Tel. 02 77711471- 77711416
Fax 02 76394757
Email: l.erasmo@katamail.com

© 2004 - Biblioteca di via Senato
Edizioni

OMAGGIO A PONTIGGIA	Giuseppe Pontiggia	RETORICA ANTICA E NUOVA	5
	Sergio Pautasso	DELLA DISCREZIONE LETTERARIA	9
	Ivano Dionigi	LA RISERVA DEL FUTURO	19
	Lorenzo Mondo	AUTORITRATTO IN UN ROMANZO	26
	Salvatore Silvano Nigro	RISVEGLIARSI CON PONTIGGIA	31
	Claudio Marazzini	A SCUOLA DI LINGUA E DI SCRITTURA	36
I LIBRI	Alberto Cadioli	LO SBARCO DI MARIO SOLDATI	41
	Sergio Perosa	JAZZ E HOLLYWOOD PER UN EUROPEO	50
	Ottavio Lurati	QUANDO DIAMO IN NEOLOGISMI	58
	Laura Pariani	UNO SCHIAFFO PER 'PUTACASO'	64
LE MOSTRE	Jean-Pierre Mélot	UNE FORCE TELLURIQUE	74
	Alberto Beretta Anguissola	ONDE D'INCHIOSTRO	80
	Andrea Bosco	LIBERTY, IN VIA SENATO	86
L'INEDITO	Stefania Elena Carnemolla	UNA POTENZA GRANDISSIMA E POPOLI INFINITI	87
BIBLIOFILIA	Luigi Balsamo	LIBRI VIAGGIATORI	101
L'OSSERVATORIO	Marta Morazzoni	IL TIMBRO DI THOMAS BERNHARD	114
	Maurizio Vitta	IN BALIA DELLA COMUNICAZIONE	117
	Paolo Bosisio	PER UN'EDIZIONE CRITICA DELLE 'MEMORIE INUTILI'	120
	Carmelo Di Gennaro	BRITTEN IN ITALIA	125
	Marco Carminati	I MOBILI DI UN CASTELLO	128
GENIUS LOCI	Erasmus da Rotterdam	IL PRIMO DEGLI 'ADAGI'	130
	I collaboratori		134



Retorica antica e nuova

1.

Io arrivo da un'esperienza d'insegnamento che mi ha portato a misurarmi continuamente, sia pure a livello scolastico, con i testi, con lo scrivere, con la perfettibilità di un testo o con gli errori che contiene e le sue possibilità di essere migliorato. Poi c'è stata l'esperienza editoriale, anche questa molto formativa. Per due decenni circa sono stato redattore, e sono intervenuto sui testi degli scrittori, anche noti, proponendo correzioni, soppressioni di parti, possibili integrazioni, formulazioni differenti: è stata anche questa un'esperienza importante e illuminante. A mia volta è stato importante il rapporto con Vittorini. Egli fu il primo a leggere il manoscritto dei *Racconti in banca* e mi fece osservazioni molto concrete sulla struttura, sulle parti che andavano e quelle che non andavano, sui punti di forza e quelli di debolezza. Poi ci fu anche l'esperienza del "Verri", dove avveniva, all'interno del gruppo, in particolare con Porta e con Balestrini, uno scambio molto fecondo di esperienze, di impressioni e reazioni sui testi che si leggevano.

Tra l'altro io ho sempre fatto leggere i miei testi a lettori di cui mi fidavo, chiedendo loro una risposta il più possibile severa e critica, proprio per avere indicazioni che se anche non rispettavano alla lettera, erano per me significative.

Mi sono laureato nel 1959 con una tesi sulla tecnica narrativa di Italo Svevo, ed essa era il frutto di anni di interesse per questo argomento, interesse che ho conservato anche negli anni successivi. L'approfondimento teorico mi ha consentito di prendere le distanze dal problema. La tecnica va approfondita proprio per potersene, in un certo senso, liberare, prenderne le distanze. Chi non la approfondisce finirà poi per imbattersi in questi problemi e dedi-

Giuseppe Pontiggia
La Morte in Banca



Rusconi e Paolazzi Editori

carvi più tempo del necessario, concedergli uno spazio usurpante, fraintenderne l'importanza e attribuirgliene più del dovuto. Finisce di solito con l'adottare soluzioni inadeguate che compromettono poi i risultati della sua ricerca. La tecnica non può essere elusa, ma è una parte della questione. Chi la elude finirà fatalmente per esserne travolto. Ho notato come il narratore che ha scarsa confidenza con questi problemi finisce per porsene altri, falsi, e così essere impacciato e artificioso. La tecnica è indispensabile anche per essere naturali e spontanei, e per comunicare in modo più efficace quello che si vuole dire, senza essere distolti da altre questioni marginali, che distraggono.

Giuseppe Pontiggia,
La morte in banca,
prima edizione,
"Quaderni del Verri",
Rusconi e Paolazzi
Editori, Milano 1959:
copertina. Milano,
Biblioteca di via Senato

2.

Di solito noi fraintendiamo, affrontiamo il linguaggio orale con le modalità del linguaggio scritto, e viceversa. Questo è dovuto alla scarsa attenzione che si ha nei confronti del linguaggio, e anche alle scarse letture. Leggere poco vuol dire restare obbligati dai pochi esempi, si finisce per imitare solo quelli. Jules Renard diceva che più si legge e meno si imita.

Poi bisogna intendere la presenza della retorica nella prosa efficace. Per esempio i giornalisti o i saggisti hanno sempre un impianto fortemente retorico, nel senso tecnico intendo. Per esempio le costruzioni per antitesi o per parallelismi sono importanti dal punto di vista espressivo, ed è importante averlo presente, abituarsi a coglierlo. È la capacità di giocare con il linguaggio. Sono modalità della retorica classica, che io riscopro nella prosa contemporanea, anche in quella giornalistica, o in quella narrativa.

È importante l'uso espressivo degli aggettivi, dei pronomi, dei nomi. Quali sono gli impieghi più efficaci (e lo constato nel testo), quali sono gli errori più comuni, i fenomeni di ridondanza, i cliché.

3.

Leggo i retori con estremo interesse. Loro però suggerivano dei percorsi obbligati. La retorica è passata da una prima fase aurorale che aveva un carattere descrittivo a una fase didattica normativa. Ci sono certo delle eccezioni, per esempio il *Trattato del*

sublime rivela una padronanza del mondo retorico e al tempo stesso una capacità di oltrepassarne i limiti attraverso un orizzonte sconfinato. Però in genere la retorica da didattica del discorso orale ha assunto quelle dimensioni normative che sono state ben definite da Croce come la teoria della letteratura. Da orizzonte delle possibilità espressive si è trasformata in repertorio obbligato e coatto delle scelte espressive: l'esordio, la raccolta dei temi, lo sviluppo.

Io non credo a questo, alla retorica come modello di discorso. Però credo che la retorica come descrizione delle modalità espressive sia stata un'esperienza capitale nella tradizione occidentale. E al di là di questo, dall'insegnamento retorico si possono trarre alcune intuizioni sulle modalità espressive, che sono fondamentali anche per l'espressività di oggi. Bisogna distinguere tra la retorica come proposizione di un modello espressivo, e la retorica in quanto tale, che accetto solo molto parzialmente. La retorica come esperienza del linguaggio ci permette invece di imparare moltissimo.

I suoi maestri tendevano a proporre modelli, invece io mostro la varietà delle soluzioni. La retorica classica, soprattutto quella latina, aveva elaborato la teoria degli stili: alto, medio e basso. Quindi aveva contribuito in maniera decisiva all'elaborazione dei generi letterari. Abbiamo superato, dal Romanticismo in avanti, questa classificazione così rigida e normativa dei generi. La differenza è notevole: gli antichi avrebbero considerato una poesia di Eliot una infrazione inammissibile allo stile alto. Già Dante con la *Commedia*, in un poema di stile alto e tragico, inserisce anche l'espressività del linguaggio basso. Noi non possiamo più accettare la visione della retorica tradizionale.

Queste pagine inedite sono state esposte da Giuseppe Pontiggia a Giovanni Sias nel corso di un colloquio dell'ottobre del 1992, in occasione di uno dei corsi di 'scrittura creativa' tenuti da Pontiggia stesso. Ringraziamo Giovanni Sias per avercele fornite, come ringraziamo Lucia Pontiggia per il prezioso materiale fotografico.

DELLA DISCREZIONE LETTERARIA

Creazione e pensiero, in assoluta libertà

DI SERGIO PAUTASSO

Giuseppe Pontiggia
militare a Lecce, 1957

GIUSEPPE Pontiggia ha fatto il suo ingresso nella letteratura italiana nel 1959, e vi è entrato dalla porta principale. A introdurlo è stato dapprima l'incoraggiamento di Elio Vittorini e poi l'avallo, allora molto autorevole, della rivista "il Verri" che ospitò *La morte in banca* nei suoi "Quaderni" (n. 2; il primo fu *L'età del sospetto* di Nathalie Sarraute, che presentava anche in Italia le tecniche narrative del *nouveau roman*). Si trattava di un breve romanzo, nato dalla sua giovanile esperienza di vita e di lavoro, accompagnato da cinque racconti, anch'essi brevi, quasi apologhi, che non annunciavano alla letteratura soltanto la nascita di un nuovo narratore, ma soprattutto la personalità di uno scrittore.

L'esordio letterario di Pontiggia avvenne dunque nel *milieu* della rivista diretta da Luciano Anceschi, in quell'eccitante clima di esperimenti letterari e critici che egli stava mettendo in cantiere formando ed avallando l'incipiente neoavanguardia italiana di Edoardo Sanguineti, Umberto Eco, Alfredo Giuliani, Nanni Balestrini, Renato Barilli, Angelo Guglielmi, e che sarebbe sfociato nel convegno palermitano dell'ottobre 1963, da cui la denominazione Gruppo 63. Tuttavia egli non si lasciò coinvolgere più di tanto in quella corsa al nuovo per il nuovo ed alla sua



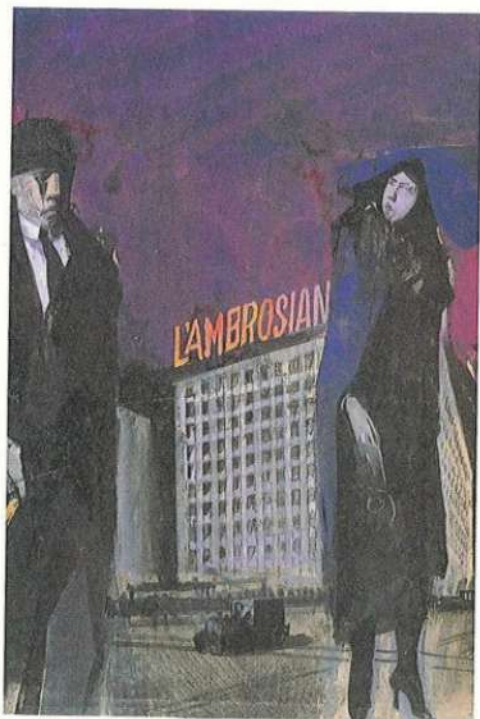
provocatoria esibizione culturale ed editoriale che caratterizzò gli anni Sessanta; anzi, come ha scritto Giuliani, testimone diretto e partecipe in quanto 'prefatore' del manifesto poetico del Gruppo, l'antologia *I Novissimi*, Pontiggia «resta defilato»¹.

Defilato, ma non assente dalla letteratura in atto, aggiungiamo. D'altronde, egli ha pagato il pedaggio dovuto allo sperimentalismo delle sue origini con *L'arte della fuga* (Adelphi, 1968), un testo che sembrava segnare il rifiuto del romanzo precedente, della *Morte in banca*, e la sua adesione all'antiromanzo o pararomanzo, come anche si diceva allora. In realtà le cose non stavano affatto così. Innanzi tutto *L'arte della fuga* apparve nel 1968, quando ormai i furori neoavanguardistici si erano spostati dalle colonne del "Verri" a quelle di "Quindici", e il Gruppo 63 era passato dalla letteratura alla politica con una dichiarata militanza dalla parte della contestazione giovanile e studentesca, con tutto quello che ne sarebbe seguito negli anni a venire. Diciamo che quando uscì *L'arte della fuga*, il periodo caldo della neoavanguardia e della letteratura sperimentale era di fatto in via di esaurimento, superato dalla *nouvelle vague* del Sessantotto. E non poteva certamente il presunto antiromanzo di Pontig-

gia, un testo di indubbia intelligenza tecnica e critica, risultare un contributo in grado di riproporre una presenza ancora attiva, mentre invece lo era per il suo cammino di scrittore.

Come scrittore, Pontiggia ha sempre dimostrato attenzione alle tecniche narrative, ma non se ne è mai fatto un feticcio. Le ha considerate un mezzo e non un fine. Nel suo laboratorio la tecnica strutturale e verbale è stata uno strumento che lo spingeva verso una riflessione creativa, e critica allo stesso tempo, che stava maturando proprio negli anni in cui invece deflagrava la polemica neoavanguardistica contro il romanzo tradizionale: Bassani e Cassola come Liale degli anni Sessanta fu uno

Mario Sironi,
Bozzetto di manifesto
per l'Ambrosiano,
anni Venti; tempera,
matita e inchiostro su
carta, 34,7 x 25,8 cm





slogan di profonda analisi critica dei loro romanzi, *Il giardino dei Finzi-Contini* e *La ragazza di Bube*, di cui i leader del Gruppo 63 si compiacevano. Come sappiamo, Pontiggia rimase 'defilato' in una sorta, diciamo, di obiezione di coscienza, perché nel suo rimanere appartato egli rivelava, già sin d'allora, una ponderata propensione alla discrezione letteraria. La sua non era reticenza, ma un'attitudine su cui poggiava il fondamento della natura di uno scrittore portato a condurre ricerche vere sul campo, tra i testi antichi e moderni di ogni letteratura; faceva anche lui i suoi bravi esperimenti, ma in privato, colloquiando con i volumi che occupavano ogni possibile spazio degli scaffali di una biblioteca che egli stava alimentando fino a farla crescere a dismisura.

In questo senso, pensiamo che nella storia dello scrittore Pontiggia ci sia un dato che andrebbe corretto. Rispetto al suo esordio letterario, certificato dalla *Morte in banca*, bisognerebbe anche tenere conto di quello che è stato il suo effettivo atto di nascita alla letteratura. Questo sarebbe infatti da retrodatare e da cercare proprio in biblioteca, ossia tra le sue forsennate letture e riletture di lettore non specializzato, molto curioso sia del passato e dei suoi classici antichi e moderni, sia del mondo, da cui derivava il taglio non provinciale

Propaganda
del risparmio;
Cassa di Risparmio
delle Province
Lombarde, 1946;
manifesto

della sua presenza intellettuale. È in questo ambito, in una biblioteca intesa come luogo della lettura in cui si specchiano la vita e la realtà, che è maturata la sua dimensione letteraria, creativa e di pensiero, che egli ha saputo coltivare e interpretare nella più assoluta libertà, proponendo con il proprio lavoro una figura di scrittore che si è mossa in maniera autonoma nel quadro del panorama della nostra letteratura del secondo Novecento, imponendosi soprattutto con le sue proposte narrative che hanno incontrato il consenso critico e quello del pubblico, da *Il giocatore invisibile* (1978) a *Il raggio d'ombra* (1983), *La grande sera* (1989, Premio Strega) e *Nati due volte* (2000, Premio Campiello: tutti editi da Mondadori). In quale genere, o scaffale della biblioteca, dobbiamo però collocare quel *Vite di uomini non illustri* (1993)? È un titolo che evoca precedenti, da Marcel Schwob ad Alberto Savinio ad Achille Campanile, ma quello di Pontiggia rinvia ad un campionario di umanità comune estratto con l'invenzione dalla quotidianità, eppure eccezionale nella sua unicità.

Scrivendo il 3 giugno 2001 della propria formazione sull'*Al-*

bum, il diario che dal 1997 ogni mese consegnava a "Il Sole 24 Ore", egli si rimproverava di aver sottovalutato Salgari e di averla fatta «cominciare dall'incontro con Maupassant, che mi aveva comunicato l'emozione dello stile e attivato quella sensibilità ai ritmi della frase e alla scansione della pagina, che noi assimiliamo al dominio astratto della forma, anche se è sempre forma di un contenuto». Da questa confessione appare chiaro come la visione con cui egli si misurava quotidianamente andava oltre lo spazio, pur esteso, di quella cultura letteraria sperimentale di cui era parte attiva e integrante e dalla quale egli era partito. Oltre ai romanzi, ci sono infatti anche i suoi saggi a documentarlo, dal *Giardino delle Esperidi*





Vent'anni di Adelphi;
Milano 1985: da
sinistra, il fondatore
della casa editrice
Luciano Foà, il grafico
Nino Cappelletti,
Giuseppe Pontiggia,
Nino Fontana, Roberto
Calasso, Renata
Colomi

(Adelphi, 1984) a *Le sabbie immobili* (il Mulino, 1992), *L'isola volante* (Mondadori, 1996), *I contemporanei del futuro. Viaggio nei classici* (Mondadori, 1998), *Prima persona* (Mondadori, 2002). E poi basta scorrere l'*Album*, per rendersi conto dell'ampiezza dei suoi interessi e della misura con cui sapeva farne partecipare il lettore.

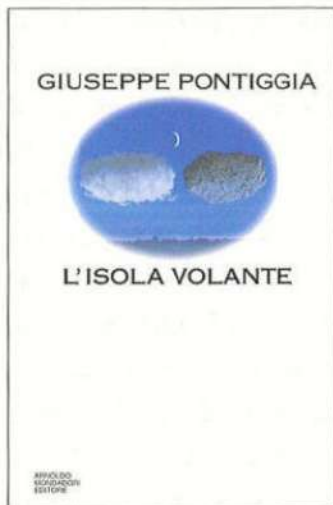
Pontiggia apriva lo scritto sul *Diario* di Guido Morselli, con questo richiamo a Goethe: «Perché un diario? Goethe consigliava agli scrittori di tenerlo non per vivere nel futuro, ma nel presente: «Senza di ciò noi lo stimiamo troppo poco. [...] Noi impariamo a valutare l'istante, appena lo consideriamo qualcosa di storico»².

Ora, pubblicare un diario in momenti come questi, può sembrare un gesto di supremo snobismo intellettuale e decadente. Invece quella pagina di giornale, che Pontiggia ha costantemente mantenuta nel tempo, fa semmai venire in mente tempi in cui uno scrittore come Gide consegnava alla «Nouvelle Revue Française» le sue *Pages de Journal*, anche se la vera lezione saggistica è presumibile che egli l'abbia presa piuttosto da un Jules Renard e dal suo *Journal inedit*, letto nelle traduzioni di Orio Vergani (*Diario*, Editoriale Domus, Milano 1945, 2 voll.) e di Vittorio Lugli (*Lo stile e il gusto*, Bompiani, Milano 1951).

È sempre qui, in questo territorio privilegiato della lettura che



Giuseppe Pontiggia,
Il raggio d'ombra,
Arnoldo Mondadori
Editore, Milano 1983;
sovracoperta



Giuseppe Pontiggia,
L'isola volante,
Arnoldo Mondadori
Editore, Milano 1996;
sovracoperta



Giuseppe Pontiggia,
Nati due volte, trad.
giapponese
dall'edizione
Mondadori, Tokyo
2000; sovracoperta

è la biblioteca, che Pontiggia ha nutrito anche la vena che gli ha consentito di sostenere una presenza costante nell'attività della riflessione critica e diaristica, discreta quanto efficace. In altre parole, emerge uno scrittore come critico, ma non solo della letteratura, bensì osservatore, attraverso la letteratura, del costume, della società, del proprio tempo. L'importanza che ai suoi occhi rivestiva la lettura, e la rilettura, come si avverte spesso nei suoi interventi critici, è un'altra delle ragioni del suo rapporto con i testi e che diventa l'unità di misura per valutarne lo stile. Il 27 agosto 2002, nell'*Album*, annotava: «Lo stile ha avuto tante definizioni che aggiungerne un'altra non penso che crei problemi. La mia è comportamentale e si basa sulla reazione del lettore. Quando conosce quello che un autore ha scritto perché l'ha già letto e però torna a leggerlo per ritrovare le parole precise; e quando lo fa tante volte finché l'ha imparato a memoria (anche se spesso sbaglierà nel citarlo), ecco, qui c'è stile. [...] Più in breve: c'è stile quando si rilegge per piacere». Sembra davvero una nota tratta dal *Journal* di Renard, ma è anche coerente con l'affermazione sullo stile che «è sempre forma di un contenuto».

Ritornando ora, con una rilettura *a posteriori*, all'*Arte della fuga*, si capisce meglio il formarsi di questa tendenza e della sua natura incisiva nelle cose, ma non specialistica. Quella frammentazione del discorso narrativo che si nutriva di suggestioni da romanzo giallo irrisolto (c'entrava magari la lezione gaddiana?), quegli ab-

bozzi di situazioni mescolati ad appunti da *cahier de charges*, quei versi da poesia visiva che si introducevano a scombinare la razionalità delle architetture testuali, confermano oggi come tutto ciò non avesse affatto come fine la sola negazione della struttura romanzesca. E lo ha dimostrato la "Nuova edizione riveduta e ampliata" del 1990.

L'arte della fuga si rivela a questo punto un libro a doppio taglio nell'opera di Pontiggia. Da un lato, egli scaricava in quelle pagine la tensione sperimentale nella individuazione di un progetto formale, fondato su una misura della scrittura realizzata per blocchi autonomi, ma tenuti assieme dal filo interno della sua conduzione: è sempre lo scrittore che tiene le fila e regge il ritmo; dall'altro, però, doveva constatare come per la realizzazione del suo progetto non bastasse smembrare gli elementi del senso e della logica narrativa alla maniera neoavanguardistica: questo era un esercizio destinato in partenza ad un mero velleitarismo verbale. Per giungere ad una nuova dimensione di scrittura narrativa, egli si rese conto che occorreva partire da un punto di vista critico.

Questa presa di coscienza ha rappresentato lo snodo che ha liberato la creatività di Pontiggia verso i romanzi successivi, da *Il giocatore invisibile* a *Nati due volte*, e, al tempo stesso, ha rafforzato anche

l'orditura della sua personale attitudine saggistica e critica che andava per tutt'altre strade rispetto alle esercitazioni dello scienziismo semiologico e strutturalistico. E intanto la sua presenza diventava passo dopo passo inconfondibile, come testimoniava *Il giardino delle Esperidi*, la sua prima raccolta saggistica del 1984.

Avanzare per Pontiggia l'ipotesi di scrittore come critico, significa dunque rovesciare i termini di una definizione che venne coniata negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso: quella del critico scrittore. In quel periodo, caratterizzato da un grande fervore attorno al ruolo della critica, si affacciò alla ribalta anche questa nuova figura intellettuale, ma più che nuova, diversa: ossia di uno studioso che sapesse amalgamare nelle esigenze della scrittura l'eleganza alla proprietà del linguaggio, dare un taglio stilistico originale al rigore scientifico e all'applicazione metodologica di

*Per giungere
ad una nuova
dimensione di
scrittura narrativa,
occorre partire
da un punto
di vista critico*



Giuseppe Pontiggia
e Carlo Sgorlon
al Premio Campiello;
Venezia 1989

cui si avvaleva senza tradirne la loro natura funzionale. Va precisato subito che non si era trattato di un recupero archeologico di forme e modi di derivazione dalla prosa d'arte, con cui pure era evidente un legame inscindibile tramite Emilio Cecchi, al fine di riproporne attraverso l'esercizio della critica una sua rinnovata presenza: troppe erano le diversità dell'approccio alle problematiche testuali e ideologiche sul piano culturale e interdisciplinare per una eventuale riattualizzazione di un fenomeno letterario così tipico delle poetiche novecentesche.

Gli esempi, dovuti a maestri riconosciuti nel genere, non nuovo ma certamente rivitalizzato, sono stati individuati, tra gli altri, negli scritti di Gianfranco Contini, di Giacomo Debenedetti, di Giovanni Macchia, ma anche di uno storico dell'arte come Roberto Longhi, ai quali non è fuori luogo accostare la lezione tuttora insuperata di Benedetto Croce. Proprio a proposito di Longhi, Cesare Garboli si interrogava sulla commistione fra scienza e letteratura e avanzava una serie di domande:

Di che cosa c'è bisogno perché un'esigenza critica diventi un'espressione originale e una creazione letteraria? E di che cosa c'è bisogno perché, al contrario, un'esigenza critica si mantenga di proposito dentro i confini della ricerca scientifica? Il grado di

fusione è lo stesso? La temperatura alla quale si sviluppa un critico-scrittore è la stessa alla quale si formano i critici-scienziati?

La sua risposta si fermava inevitabilmente a metà strada. Proseguiva infatti dicendo

Il nostro secolo è stato sempre molto incerto su quale delle due reazioni preferire, e non ha mai scelto con vera decisione tra l'arbitrio della letteratura e la legittimità della scienza. Spesso ha cercato di unire i due punti di vista, amoreggiando ora con l'uno ora con l'altro, ma sentendoli il più delle volte in forte opposizione³.

Se all'epoca era evidente la differenza sostanziale del linguaggio e del metodo del critico come scrittore, oggi possiamo sostenere che sia altrettanto palese un'opposizione formale, di cui proprio Pontiggia si era fatto interprete con il suo personale modo di parlare del testo letterario e della sua funzione nella società. Non si tratta soltanto di uno spostamento dei termini – lo scrittore come critico – ma di un differente atteggiamento verso il testo o l'oggetto della riflessione. Da *I contemporanei del futuro. Viaggio nei classici* possiamo estrarre un catalogo esemplare dei saggisti con i quali ha dialogato: agli inventori del genere, Bacone e Montaigne, seguono Cartesio, Chamfort, Hazlitt, Lamb, a formare una sorta di Olimpo saggistico.

Il suo saggismo si configura poi con una struttura che dava alla sua lettura una particolare angolazione, anche nell'esercizio militante della critica. Nella sua pagina il procedere della scrittura avviene per considerazioni, osservazioni, citazioni, bloccate nel discorso dalla loro individualità, come frammenti staccati. Tuttavia non vi è nulla di impressionistico nel suo stile: è solo il disporsi del discorso sulla pagina che, con gli spazi a cui egli ricorre, sembra suggerirlo: perché Pontiggia, in realtà, si esprimeva con una prosa che, pur essendo critica, aveva una andatura ritmata, scandita, ma unitaria nella sostanza. E, a suo modo, inventiva. Si potrebbe richiamare la maniera delle *phrases courtes* di Renard, oppure i *Fragments d'un discours amoureux* di Roland Barthes, o, ancora, la

«brevitas, intuitiva e sintetica» che egli ricordava a proposito del *Diario* di Morselli¹. Ma al di là dello stile frammentato e aforistico, c'è l'occhio del lettore che osserva libri, avvenimenti, personaggi attraverso la lente correttiva dei classici.

Per Pontiggia, il riferimento ai classici non è strumentale, come per esempio lo fu in una certa misura per un Calvino o un Manegani negli anni Ottanta. Nel suo muoversi nella biblioteca dei classici è stato il gusto ad indirizzarlo verso gli interlocutori con cui dialogare, e la loro attualità deriva da una frequentazione continua ed essenziale che i suoi libri testimoniano. Non seguiva linee o tendenze, si abbandonava al piacere della lettura o della rilettura e poi ne riferiva alla sua maniera, coinvolgendo il lettore. Nei *Contemporanei del futuro. Viaggio nei classici* egli ha soprattutto difeso i classici dal «tradimento» di noi contemporanei che li rendiamo vittime, fraintendendoli o, peggio, ignorandoli.

La sua interpretazione del concetto di classico, condotta attraverso la storia della parola stessa, e all'insegna di una «metafora sociale e militare», fuori quindi dagli schemi tradizionali del gusto e dei canoni, è stata curiosa e seducente allo stesso tempo. Non solo, ma ha introdotto nell'universo metodologico un'ottica nuova, da scrittore più che da critico o filologo. Infatti era lo scrittore Pontiggia ad essere alle prese con le conseguenze derivanti dal «tradimento dei classici» perpetrato dai contemporanei, con gli equivoci che si determinano e portano a un illusorio superamento dei valori. Nonostante l'apporto delle ampie prospettive interdisciplinari e metodologiche di cui può avvalersi oggi la cultura, non possiamo fagocitare i classici e farli diventare «nostri contemporanei», ossia svilirli al nostro livello.

La posizione di Pontiggia era conseguente e rovesciava l'assoma: «Non sono nostri contemporanei, siamo noi che lo diventiamo di loro. Dimenticarli in nome del futuro sarebbe il fraintendimento più grande. Perché i classici sono la riserva del futuro»⁵.

¹ «La Repubblica», 28 giugno 2003.

² «Solitudine di Guido Morselli», in *L'isola volante*, Mondadori, Milano 1996, p. 201.

³ «Longhi scrittore», in *Pianura proibita*, Adelphi, Milano 2002, pp. 11 s.

⁴ «Solitudine di Guido Morselli», in *L'isola volante*, cit., p. 207.

⁵ *I contemporanei del futuro*, Mondadori, Milano 1998, p. 58.

LA RISERVA DEL FUTURO

Riflessioni attraenti e complesse

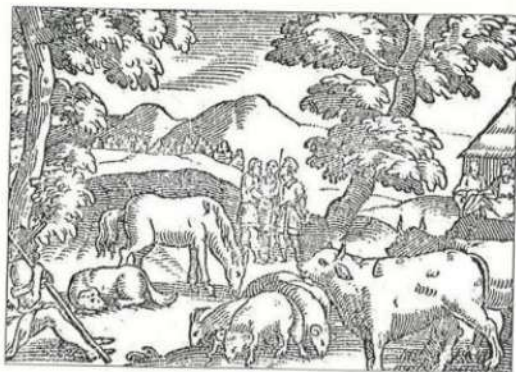
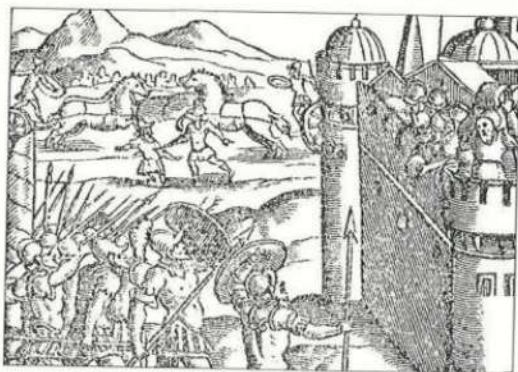
DI IVANO DIONIGI

1.

La scrittura classica

RIFLESSIONE tanto attraente quanto complessa, quella su Pontiggia e i classici. Sarebbe anzitutto da dire della presenza di citazioni e allusioni, sapientemente alterate e superate, in Pontiggia scrittore. Un esempio fra i tanti, forse il più famoso: «La verità probabilmente sta in mezzo. [...] Ma in mezzo sta la virtù, dice Orazio, non la verità. [...] La verità, per quanto riguarda gli uomini, è sempre diversa» (*Nati due volte*). Sarebbe inoltre da dire della matrice retorica della scrittura di Pontiggia, tutta incentrata sull'intersezione fra i parallelismi e le antitesi, e quindi improntata alla *concinnitas* più che alla *variatio*; la rapidità dei ricorrenti paradossi non può non evocare le *sententiae* senecane. Sarebbe anche da dire di Pontiggia *filologo*, della sua cura amorevole della parola: costantemente preoccupato dell'étimo, allarmato da ogni esito entropico («La sfiducia nella parola cresce come l'inflazione», *Il giardino delle Esperidi*, p. 226), consapevole che «scrittore è chi è perennemente sensibile alle disgrazie del lessico» (*Nati due volte*, p. 73: quasi un'eco della canettiana «volontà dello scrittore di farsi garante per tutto ciò che si può esprimere con le parole e di scontare personalmente la pena di ogni loro sconfitta»¹).

È nella centralità della parola che i diversi stili di Pontiggia – narrativo, saggistico, aforistico – trovano il loro momento unificante e centripeto. Una vocazione segreta, quella del filologo, pe-



Virgilio, *Egloga*
Quarta, Assedio di
Salone da parte di
Asinio Pollione, e
Egloga Sesta, di
Silenio, in *L'opere di*
Virgilio Mantovano
commentate in lingua
volgare toscana,
Stamperia Baglioni,
Venezia 1741

raltro confessata in una delle sue ultime comparse in pubblico, all'Università di Bologna nel novembre del 2002: «Posso dire che se non avessi avuto in mente di fare lo scrittore, avrei voluto fare il filologo»². Non sarà un caso che uno dei suoi romanzi più noti, *Il giocatore invisibile*, sia incentrato sulla vicenda di due accademici, precisamente filologi classici.

Per parte mia, seguirò tuttavia un percorso più lineare e forse anche più prevedibile, limitandomi ad elencare gli *auctores* di Pontiggia e ad enunciare qual era la sua idea dei greci e dei latini.

2.

I classici di Pontiggia

Tra i testi possibili, ne sceglierò tre, tutti relativamente recenti.

Anzitutto l'*Intervista* tratta dalla Tesi di Laurea di Cristiana De Santis *Sulla lingua di Giuseppe Pontiggia: le varianti de "La grande sera"*. Vi scopriamo – dopo un'orgogliosa ma non certo sorprendente affermazione («il latino l'ho studiato a fondo») – un Pontiggia anche traduttore:

Una traduzione non è mai uscita [si tratta del *Commento al "Somnium Scipionis"* di Macrobio, per Adelphi]. L'ho rifatta tre volte ed è ancora lì: non so quando uscirà. Poi ho tradotto *La Mosella* di Ausonio e *Le meraviglie di Milano* di Bonvesin da la Riva. Ho corretto inoltre le traduzioni delle opere di Lucano e Sallustio, fatte da Ciaffi e uscite per Adelphi, scrivendone anche le introduzioni³.

Il secondo testo, tanto obbligato quanto noto, è *I contemporanei del futuro. Viaggio nei classici*, del 1998. Si tratta di 99 recensioni di taglio sintetico e personale, dedicate ad autori greci, latini, bizantini e moderni (in particolare settecenteschi). Limitando l'attenzione agli antichi, segnaliamo alcune predilezioni: Plauto, «prestigiato di parole e di ritmi» (p. 64); Teofrasto, «uno dei maestri occulti dell'apofrismo moderno» (p. 68); Cesare, il quale «ci mostra che la intellegibilità del mondo [...] non è negli eventi e neanche nelle parole, ma nel loro incontro» (p. 76); Catullo, «così prodigiosamente vivo da infondere una vita intensificata a quelle che lui chiama inezie (*nugae*)»; Petronio, «un modello così incontaminato» (p. 102); Marziale, «l'autore più letto e saccheggiato dell'epoca torbida che va da Nerone a Nerva» (p. 114); Orazio, dalla voce «densa e grave» come la luna di Leonardo e che ha «un senso grandioso del limite» (p. 126); Callimaco, col quale «la letteratura nasce. [...] Con lui la poesia circonda l'orizzonte» (p. 135); Agostino, «precursore geniale della semiologia» (p. 160); Manilio, che «ha visto il cielo dalla terra» (p. 168); Gellio, che in «alcuni libri sciupati [...] scopre *mirabilia*. Come accade a noi con lui» (p. 193); Pindaro, che «non scopre solo l'eternità dell'attimo, ma l'onnipresenza del caduco» (p. 217); Calpurnio Siculo, «un grande minore [...] un minore da amare» (p. 229). Singolarmente consonanti, molti di questi fulminei e cristallini profili, con le acquisizioni della più solida e aggiornata ricerca filologico-letteraria.

Questo viaggio tra i *classici scriptores* («scrittori di prima classe») è preceduto da una prima parte («I classici: una metafora sociale e militare»), dedicata all'origine dei *classici cives* («cittadini della prima classe»: coloro che «erano stati censiti per 125.000 assi o di più»), contrapposti ai *proletarii*, come testimonia Aulo Gellio nelle *Notti Attiche* (6. 13. 1; cfr. 19. 8. 15), «l'erudito cui si deve la divulgazione della metafora più diffusa nella cultura occidentale» (p. 38). E su questa metafora Pontiggia tesse un dialogo serrato e avvincente con l'antichità classica, creando

*Un dialogo
serrato
e avvincente con
l'antichità classica,
...diversi
e sorprendenti
cortocircuiti*



Virgilio, *Georgica*,
Libro Terzo,
L'Allevamento del
Bestiame, e Libro
Quarto, L'Allevamento
delle Api, in *L'opere di
Virgilio Mantovano
commentate in lingua
volgare toscana*,
Stamperia Baglioni,
Venezia 1741



sico e insieme conservarlo nella sua lontananza: due atteggiamenti difficili da fondere in un sentimento unico. Eppure solo questa fusione può accrescere e intensificare, come tra due persone, la vitalità di un rapporto⁷.

Come tra due persone: vale a dire i classici come luogo naturale del dialogo, della familiarità, dell'incontro: «La prima sensazione che si prova, leggendo un classico, è di familiarità; [...] sta parlando per noi, dice cose che ci riguardano. E questo si accompagna a un senso di leggerezza, di piacere, e anche di emozione profonda. Di vivificante vertigine. [...] Questa familiarità è lo sfondo del rapporto con i classici, gli "amici segreti", così li chiamava il Petrarca». Una *sympatheia* financo ostentata, ma che non sottende nessuna tentazione impressionistica o eredità idealistica; si tratta semplicemente di un rapporto vivo e non cadaverico con gli *auctores*, un rapporto non limitato alla esemplarità dei grandi ma esteso anche alla vitalità dei minori e dei minimi e soprattutto alla ricezione del testo⁸.

Pontiggia guarda in faccia la crisi dei classici ai giorni nostri, e arriva a parlare di *rimozione* (facendo l'eco al «silenzio dei classici» di Carena). Diverse le cause di tale crisi: la signoria del mercato⁹; la cecità e l'irresponsabilità dei nostri legislatori che progressivamente espellono le lingue classiche dalla scuola¹⁰; la fine della cultura eurocentrica¹¹. Ma se *crisi* è anche valutazione e ripensamento, allora proprio nei classici possiamo ancora trovare dei «compagni di viaggio»: essi da un lato sono «l'antidoto più forte» contro la svalutazione della parola e l'unificazione delle culture fatta in nome del mercato; e dall'altro – se noi abbandoniamo «non il retroterra storico, ma il mi-

raggio eurocentrico e un ideale umanistico in cui non possiamo che identificarci parzialmente»¹² –, ci aiuteranno, proprio per averci educato a una coscienza plurale, a non considerare «la classicità come unico accesso alle invenzioni delle forme del linguaggio»¹³.

Ma di queste riflessioni – come di altre confessioni (la vocazione di filologo, l'avversione al canone, l'attività poetica inedita) – renderà piena ragione la pubblicazione definitiva di quell'intervento del 13 novembre del 2002, del quale conservo intatti due ricordi: la fatica di parlare (e forse di vivere) che si portava addosso, col volto trasfigurato dall'incipiente consapevolezza del male incurabile, e l'applauso finale – riconoscente e irresistibile – dei quattrocento studenti liceali e universitari. L'applauso più lungo e solidale a cui io abbia assistito e partecipato nella mia Università.

¹ E. Canetti, *La coscienza delle parole*, trad. it., Adelphi, Milano 1984, p. 386.

² *Classici in prima persona*, Bologna, 13 novembre 2002 (conferenza tuttora inedita, che verrà pubblicata in occasione del Convegno organizzato a Bologna per il prossimo autunno, 24-25 settembre).

³ Ora ristampate in *Il giardino delle Esperidi*: pp. 20-28 "Lucano o la disperazione dei vinti", del 1976; pp. 29-36 "Gli orti di Sallustio", del 1969.

⁴ Cfr. nota 2.

⁵ "La rimozione dei classici", in AA.VV., *Di fronte ai classici*, Rizzoli, Milano 2002, pp. 117 s.; stessa argomentazione in *I contemporanei del futuro*: «Potremmo domandarci se sono attuali certi fantasmi che cir-

colano tra i vivi», p. 101; cfr. "Classici e anniversari", del 1981 [= *Il giardino delle Esperidi*, cit., pp. 181-183].

⁶ *I contemporanei del futuro*, p. 58: un bel commento alla sentenza di Mandel'stàm: "Classico è ciò che ancora ha da essere".

⁷ "Classici e anniversari", cit., pp. 185 s.

⁸ *Ibi*, p. 184; cfr. *I contemporanei del futuro*, cit., p. 53.

⁹ «In una società che in nome non del valore della libertà, ma della libertà del mercato, tende a una irresponsabilità etica ed estetica che le consente di prosperare, è arduo introdurre la nozione dei classici come classici» (*I contemporanei del futuro*, cit., p. 54).

¹⁰ «C'è un aspetto della nuova bat-

taglia dei classici che delude, amareggia, scoraggia per la sua stupidità. Ed è la programmazione scolastica. [...] E il dilapidare [...] l'eredità classica, è una ignominia, e uno spreco, che nessuna nazione consapevole si permetterebbe. [...] Mai l'America, se Roma fosse sorta nel Texas, si sarebbe comportata come fa la scuola italiana» ("La rimozione dei classici", cit., pp. 181 s.).

¹¹ «Si mescolano componenti molteplici, dalla tradizione ebraica al rinnovamento cristiano, dalle culture arabo-islamiche a quelle orientali, dagli apporti del Nuovo Mondo a quelli africani» (*ibid.*, p. 178).

¹² *Ibi*, p. 180.

¹³ *Classici in prima persona*, cit.

BIBLIOGRAFIA

Il giardino delle Esperidi, Mondadori, Milano 1984.

Intervista tratta dalla Tesi "Sulla lingua di Giuseppe Pontiggia: le varianti de 'La grande sera'" di Cristiana De Santis (Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, anni 1996-1997).

I contemporanei del futuro. Viaggio nei classici,

Mondadori, Milano 1998.

La rimozione dei classici, in AA.VV., *Di fronte ai classici*, Rizzoli, Milano 2002, pp. 175-182.

Classici in prima persona (conferenza tenuta all'Università di Bologna il 13 novembre 2002, su invito del Centro Studi *La permanenza del Classico*).

AUTORITRATTO IN UN ROMANZO

L'interscambio di moderni e antichi

DI LORENZO MONDO

CREDO che Pontiggia abbia dato per la prima volta la sua vera misura di narratore con *Il giocatore invisibile*. Questo romanzo, uscito nel 1978, mi ha sempre appassionato per la complessità – stilistica e concettuale – che ama occultarsi dietro una affabile chiarezza. È ben lui del resto che in altra circostanza (*Il giardino delle Esperidi*) manifestava consenso all'affermazione di Jules Renard, secondo cui è bene «scrivere delle cose che i bambini copierebbero nei loro quaderni! Questo vuol dire essere un classico». E così postillava: «anche se un testo contiene una stratificazione di significati, occorre rendere intellegibile la superficie». Ma è soprattutto la definizione e il sentimento del classico a permeare tutte le fibre del *Giocatore invisibile*, che sembra proporsi tra l'altro come una inventiva dichiarazione di poetica. Si tratta in effetti di un 'giallo' filologico, nella struttura primaria e nelle sue varie drammatizzazioni. La molla dell'intreccio – si ricorderà – è la lettera spedita da un anonimo a una rivista che si intitola "La Parola agli Antichi", dove si esprime dileggio nei confronti di un barone universitario. Questi, nella rubrica tenuta su un rotocalco, avrebbe dato una interpretazione incompleta della parola *hypokrités*, attribuendole il significato ultimo di 'simulatore' mentre in origine designava l'attore: l'insigne grecista trascurava cioè il passaggio da chi recita nella finzione teatrale a chi recita nella vita.

Questa disputa specialistica lascia trasparire nella sua pretestuosità un animo vendicativo, forse una subdola lotta per il potere



universitario e scatena una ridda di pettegolezzi, di pelose solidarietà e velate perfidie tra i colleghi e gli allievi. Il professore, che per la prima volta vede messa in dubbio la sua autorità di studioso e di notevole, ne ha la vita sconvolta. Si perde in una accanita indagine per scoprire l'autore del violento *pamphlet* che, stando alle convenzioni del genere poliziesco, funge da esecutore del crimine. Il *detective* e il filologo si danno la mano perché, oltre a interrogare e spiare le persone sospette, il protagonista cerca indizi nel dettato della famosa lettera, di cui recupera avventurosamente l'originale, collazionandola con altri messaggi. Ma ogni discorso, scritto o parlato, si dimostra tributario della innocua parola 'ipocrita' che ha scatenato il putiferio. Nella sua inchiesta il professore scopre infatti di essere coinvolto, neppure lui innocente, in un mondo che di simulazione vive e muore. Nessuno di quelli che avvicina con rabbia e tremore sfugge al sospetto, tutti possono essere suoi

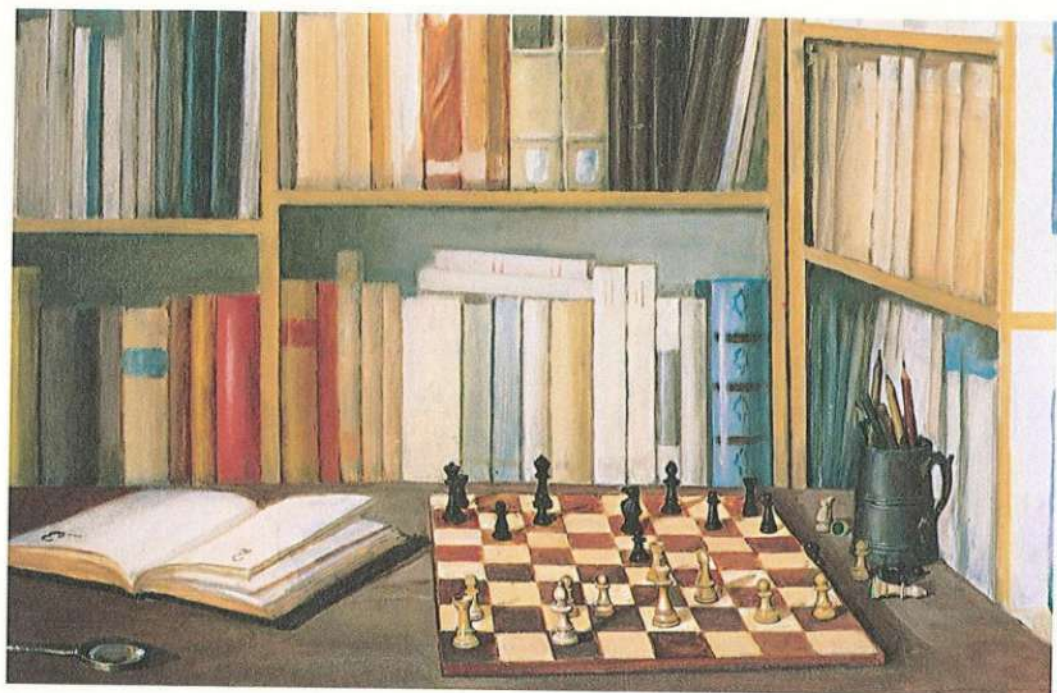
Miria Malandri,
per *84 Charing
Cross Road*
di David Jones (1987);
olio su tela,
80 x 100 cm.,
in *La biblioteca
dipinta*, Editrice
Compositori,
Bologna 2001

nemici, e l'insulto che pareva rivolto alla probità dello studioso non risparmia la sua casa, la sua donna. Il 'giallo' filologico vira rapidamente nel 'giallo' esistenziale.

Chi legge il romanzo si trova conteso tra l'incalzante *suspense* della trama e l'indugio appagante su particolari indizi stilistici. Mi limito a citare il pervasivo gusto aforistico, degno di un moralista di razza; il ricorso al gioco degli scacchi (caro al professore), che suggerisce le mosse oblique dell'indagine; la prova di bravura nella resa di una telefonata che, registrata da un solo capo del filo, riesce a inglobare, esaustivamente, le risposte e i silenzi dell'interlocutore. È avvertibile, da parte di Pontiggia, una icastica e sorniona resa dei conti con certo *establishment* accademico e, più generalmente, intellettuale. Le faide maniacali tra i sapienti «roditori di carta», il rancore di chi si trova a essere «eterno secondo», le nevrosi per il romanzo mai scritto, le servitù dei soffietti editoriali e delle traduzioni alla catena, le protezioni accordate alle esordienti in cambio di prestazioni erotiche, le pastette dei premi letterari.

Più intrigante è il confronto dell'autore con il segmento di cultura che si riferisce alla classicità. Risulta evidente l'irrisione dei pedanti e degli esteti, che mortificano con un omaggio esteriore – professionale o decorativo – le parole degli antichi, senza farsene nutrimento vivo. Ma è proprio la consuetudine con i classici che offre a Pontiggia gli strumenti per recuperarne il buon uso o, più semplicemente, per fare il verso – tra allusioni e sottintesi – a chi li travisa.

Sarà la voce del collega Salutati, il primo dei sospettati, che si fa sentire infaustamente «da sinistra». Lo stesso Salutati che imputa al professore di comportarsi con gli allievi come il criceto che divorava i suoi figli. Sicché, quando passa davanti a un'aula dove l'ordinario di grammatica greca scandisce la voce *kókkys-kókkynos*, che vuol dire cuculo, riesce forse a cogliervi, nonostante l'apparente distrazione, l'eco di un contrappasso: rammentando che il cuculo, nato da un uovo deposto in un nido altrui, finisce per divorare la madre adottiva. Sarà allora uno studente ad avere scritto la crudele missiva, a 'divorare' il suo maestro? Queste insinuazioni divertite possono acquistare un peso diverso. Un amico avanza



una bizzarra congettura a proposito dei Mirmidoni che seguirono Achille sotto Troia: il loro nome deriva da *mýrmekes*, formiche, e come tali non possono rinunciare, pena la vita, a Elena, cuore pulsante del termitaio.

Accade di ripensare ai Mirmidoni quando di lì a poco il professore, che è cardiopatico, sente un inquietante formicolio nelle vene e teme di morire. Formiche contro formiche. È uno dei momenti in cui la serietà della vita sembra contestare rudemente le parole di carta e di polvere.

Ma c'è un episodio che mi sembra particolarmente rivelatore. Il professore, chiamato a pronunciarsi sulla poesia di una piacente allieva, dapprima è forzato a registrare la mediocrità del risultato; alla fine però si dice colpito almeno da un verso in cui ricorre, con una inconsueta inversione dei termini, l'espressione «tramonto e alba», anziché alba e tramonto: «è come se dicessi "moderni e antichi"». Sembrerebbe una inezia, un imbarazzato diversivo del professore. In realtà Pontiggia si serve dei suoi personaggi – la probabile distrazione della poetessa dilettante e il momentaneo interesse dello studioso – per aprirci senza parere uno

Miria Malandri,
per *Delitto fra le righe*
di Bernard Rapp
(1966); olio su tela,
60 x 90 cm,
in *La biblioteca*
dipinta, Editrice
Compositori,
Bologna 2001



Miria Malandri,
per *Una notte a Bengali*
di Nicolas Klotz (1988);
olio su tela, 35 x 45 cm,
in *La biblioteca
dipinta*, Editrice
Compositori,
Bologna 2001

spiraglio sulla sua idea di letteratura. Che apprezza, in fecondo interscambio, i classici come contemporanei e i contemporanei come classici; adottando come criteri di valore una presenza e una lontananza che attestano, entrambe, la durata e la dignità della letteratura.

Il giocatore invisibile, con l'innesto del congegno poliziesco sui rudimenti di una cultura millenaria, offre in controluce il suo autoritratto. Quello di uno scrittore che sa muoversi con agio e confidenza tra Lucano e Gadda, tra Sallustio e Borges, risolvendo nella conciliazione – umana e stilistica – la distanza tra antichi e moderni. Non è poco, non è inutile, oggi che si perde perfino notizia della vetusta *querelle* e si indulge da troppe parti alla parola mercificata e scaduta dell'onnipotenza mediatica.

RISVEGLIARSI CON PONTIGGIA

Placido e radicale, dritto e veloce

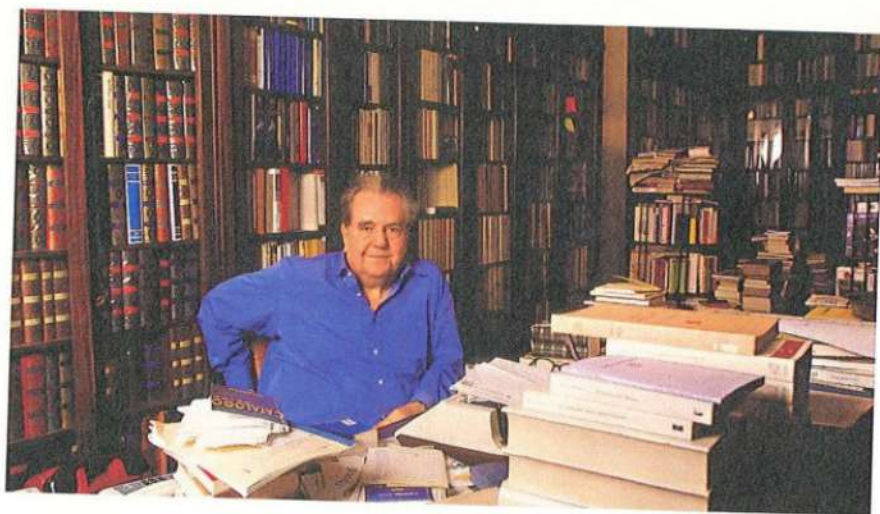
DI SALVATORE SILVANO NIGRO

COMINCIA con un risveglio *Prima persona* di Pontiggia (i suoi "Album" raccolti da Mondadori nel 2002). Emblematicamente: se i moralisti classici consideravano una violenta necessità l'uscita dai languori del sonno, dietro l'incalzare della giornata che viene addosso con il peso delle cose e con l'insolenza della consuetudine. È un trauma il risveglio. Sia per chi alla luce del sole si propone di resistere alla verità, sia per chi alla verità vuole invece arrendersi. «In quella casa sta dormendo un bugiardo, che ha un incubo degno di nota, perché sogna di dire il vero», scriveva nel Seicento Vélez de Guevara: in un romanzo, *El diablo cojuelo*, che nel Settecento verrà riscritto da Lesage.

Il risveglio colpisce alla testa. E allo stomaco. Precipita e subito imprigiona nella cronaca:

Accendo la televisione dal letto. Cinque morti nel crollo di una palazzina, un treno deraglia a Marsiglia, l'incidenza delle malattie cardiovascolari sulla mortalità precoce, due impiccati nella stessa mattina in un carcere della Virginia, l'aumento della disoccupazione come fenomeno stabile, bambini di sei mesi impiegati in videotape a luci rosse. Spengo la televisione. Mi alzo. Sono pronto per uscire.

La giornata comincia con un rosario di «catastrofi trionfali». Puntualmente replicato all'ora di pranzo e di cena. Non



rimane che chiudersi la porta alle spalle e uscire.

È tutto uno sbattere di porte, al mattino. Si esce con in tasca un segreto, talvolta; e solitudini vaste:

Molti escono di casa alle otto di mattina per far credere ai vicini di continuare a lavorare. Vedo l'uomo che sbuca sul marciapiede nella luce nebbiosa, si dirige alla fermata del tram, sale tra i passeggeri infreddoliti e scende in un posto qualsiasi, ma sempre lo stesso. La disoccupazione vissuta come vergogna, come colpa. Non è un problema di sopravvivenza. [...] 'La vita continua come prima' è il messaggio rassicurante che dà di solito chi è estraneo a un dramma. Ma chi, essendo annientato, finge di darlo, è come se scegliesse un fantasma per controfigura.

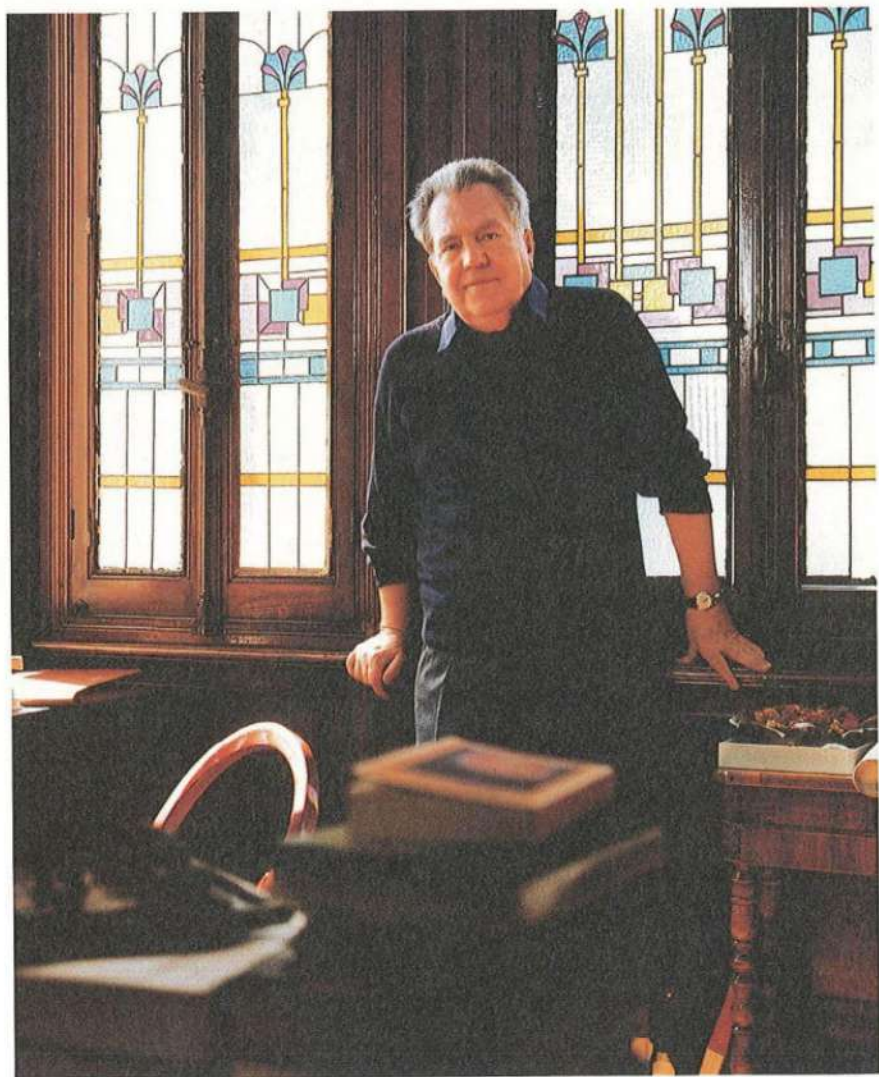
Il risveglio è una iniziazione brusca all'intossicazione quotidiana. Alle epidemie sociali e politiche, che conflagrano nella verità di casi miscelanei di vissuta finzione. Il libro di Pontiggia si sveglia nella 'prima persona' di un diarista (pubblico) che agli spazi mobili della propria scrittura dà, senza convoglio di date, l'accumulazione lineare, la secchezza acuminata e la concentrazione distratta degli aforismi. La registrazione vi incatena e rilega cose, persone, luoghi, fatti, vezzi e *tic* del vivere civile comandati da quel linguaggio paranoico che la razionalità fa ruotare come un sistema visionario attorno a idee deliranti: «La paranoia s'impone talmente alla realtà

che la realtà le dà ragione».

Pontiggia era un sagace anatomista del linguaggio. Voleva vederci dentro, per scoprirne i sensi (nel caso ce ne fossero), le scorciatoie, le trappole. Per lui la politica era un «problema linguistico»:

*Giuseppe Pontiggia;
fotografia di Andrea
Angelucci. Milano,
circa 1990*

I 500 latitanti più pericolosi della mafia sono diventati di colpo, nelle dichiarazioni ufficiali, i 30 più pericolosi. [...] In Italia si preferisce cambiare la nomenclatura anziché la realtà. Certo chi ha introdotto la variante è esperto, se non di mafia, di linguaggio [...]





*Giuseppe Pontiggia al
suo tavolo di lavoro.
Milano, circa 1990*

Fare i conti con le parole è meglio che fare i conti. Né tagli né tasse, intima al governo un ministro che ne fa parte. E come si raccoglie il denaro? Mi ricorda la vertigine metafisica di 'Né collaborare né sabotare', dedicata dai non-interventisti ai soldati in trincea durante la Prima guerra mondiale. E che cosa potevano fare? Non potevano né avanzare né fuggire e neanche rimanere sul posto. Oltre che un dilemma insolubile, era un imperativo fatale. È questo l'alibi linguistico della nostra corruzione.

Un altro 'problema linguistico' era per Pontiggia la psichiatria corrente (e televisiva) che, «solidale e complice», libera dal senso di colpa per liberare dalla colpa. E che dire della psicanalisi, quando impone che le parole non rimandino alle cose ma al loro dissolvimento nei simboli? «In fondo il pene non è che un simbolo fallico», parola di Jung. O dei «linguisti del Parlamento», che gargarizzano le parole e le imbrogliano; e barano, fino a fingere di dire 'immunità' mentre di fatto dicono e intendono 'impunità'?

Nel nostro «paese morale», affollato di «comici involontari» e pentiti, e «puntuale nei rinvii» o nella sostituzione delle «cause» con le nebbie delle «concause», si ricerca fino in fondo la verità perché si sa in partenza che è irraggiungibile; e anche autocertificabile, o aggredivibile e falsificabile. Non a caso questo paese di rilassata disponibilità, nel quale la lingua italiana è l'unica lingua straniera che non si studia, il *lie detector* (rivelatore di bugie) è diventato la 'macchina della verità'.

Pontiggia, era un aforista. Con passione placida, quanto radicale, infiltrava gli aculei dello scriver breve nella porosità fossile dei luoghi comuni e dei feticci linguistici della retorica demagogica dell'edificazione pubblica e privata. Senza vezze allusivi e ammiccamenti laterali. Dritto e veloce. Mentre la formalizzazione aforistica impercettibilmente gli si trasformava in stupenda esca narrativa.

Racconti brevi e minimi sciamano nel libro, perfetti come cristalli. Ora nella forma di biografie di parole: è il caso dell'italiota 'fesso'; e dell'immigrato 'pessimismo': «Nasce in Francia nel 1759, [...] viene accettato alla Académie, secondo il Littré, quasi un secolo dopo, nel 1835, mentre secondo il Lalande nel 1878. Comprensibile in ogni caso la resistenza dei membri dell'Accademia, che si chiamavano Immortali». Ora nella forma nervosa del dialogo, della visita in casa e dell'aneddoto domestico, sull'orlo surreale di un'innocente follia o di un'affabile cialtroneria.

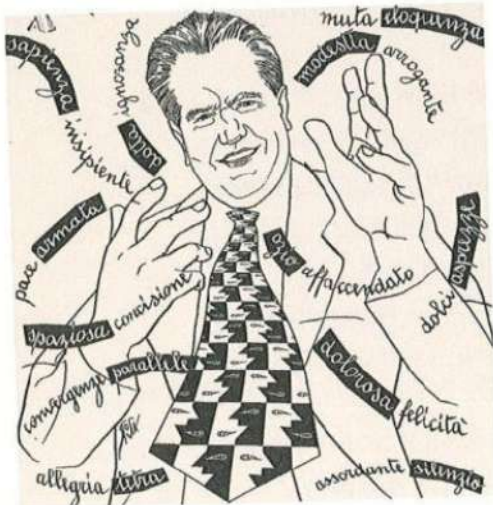
Non mancano le riscritture. Una 'storia centripeta' viene trasformata, attraverso la rivisitazione narrativa di una integrazione, in 'storia centrifuga'. E come si conviene a un diario di classica genitura, per quanto dissimulato, non manca uno zibaldone piccolo di scelte citazionali; e neppure un corredo di 'ricordi' (alla Guicciardini) sullo scrivere e il correggere (quintilianamente: la penna lavora anche quando cancella), sul recensire e far critica, sulla lettura e sull'accumular libri.

Si cade nel risveglio, subito. In prima pagina. E per sempre. Il libro non prevede il ritorno agli alibi del sonno e dei sogni.

*Si ricerca
fino in fondo
la verità
perché si sa
in partenza
che è
irraggiungibile*

DI CLAUDIO MARAZZINI

Oggi gli scrittori sembrano farsi un punto d'onore nel non avere verità da dichiarare. Qualche anno fa, invece, le verità erano quasi sempre collettive e sociali. Per questo è tanto più sorprendente e notevole un libro tra gli ultimi di Pontiggia, *Prima persona*, uscito nel 2002. Il titolo 'grammaticale' lascia inespreso il numero, ma si scopre subito che non è 'noi' prima persona plurale, ma proprio l' 'io' prima persona singolare, anche se non si tratta mai di un 'io' narcisistico (ce ne avverte il risvolto di copertina). Pontiggia giudica soggettivamente, liberamente e autenticamente. La forma preferita per le sentenze è l'aforisma, magari prolungato nel breve commento, nell'apologo, corroborato dal gusto per il paradosso in cui trovano spazio ossimori taglienti, forma preferita d'espressione, o l'accostamento degli opposti, cortocircuito a cui Pontiggia ricorre qua e là anche nella prosa narrativa, persino nella scelta dei titoli, come in *Il raggio d'ombra* (che suggerisce una proiezione del buio), o come nelle *Vite di uomini non illustri*, in cui la negazione ribalta ironicamente il senso della citazione letteraria (peraltro esibita ed evidente). Del resto anche *Il raggio d'ombra* risulta alla fin fine il rovesciamento di una citazione,

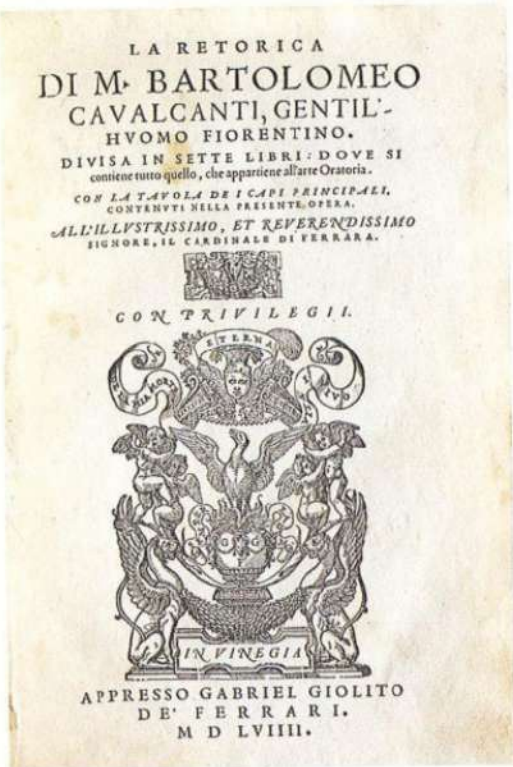


The shadow-line di Conrad. Pontiggia si è anche premurato di dare una definizione ironica dell'ossimoro, descritto come «la coabitazione coatta degli opposti».

Certe sentenze, specialmente relative all'ambiente dei letterati e degli intellettuali, rasentano la ferocia. Lo si ascolti quando parla dei «maestri di vita» o della figura del *maître à penser*: «Genio troppo compreso per meritare di essere capito». L'apparente freddezza degna di una definizione lessicografica è riscattata dal gioco di ossimori, a cui si arriva attraverso lo smascheramento della falsa sinonimia tra *comprendere* e *capire*. Il significato dei due verbi dovrebbe essere uguale, ma, alla fine, lo scrittore ce li restituisce come due contrari. Al problema dell'inesistenza della sinonimia, del resto, dedica attenzione anche altrove, fino a ricavarne un *test* da applicare a lettori e autori:

Se scrivendo chiedete a una persona di passaggio quale tra due parole preferisce e lei risponde *È lo stesso*, cancellatela per l'eternità dall'albo dei lettori, nonché, a maggior ragione, degli scrittori. Le manca una capacità essenziale, quella di percepire nelle parole non solo i suoni, ma gli ultrasuoni, come i cani da caccia che rispondono a richiami apparentemente silenziosi.

Il gusto di Pontiggia per i sapienti giochi verbali è tale da farglieli ammirare anche quando li rintraccia nella scrittura di altri: ci parla dell'abilità con cui Valentino Bompiani sapeva opporre una lettera di rifiuto editoriale, così: «Lei è già un classico. Noi pubblichiamo autori contemporanei». O, ancora, si noti la



Bartolomeo Cavalcanti,
La Retorica, Gabriel
Giolito de' Ferrari,
Venezia 1559:
frontespizio.
Milano, Biblioteca
di via Senato



Giusto Fontanini,
Della Eloquenza
Italiana, Cristoforo
Zane, Venezia 1737:
frontespizio
e antiporta.
Milano, Biblioteca
di via Senato

DELLA ELOQUENZA ITALIANA

DI MONSIGNOR

GIUSTO FONTANINI

ARCIVESCOVO D'ANCIRA

LIBRI TRE

NOVELLAMENTE RISTAMPATI.

Nel **PRIMO** si spiega l'origine, e il processo dell' Italiana favella: nel **SECONDO** si tratta del suo ingrandimento per le opere scritte: nel **TERZO** si dispone una biblioteca ordinata d'autori singolari nelle materie più classiche, illustrata di molte osservazioni.

IN VENEZIA.

APPRESSO CRISTOFORO ZANE.

Con Licenza de' Superiori,
E PRIVILEGIO DELL' ECCELLENTISSIMO SENATO.
MDCCXXXVII.

sua ammirazione per la «levità inventiva» (così la definisce) insita nel paradossale giudizio di Savinio su Croce: «Benedetto Croce che parla di poesia a noi fa l'effetto di un prete che parla di reggipetti».

Molte sue riflessioni sono dedicate alla letteratura, ma anche alla scrittura, alla lingua, ai dizionari di ieri e di oggi (sono citati il Battaglia, il Panzini, il Fanfani-Arlià), allo stile, e persino a un idolo contemporaneo quale la 'comunicazione', su cui egli sapeva ironizzare (per mezzo di un ossimoro, ovviamente: «Oggi si sa che cosa è l'incomunicabile: è comunicazione»).

Mi ha colpito, appunto, l'attenzione frequente di Pontiggia per il linguaggio, sia inteso come verità, sia inteso come menzogna. Tra gli argomenti toccati con maggiore acutezza, posso citare la funzione della punteggiatura (ci parla della ciclicità della sua abolizione, seguita dal trionfale ritorno), oltre al giudizio sull'egemonia della 'comunicazione breve', la quale oggi non è più una cifra stilistica, ma un condizionamento del 'formato', cioè il frutto

M O D I
DI DIRE
TOSCANI
RICERCATI
NELLA LORO ORIGINE.



IN VENEZIA
APPRESSO SIMONE OGCHI
CON LICENZA DESUPERIORI, E PRIVILEGIO.
MDCCXL.

DIZIONARIO
NUOVO, E COPIOSO
DI TUTTE LE RIME SDRUCCIOLE
TRATTE DALL'AUTORITA' D'APPROVATI SCRITTORI
*Con le spiegazioni loro, non mai per l'addietro sì abbondantemente esposte per uso,
e comodo di chi prende a scrivere in questo genere di composizioni poetiche.*
OPERA DATA IN LUCE
DA GIROLAMO BARUFFALDI.
DEDICATA A SUA ECCELLENZA
LA SIGNORA MARCHESA
MARIA MADDALENA
TROTTI BEVILAGUA.



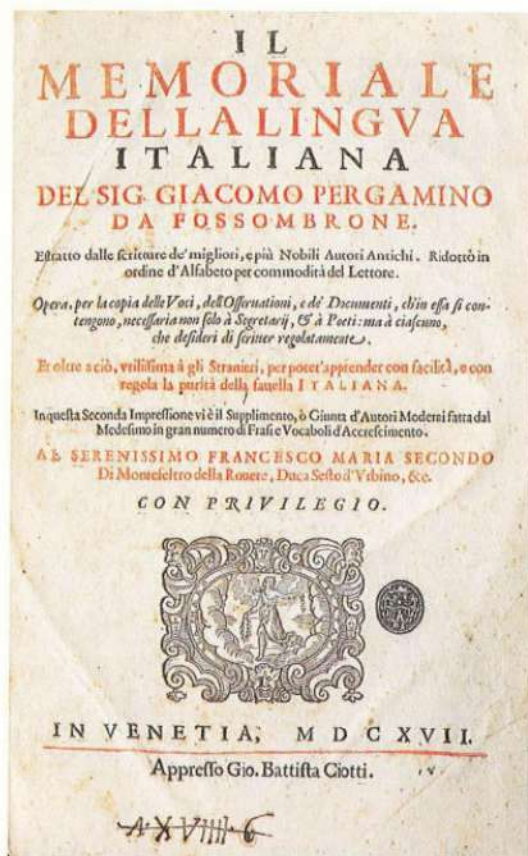
VENEZIA
Appresso PIETRO VALVAENSE
IN MERCEZIA ALL'INSEGNA DEL TEMPO.
MDCCLV.
CON LICENZA DESUPERIORI, E PRIVILEGIO.

di un vincolo esterno, editoriale. Lo scrittore prova istintivo sospetto nei confronti di questa brevità imposta, ma allo stesso tempo sa vederne i vantaggi, e scomoda persino Callimaco per giustificare il «gusto del piccolo». La brevità, alla fin fine, non risulta solo acquiescenza di fronte alla pigrizia del lettore e alle tendenze del mercato: «la sfida, se le parole diminuiscono, è dire di più» (non è un ossimoro anche questo?). Non stupisce, di fronte a quest'attenzione per i problemi della forma e dello stile, la sua dichiarata esperienza di docente in scuole di scrittura («Nei corsi di scrittura, il punto su cui tornavo più spesso era la precisione...»), e la sua abilità nella stilistica, di cui ha dato prova anche sulle colonne dell'Erasmus (n. 17, ottobre 2003), analizzando l'*incipit* di *Addio alle armi* di Hemingway.

In *Prima persona*, fra l'altro, c'è una pagina di riflessione sugli Stati Uniti nella nostra cultura. Posta sotto il titolo, emblematico, di «Liquidazione dell'antichità» essa porge l'occasione per difendere non solo la tradizione classica (che notoriamente gli

Sebastiano Paoli,
*Modi di dire toscani
ricercati nella loro
origine*, Simone Occhi,
Venezia 1740:
frontespizio. Milano,
Biblioteca di via Senato

Girolamo Baruffaldi,
*Dizionario nuovo, e
copioso di tutte
le rime sdruciole*,
Pietro Valvasense,
Venezia 1755:
frontespizio. Milano,
Biblioteca di via Senato



Giacomo Pergamino
da Fossombrone,
*Il Memoriale della
lingua italiana*,
Gio. Battista Ciotti,
Venezia 1617;
frontespizio. Milano,
Biblioteca di via Senato

sempre più difficili da trovare, anche perché non si sa che cosa siano. E le regole non si infrangono più, si ignorano». È duro e disperante l'aforisma che chiude questa ricognizione insolita (ecco finalmente uno scrittore che si preoccupa della lingua della società, oltre che della propria!): «La Nuova Scuola si avvia però a risolvere anche questo problema: perché il punto di arrivo sarà uno zoccolo non solo duro, ma ugualitario, in cui non si noteranno più divari di impreparazione».

era assai cara), ma anche per spendere qualche parola sulla situazione della lingua italiana. Ecco, dunque, la differenza tra due Imperi, quello antico dei Romani e quello moderno «invisibile» degli Stati Uniti:

I Romani imparavano la lingua dei vinti, anche se li chiamavano *graeculi*, che non era propriamente un segno di ammirazione: mentre noi non solo adottiamo la lingua dei vincitori, ma abroghiamo lo studio del greco e del latino e ci avviamo ad abrogare quello dell'italiano.

Il lessico dei nostri giovani «si riduce visibilmente di estensione, ritirandosi sotto i nostri occhi come un pozzo nel deserto. I sinonimi sono

LO SBARCO DI MARIO SOLDATI

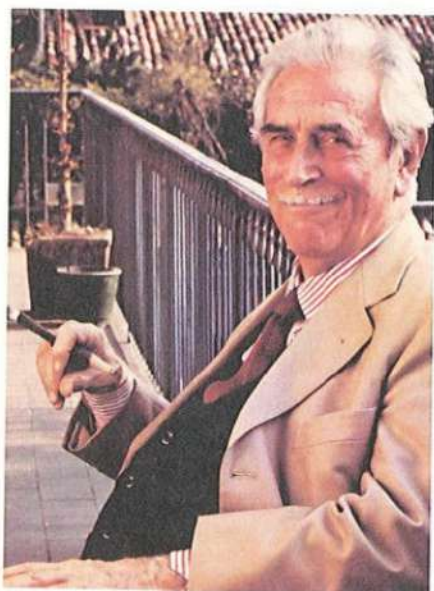
Immaginazioni e realtà in un libro significativo

DI ALBERTO CADIOLI

Mario Soldati, 1985;
fotografia di Mici
Tonio

È CESARE Pavese a offrire, in un articolo del 1947¹, una sintetica ma efficace descrizione dell'idea di America coltivata da «alcuni giovani» a cavallo degli anni Venti e Trenta: «Un'America pensosa e barbarica, felice e rissosa, dissoluta, feconda, greve di tutto il passato del mondo, e insieme giovane e innocente». Questa America irrompeva nell'immaginario attraverso le pellicole cinematografiche, i nuovi ritmi musicali (ma come si dovevano pronunciare *blues* e *jazz*?), la lettura di romanzi e racconti: per pochi in originale, per molti in traduzioni più o meno fedeli, ma sempre efficaci nel presentare un mondo molto lontano da quello conosciuto.

Un mondo, quello degli *United States* (perché ad essi corrispondeva l'America, non ad altro), sul quale fantasticare e al quale, per i più fortunati, sbarcare dopo una lunga navigazione attraverso l'Oceano, con il sogno, magari, di rimanervi per sempre. Se la maggior parte dei giovani si è dovuta limitare alla fantasticheria, Mario Soldati, nato nel 1906, appena finiti gli studi universitari in quella Torino nella quale viveva e studiava anche Pavese (nato nel 1908), nel novembre del 1929 parte dal porto di Genova con destinazione New York. Può godere di una borsa di



studio in Storia dell'arte alla Columbia University, ma coltiva anche lui la speranza, emigrante diverso ma pur sempre emigrante, di conquistare la fortuna economica, la realizzazione personale, la più vasta apertura di orizzonti.

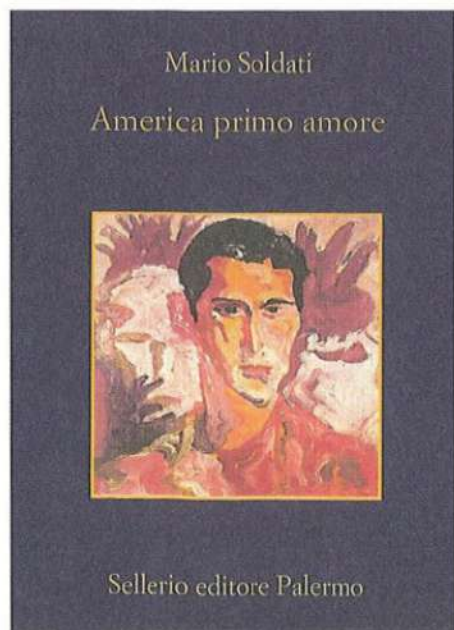
Erano anni difficili per l'America («un'epoca pazza e disperata», come ricorderà più tardi lo stesso Soldati in un lungo dialogo con Davide Lajolo raccolto nel 1983 in *Conversazione in una stanza chiusa con Mario Soldati*²), «gli anni del proibizionismo, della disoccupazione, degli *speakeasies* (i bar clandestini), dei famosi gangster, Al Capone [...] soprattutto gli anni della miseria». Nel 1931 Soldati è già di ritorno in Italia: il sogno si è rivelato un'illusione, ma bisognava andare là per riconoscerlo come tale, per sapere che era «una fantasia elaborata su pochi dati oggettivi» (come dirà ancora a Lajolo).

Restavano, tuttavia, i molti ricordi, e le tante riflessioni: un capitale che distingue Soldati sia da tutti i giovani rimasti in Italia a compulsare con passione le pagine degli scrittori statunitensi, sia da quelli che, con le loro traduzioni, alimentavano e diffondevano il mito della letteratura americana: Cesare Pavese ed Elio Vittorini, tra i primi.

Dal patrimonio che Soldati accumula in America nascono le sue 'corrispondenze', per lo più scritte e comunque pubblicate (sul giornale genovese "Il Lavoro") dopo il ritorno in Italia. Sono queste a rappresentare l'asse portante del libro che uscirà nel 1935 (dall'editore Bemporad, dopo un rifiuto di Bompiani per ragioni politiche) con il significativo titolo *America primo amore*, e con una sovracoperta disegnata da Carlo Levi, nella quale la forma geografica degli States rimandava al disegno, immediatamente sottostante, del corpo di una donna³. Il libro è ora riproposto da Sellerio per la cura di Salvatore Silvano Nigro.

La riproposta sollecita nuove e inte-

Mario Soldati,
America primo amore,
Sellerio editore,
Palermo 2003:
copertina



ressanti letture. Una prima può (e deve) tener conto del tempo nel quale il libro è uscito: era l'epoca in cui «la speranza si chiamava America», come sottolinea lo stesso Soldati nella premessa all'edizione del 1959 (riportata nel volume di Sellerio, insieme con la premessa all'edizione del 1956), traducendo il titolo (*When hope was named America*) proposto da Enzo Giachino per l'edizione in inglese. Chi andava negli Stati Uniti aveva «la speranza di rinnovarsi, di rinascere, e di ricominciare, se non altro nei figli, una vita diversa e migliore» (come scrive ancora l'autore nel 1959).

Per quella speranza anche Soldati era partito nel suo «tentativo di emigrare» (secondo una sua definizione), perché l'America era come la donna amata di un sogno, una donna da raggiungere e conquistare (e in questo senso il disegno di Levi coglie bene uno dei significati del libro). Era il «primo amore» del titolo italiano del film di Paul Fejös, *Lonesome*, ricordato anche nel testo dopo una dichiarazione importante: «Quel giorno mi piaceva dell'America tutto, anche la volgarità e lo squallore», scrive Soldati, per cui poteva immaginare per sé «la vita di un emigrato qualunque», con le giornate occupate dal lavoro e da una donna, con la quale vivere «come due sposi plebei del quartiere, come i protagonisti del film *Primo amore*» (p. 141 dell'edizione Nigro, dalla quale sono tratte tutte le citazioni via via richiamate nel testo).

Spesso, nelle pagine americane di Soldati, l'amore per una donna (di sogno) e l'amore per l'America (altrettanto di sogno) si sovrappongono, quasi coincidendo, ma nell'un caso e nell'altro le



Felice Casorati,
Raja, circa 1925;
tempera su tavola,
120 x 100 cm.
Collezione privata

immagini si mescolano in un gioco continuo di illusioni e di svelamento del reale. Del resto «il primo amore e il primo viaggio son malattie che si somigliano»; per entrambi si può vivere nella convinzione che sia «possibile evadere: cambiare di patria, di religione, di ricordi e di rimorsi» (p. 93).

L'America raggiunta non è quella sognata, ma «che importa? Poi che sono tornato e bene o male mi ricompongo, sia concesso anche a me di piangere e ragionare il giovanile errore. E di ricadere in pensiero» (p. 93). Ecco perché, in queste pagine, i due piani, quello dell'immaginazione e quello della realtà, convivono ancora pienamente.

La lettura del libro, alla sua prima uscita, è stata, si potrebbe dire, di tipo documentario (e a lungo *America primo amore*

*Vivere nella
convinzione
che sia possibile
evadere:
cambiare di patria,
di ricordi
e di rimorsi*

sarà ospitato in collane di saggistica): era forte il desiderio di conoscere l'alterità dell'America. Dall'America immaginata da lontano si passa, con Soldati, all'America incontrata da vicino («ero arrivato: l'America esisteva sul serio», p. 32), con le sue grandi metropoli dai grattacieli imponenti («Un grattacielo è perfetto quando tutti gli elementi della sua architettura concorrono a farlo sembrare il più possibile alto, grande, tremendo...», p. 44) e dalle misere

periferie, con le campagne desolate e gli sparsi *cottages*, con le *subways* affollate e le code di auto, con le più squallide stanze d'albergo e le insegne al neon che illuminano ovunque e a ogni ora. Era comunque questa l'America inseguita dagli italo-americani, divisi tra la patria lasciata e il desiderio di essere riconosciuti «American Citizens», pur senza quasi parlarne la lingua.

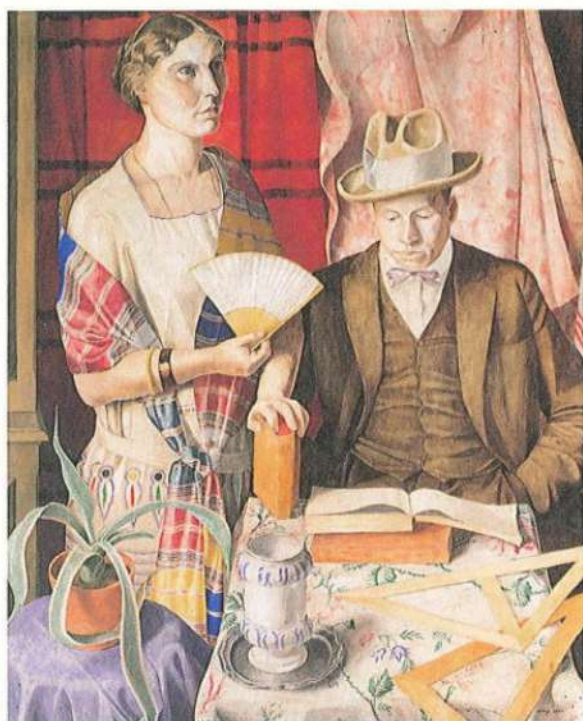
I confronti nascono quasi spontanei, incalzanti. Uno tra i più significativi è quello che oppone il pubblico cinematografico delle sale americane a quello delle città e dei paesi italiani: il primo è trascinato e incantato da ciò che vede, il secondo è smalzito e addirittura ironico. A questo proposito si può fare una curiosa e interessante sovrapposizione di pagine. «...Avevo pensato che i nostri bambini, almeno i bambini!, credessero a Tom Mix», scrive Soldati (p. 204), ricordando «due monelli», in un cinema tori-

nese, dissacranti nei confronti dell'eroe. E Cesare Pavese, negli stessi anni, fa dire al suo protagonista in *Ciau Masino*: «Tom Mix le ragazze lo trovavano sgolfo», cioè debole, banale. Le giovani torinesi amano infatti «i film storici, e in genere quelli europei di gran vita, di corse, di cavalli». È invece proprio Masino, il giornalista, l'emblema dei giovani colti catturati dal sogno americano, lo scrittore di strofe per possibili blues (magari intitolati *I blues delle cicche*), ad amare «i filmetti d'America», perché davanti ad essi c'era «l'orgoglio di scoprir sempre qualcosa, di vivere in un mondo nuovo». A Masino «pareva proprio d'imparare a vivere assistendo a quelle scene».

Alla lettura documentaria di *America primo amore* è però possibile affiancare una lettura di tipo 'narrativo'. È lo stesso Soldati, già a partire dalla seconda edizione del 1945, a perseguire una struttura unitaria e coerente, sacrificando pagine già editate, correggendo passi, riscrivendo episodi, operando divisioni in sezioni (alla fine cinque: «Arrivi», «New York», «Chicago», «Risentimenti», «Addii»).

Lo sguardo portato all'America e alla sua società lascia il posto, nella prospettiva della nuova lettura, allo sguardo sul giovane io narrante; alla raccolta di singoli scritti si sostituisce il romanzo, gli articoli diventano capitoli collegati gli uni agli altri.

Il risvolto di copertina dell'edizione Sellerio (firmato da Nigro) introduce il nome di Flaubert e richiama l'*Educazione sentimentale*. Forse è proprio in questa indicazione un'altra possibile chiave di lettura. Il giovane italiano che parte da Genova è, come in gran parte dei romanzi di formazione, alla ricerca di una maggiore conoscenza di sé, anche se presume di sapere già molto: l'in-



Carlo Levi,
Il fratello e la sorella,
1926; tempera su
tavola, 123 x 100 cm.
Roma, Fondazione
Carlo Levi



Francesco Menzio,
*Nudo disteso su fondo
rosso*, 1932; olio su
tela, 75 x 100 cm.
Torino, Collezione
privata

contro con una realtà diversa da quella nella quale ha vissuto, lo costringe a fare davvero i conti. Soldati ci presenta dunque il protagonista che, tassello dopo tassello, ricompone un *puzzle* alla fine del quale dovrebbe 'trovare l'America' e trovare se stesso. E a questo punto, non importa nemmeno sapere se le vicende abbiano risvolti autobiografici: ci sono le stanze sporche, le folle dei disperati, le avventure sentimentali, le miserie amorose, il desiderio e le difficoltà dell'integrazione, gli incontri con personaggi tragicomici, come il Duca di Solimena, vecchio nobile palermitano decaduto, che vive a Chicago commerciando granaglie e parlando pressoché solo francese, secondo l'uso della cerchia nobiliare nella quale era stato allevato.

Esperienze e incontri portano l'io narrante a riconoscere l'importanza di quelle radici che alla partenza avrebbe voluto tagliare definitivamente. La scoperta di sé, si potrebbe dire, è la scoperta del mondo dal quale si proviene, che non può essere facil-

mente cancellato. Lo dimostra bene un passo sulla domenica americana, priva «dei sagrati, delle colline, dei laghi, degli affollati tranvai domenicali, delle piazze dove si sente la messa di mezzogiorno fuori della chiesa e dei vermut che si pagano agli amici prima di andare a mangiare il risotto». La conclusione non è sotto il segno della disillusione, ma del riappropriamento: «Solo chi non avrà più nonché un ricordo, un'idea di queste cose, un desiderio di conoscerle, potrà godere la sua balda domenica newyorkese...» (p. 85).

E tuttavia il romanzo non si chiude solo con il ritorno alla propria civiltà: nonostante tutto, infatti, non può essere cancellato il desiderio dell'altrove (e dell'altro da sé), che, inseguito prima nel sogno, riappare poi nel ricordo. Su questo desiderio si chiude *America primo amore*, con il protagonista che stringe tra le mani un pacchetto di sigarette "Old Gold" e un pezzo di sapone, comprati con gli ultimi spiccioli in una bottega di un povero quartiere di Washington:

...ero ancora in America. Ma chi si sente di dover partire ricorda già. Guarda intorno come se immaginasse quello che vede. E la realtà che stringe, la ama come se non la stringesse: con la semplicità negata a qualunque possesso, e unica del desiderio (p. 270).

Forse poiché può essere considerato anche in una dimensione romanzesca, *America primo amore* ha superato i decenni, offrendo, nonostante i debiti linguistici e stilistici con gli anni Trenta (riconoscibili qua e là in certi tratti di prosa d'arte e di frasi musicalmente cadenzate), la possibilità di una lettura ancora godibile⁴.

La volontà di Soldati di perseguire un romanzo (e la possibilità del lettore di dispiegare una lettura romanzesca) vengono sottolineati bene da Salvatore Silvano Nigro negli scritti che corredano l'edizione: la premessa "Addio...diletta America" e la postfazione "Viaggio nella 'stanza chiusa' della scrittura di 'America primo amore'". In quest'ultimo Nigro segue, con lodevole attenzione filologica, le tracce delle correzioni introdotte nelle diverse



Luigi Spazzapan,
*Nebbia sotto
i bombardamenti
a Torino, 1942;*
tempera su cartone,
73 x 100 cm.
Gradisca d'Isonzo
(Gorizia),
Galleria Spazzapan

edizioni, mostrando come gli interventi permettano di parlare di «un testo in continua evoluzione: verso una naturalità di dettato e una precisione di cadenza; e verso una “forma” narrativa, che le sequenze calcola e dispone negli sviluppi di una “storia”» (p. 305). Nella premessa, invece, Nigro aveva suggerito alcuni parallelismi tra certe descrizioni di Soldati e alcuni quadri (per esempio, di Edward Hopper), sottolineandone la nota di mistero sinistro e introducendo il nome di Hitchcock.

È opportuno arrivare però alla conclusione. L'edizione Nigro (il testo della quale è esemplato su quello uscito da Mondadori nel 1976) possiede anche altre note di merito, da ricordare per quanto frettolosamente. Anzitutto si può citare il fatto che faccia conoscere, in un'appendice, il primo (e unico) scritto pubblicato quando Soldati era in America, *I giornali all'alba*, che, introdotto nella seconda edizione Einaudi, venne poi escluso defi-

nitivamente (restava infatti estraneo, per il suo carattere fantastico, a quel romanzo che l'autore cercava di delineare). E poi si possono ricordare gli altri due scritti ripubblicati a corredo dell'ultima edizione. Nel primo, *Storia di una copertina* (del 1967), Soldati racconta come i ritocchi e le scritte del disegno siano stati completati da Levi in presenza degli agenti della questura, impazienti che il pittore finisse il lavoro, perché dovevano arrestarlo con l'accusa di antifascismo; nel secondo, *La copertina dell'America*, è lo stesso Levi a raccontare l'episodio dell'arresto. I due testi memorialistici sembrano voler sottolineare che l'ansia di libertà di *America primo amore* simboleggiava anche il desiderio, presente in tanti giovani, di prendere le distanze dal regime che allora governava l'Italia. E anche da questo punto di vista gli anni Trenta erano l'epoca in cui «la speranza si chiamava America».

¹ L'articolo di Pavese è raccolto, con il titolo "Ieri e oggi", in Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1968. *Ciao Masino*, citato più avanti, si trova in Cesare Pavese, *Racconti*, vol. I, Einaudi, Torino 1968.

² Vedi Davide Lajolo, *Conversazione in una stanza chiusa con Mario Soldati*, Frassinelli, Milano 1983.

³ Vale la pena di dire subito che altri quattro scritti sull'America, appartenenti allo stesso ambito degli articoli, vengono invece pubblicati da Soldati nella sezione "Quaderno

americano" di *L'Amico gesuita*, che esce nel 1943 con il sottotitolo *Racconti*. Questi testi, più altri tre, confluiscono poi nella nuova e arricchita edizione di *America primo amore* pubblicata nel 1945 da Einaudi, alla quale seguiranno (con ulteriori correzioni e l'eliminazione di uno scritto: *I giornali all'alba*) una terza edizione nel 1956 (da Garzanti) e una quarta nel 1959 (da Mondadori). A testimonianza del successo, il libro esce poi in varie riprese da Mondadori, è raccolto da Rizzoli nel primo volume

delle *Opere* di Soldati (1991) e passa per i Club del libro.

⁴ Al contrario – per la lontananza cioè da una dimensione narrativa – restano documenti del tempo e dei loro autori *Atlante americano* di Giuseppe Antonio Borgese, del 1936, e *America amara* di Emilio Cecchi, del 1939, l'uno e l'altro caratterizzati dalla scrittura diaristica e frammentata; ma a far percorrere strade diverse, si potrebbe dire, erano anche questioni anagrafiche: Borgese era nato nel 1882 e Cecchi nel 1884.

JAZZ E HOLLYWOOD PER UN EUROPEO

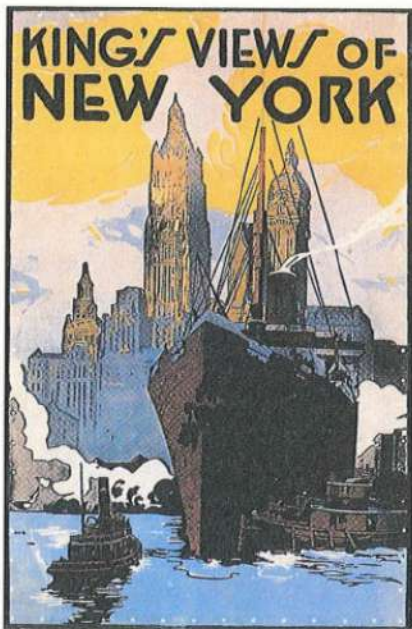
Nel fatidico 1929 della letteratura americana

DI SERGIO PEROSA

*King's View of New
York, Manhattan
Postcard Co, New York
1926-1928*

Negli anni in cui scrive Mario Soldati, l'America è passata dall'ubriacatura dell'Età del Jazz, dei *parties* infiniti e della spensieratezza diffusa, all'angosciosa realtà della Depressione seguita al crollo del '29, che fu uno spartiacque epocale. Il passaggio dall'uno all'altro momento è presente solo sullo sfondo del suo libro, anche se l'atmosfera della Depressione e il clima di quello che si chiamerà il New Deal si riflettono in molte sue pagine.

Più sorprendente è per così dire l'assenza della grande letteratura americana, che in quegli anni dell'*entre deux guerres* dà il



meglio di sé per qualità e quantità di figure, e che di lontano avrebbe ispirato Cecchi, ma soprattutto Pavese e Vittorini, come fonte di vitali scoperte. Sono gli anni, per intenderci, in cui sono al culmine scrittori come F.S. Fitzgerald e Ernest Hemingway, Gertrude Stein, John Dos Passos e William Faulkner – ossia gli agguerriti rappresentanti del Modernismo d'oltreoceano; in cui emergono i nuovi scrittori del realismo sociale e locale come James E. Cain, Erskine Caldwell, i duri della 'hard boiled school' e del *noir* come Dashiell Hammett.

Pensiamo che nel fatidico 1929 escono uno sull'altro capolavori come *Addio alle armi* di Hemingway, *L'urlo* e *il furore* di Faulkner,



Frank Lloyd Wright,
*La National Life
Insurance Company*,
Chicago 1924-1925;
matita colorata e
inchiostro su carta,
12,5 x 105,5 cm.
Collezione Seymour H.
Persky

Angelo, guarda il passato di Thomas Wolfe, *Dodsworth* di Sinclair Lewis (controverso Premio Nobel l'anno dopo); del 1930 è *L'autobiografia* di Alice B. Toklas della Stein, del '31 *Santuario* di Faulkner, del '32 *42° parallelo* di Dos Passos, del '34 *Tenera è la notte* di Fitzgerald, che sarebbero stati i grandi testi di scoperta anche per l'Italia.

Sono gli anni della spumeggiante e amara Harlem Renaissance, dell'esplosione di drammaturghi come Eugene O'Neill, del moltiplicarsi dei piccoli teatri e movimenti d'avanguardia di New York; gli anni migliori di T.S. Eliot e Ezra Pound. È vero che questi due, come Fitzgerald, Hemingway e la Stein, sono i grandi as-

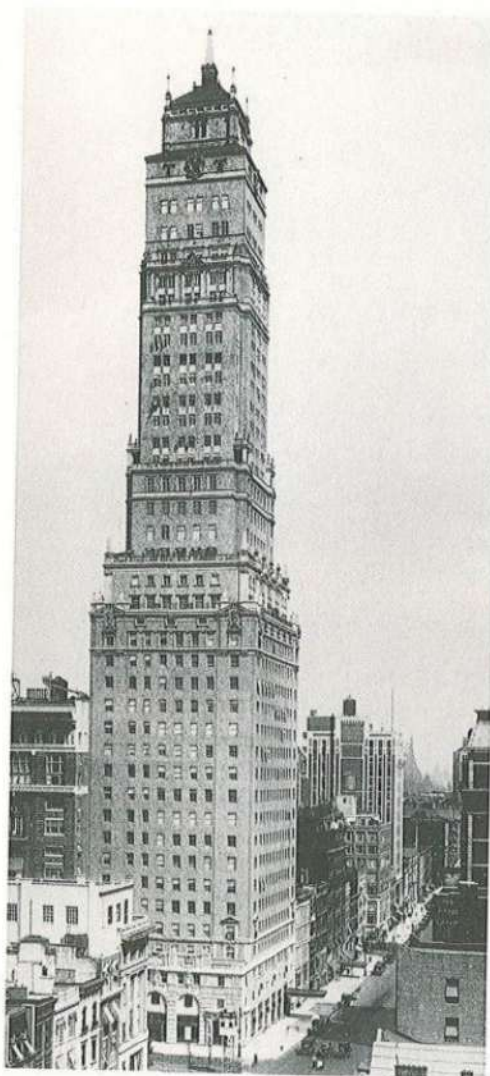
senti dal terreno natio, per lo più espatriati in Europa dove agiscono in sintonia col vecchio continente e in polemica col nuovo. Ma altri poeti di vaglia, da Hart Crane a Robert Frost, da E.L. Masters a Wallace Stevens a W.C. Williams, operano negli USA, vi hanno un pubblico e un'eco crescente, come i molti scrittori fin qui ricordati che non hanno scelto l'esilio.

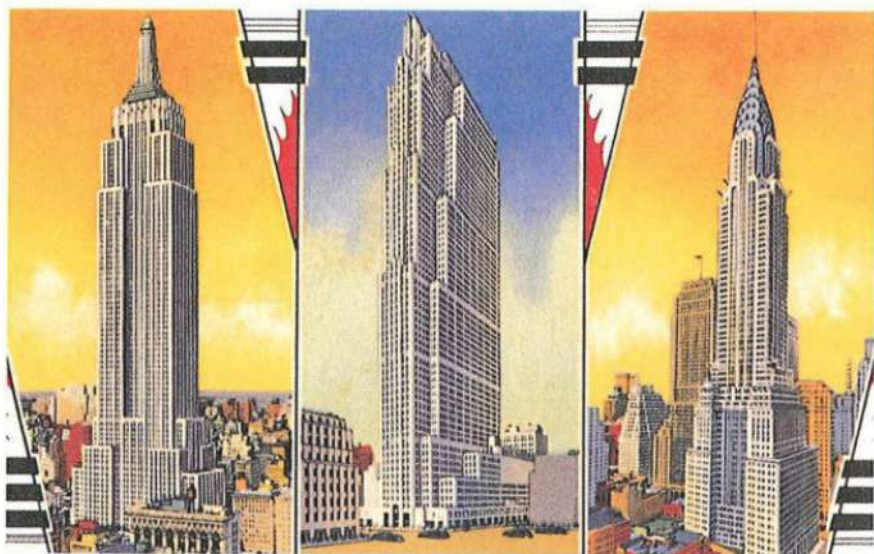
Persino sul piano della consapevolezza 'critica' venivano codificate l'esistenza, le peculiarità e le tendenze della letteratura americana, fossero quelle visionarie evocate da D.H. Lawrence negli *Studi sulla letteratura classica americana* (sic, 1923), o quelle populiste tracciate da Vernon L. Parrington nei tre volumi di *Correnti principali della cultura americana* (1927-1930).

Ebbene: i due soli scrittori americani che Soldati appena nomina di sfuggita sono Sinclair Lewis e Faulkner. Gli altri, è come se per lui non esistessero, o non ne avesse notizia.

Come spiegarlo? Azzarderei, anch'io di sfuggita, che nonostante i desideri ripetutamente espressi di emigrazione e trapianto negli Stati Uniti, la prospettiva, le coordinate emotive e culturali, i riferimenti d'obbligo di Soldati rimangono essenzialmente europei; egli è tutto legato all'Europa (persino con qualche puzza sotto il naso). Lì è la superiore civiltà e tradizione, il radicamento nei luoghi e nel passato, la comunità — sia essa borgo o strapaese — che nega per sua natura il cosmopolitismo, quel volgere lo sguardo a destra e a manca, quel cercare linfa e modelli culturali ovunque per mescolarli a piacimento senza remore o regole, che appaiono tipici dell'esperienza sociale e culturale americana.

Non per caso, mi sembra, egli spesso





Grattacieli di New York: da sinistra, Empire State Building (1931), Rockefeller Center (1933), Chrysler Building (1930); cartolina, circa 1933

si rivolge agli italo-americani, agli immigrati come vorrebbe essere lui, seppure con sgomento pari all'attrazione. Persino il suo stile è anni Trenta, curato, elaborato, con qualche tono inequivocabile da elzeviro.

Due particolarità comunque emergono, di rilievo per il luogo di cui scrive e i suoi futuri sviluppi di scrittore. Soldati si mostra interessato al jazz, che proprio in quegli anni passa da fenomeno d'intrattenimento, da bettola o da bordello di lusso, a fenomeno culturale: della Harlem Renaissance egli coglie questo aspetto, che in seguito avrà più ampia integrazione. Poi lo interessa Hollywood: molti scrittori di cui parla senza nominarli sono finiti come sceneggiatori alla mecca del cinema. Era un portato ed un riflesso diretto della Depressione. A Hollywood in quegli anni accorrevano quasi tutti – da Fitzgerald a Faulkner – come unico luogo che potesse assicurare i lauti proventi di un tempo o una forma di guadagno 'sicuro', ricavandone sì delusioni e ripulse a non finire, ma anche qualche lezione di tecnica e di stile, di novità d'approccio e composizione.

D'altronde, anche indipendentemente da questo, il cinema si stava proponendo e profilando come la nuova forma originale, predominante proprio perché ibrida, mescolata e composita, della cultura americana. Soldati lo capta bene, prefigurando quello che sarebbe anche stato il suo precipuo sviluppo.

QUANDO DIAMO IN NEOLOGISMI

I prodotti linguistici della società dei consumi

DI OTTAVIO LURATI

Alex Raymond,
Flash Gordon,
anni Trenta

Li chiamano nonluoghi. Una qualifica significativa, e amara, nel suo definire spazi e ambienti impersonali in cui siamo proiettati ogni giorno, volenti o nolenti. Lo ha coniato Marc Augé nel 1992 nel titolo di un saggio che medita sui cambi socio-culturali indotti nella nostra epoca dal suo essere spesso priva di valori e dal suo frequente condizionare al consumo: si impone alla gente uno spazio costruito di proporzioni sovente gigantesche, che incidono sull'uomo, sul suo vivere, sulla sua identità. Pullulano gli ambienti che costituiscono una 'socialità provvisoria', che non creano identità bensì procurano disorientamento e alienazione. Tipici nonluoghi sono

ipermercati, cinema multisala, aeroporti, autosili multipiani: megacostruzioni in cui l'individuo che vi si muove si sente smarrito. Aggiungi certe autostrade dell'ultima generazione con il loro intrico di rotonde e di svincoli. Tutti ambienti che esistono solo in funzione degli interessi di meccanismi economici e in cui vengono convogliati stuoli di persone senza che esse vi possano lasciare una traccia.

Spunti e riflessioni di questa natura sono suggeriti da un bel libro di G. Adamo e V. Della Valle sui *Neologismi quotidiani* uscito di recente, con l'analisi, attraverso la spia della lingua, dei molti, contraddittori modi



del nostro essere nei condizionamenti delle attuali società complesse. L'unica incertezza di fronte a questo volume (che non è solo per linguisti bensì tocca a fondo il costume) sta su che cosa fermarsi, tanti sono i suoi stimoli. Vi sono i nostri tormentoni, le pieghe conformistiche (*non è politicamente corretto*), ciò che in poco tempo si è ormai imposto nell'uso corrente: abbiamo una straordinaria (ma superficiale?) capacità digestiva, per cui dopo pochi mesi un neologismo è spesso già ben saldo nell'uso o

quanto meno nella competenza passiva. Si addensano poi le aggregazioni neologiche, testimoni del momento che stiamo vivendo sotto il segno dell'ecologia, dei cambi nelle famiglie, della droga, del manifestarsi del terrorismo, dell'integralismo di certi agguerriti gruppi islamici. E vi sono spunti anche sul fumetto.

Soffermiamoci dapprima sull'imporsi di formulazioni come *nicchia ecologica*, *nicchia sostitutiva* (Gombrich, 1991), sulla *natura come invenzione* (almeno dal 1987), sul trionfo della *seconda natura* nel corso del moderno e postmoderno ("Corriere della Sera", 20.7.1982; Luperini, 1990). Un settore, questo, in cui rientra anche *sviluppo sostenibile*, richiesta che, quanto meno in riviste di punta, circola dal 1985. In rapporto alla gravità dei problemi ecologici (specie nell'Est Europa) appaiono poi banali coniazioni come *interprete ambientale*: il mediatore turistico che aiuta a conoscere le caratteristiche ambientali e culturali dei luoghi in cui si va (Adamo - Della Valle, p. 493). In sé i veri mediatori culturali devono essere la scuola e i mass-media.

In questa bella ricerca (non un arido inventario, ma una lettura stimolante, che si inarca a catena), le riflessioni si chinano anche sul cambio antropologico che interviene oggi attorno alla famiglia: *famiglia fantasma*, *famiglia allungata*, quella che vede molti giovani rimanere a lungo, oltre ogni uso precedente, in famiglia. Altri ad-



Alex Raymond,
Flash Gordon,
anni Trenta



densamenti neologici attorno a internet (*Internet Gallery; internetico, internettiamo, interworking* ecc., compresa la *retomania*, il coinvolgimento eccessivo nella navigazione in internet). Se le nozioni nuove che vengono registrate sul lavoro sono oltre dieci, colpisce, a contrappunto, l'esilità del neologismo che ruota attorno alla dimensione religiosa (solo una scialba *religione elettronica*, quella che fa proseliti attraverso la rete telematica: 2001).

Fondamentale, non solo da oggi, nella creazione e, soprattutto, nella diffusione neologica, il ruolo dei giornali: tale il tipo *madre di tutte le battaglie*, che scatena tutta una continua serialità. L'uomo della strada si incuriosisce poi per neologismi come la *sartoria del libro*, la produzione del libro come oggetto di mera vendita; *contabilità creativa*, quella praticata in America da manager che manipolavano i bilanci, e via di seguito. La diffusione della novità avviene ormai quasi solo attraverso i media. È del tutto trascorso il periodo in cui la parola nuova si chiedeva a D'Annunzio: *velivolo, fusoliera* (in sé una affusolata barca da pesca), la *Rinascete*

(che risorgeva da un rovinoso incendio). Una tendenza, questa, sovranazionale, che si verifica in tutta l'Europa: con che è detto anche dell'inquadramento sovranazionale che si è ormai imposto per ogni lingua. Nessuna incisività dei suggerimenti di letterati, per esempio, anche in Germania. Se (dopo Lutero) le *Sprachgesellschaften* nel Settecento intervennero a disciplinare (in modo ben più capillare che non in Italia) gli usi della lingua, oggi sono ormai del tutto tagliate fuori. A proposito della Germania, colpisce la scarsità di elementi che oggi l'Italia preleva dalla cultura tedesca (da cui si desunsero nozioni come *Weltanschauung*, *Fehlleistung* di Freud, poi tradotta in *atto mancato* ecc.). Oggi, possiamo citare solo alcuni pochi casi come *Körperschaftsteuer*, che viene ricalcata in ambienti giuridici e fiscali italiani con *imposta corporativa*.

E i fumetti? chiedono parecchi amici, che sono tentati di enfaticizzare l'impatto di fumetti, fotoromanzi e letteratura di consumo sulla lingua. *Pori metallici, radiazioni astrali, propellente dell'universo, dimensione cosmica, incredibile potere stellare*: sono alcuni pochi esempi di lessico parascientifico messo in circolazione tra ragazzi e giovani dai fumetti di avventure spaziali: «Il tecnicismo – osserva Maria Luisa Altieri-Biagi – riveste un aspetto magico e viene accettato come un blocchetto lessicale che non sollecita analisi». Quanto colpisce (e preoccupa) è la naturalezza e l'ovvietà con cui ragazzi di otto-dieci anni assorbono questo lessico senza chiedere spiegazioni. Impressiona questo assorbimento acritico. Oggi sono parolone della pseudoastronautica assorbite acriticamente, domani si sarà predisposti ad assorbire senza critica anche il dettato ideologico o il motto dittatoriale?

Certo è che anche attraverso il genere 'fumetti' vennero e vengono





veicolati atteggiamenti e consumi: Teddy Bob come personaggio 'selvaggio', anticonformista, detta legge anche sul tipo di pantaloni, sulla lunghezza dei capelli, sul loro taglio anomalo, su talune modalità di certi linguaggi giovanili: *esser giù di bretelle*, 'esser giù di corda'; *sbarbo*, 'ragazzo', abbreviazione di 'sbarbatello'; di qui poi *sbarbina*, 'ragazza'; *prearsi*, *essere preo*, 'preoccuparsi'.

Resta che se è intensa la circolazione (e il ricambio) di modalità mutate da certi gruppi di giovani anche attraverso il fumetto, il modello non ha un forte impatto sulla lingua. Ad esempio, i pochi casi assodabili toccano lo pseudoparlato di certe rubriche e telecronache sportive e poi taluni settori del linguaggio snob. Per il primo ambito cfr. *fulmini e saette*, icona di esplosione d'ira; imprecazione tipo dei personaggi dei fumetti (circola tra certi giornalisti sportivi almeno dal 1982). Per l'ambiente snob, vedi ad esempio la battuta: *ma come ti vengono certi fumetti?*, 'come mai hai certe idee?' (Firenze 1984; Torino 1990): ovvia l'allusione alla nuvoletta dei fumetti.

A differenza di una tradizione durata decenni, quel che muove Giovanni Adamo e Valeria Della Valle in questo nuovo vo-

lume, significativamente inserito da Olschki nella collana del Lessico intellettuale europeo, non è un atteggiamento recriminatorio, di rimpianto, di attardato purismo. Il loro è un procedere constata-tivo, basato sui fatti, non sulle nostalgie. Atteggiamento che con-dividiamo appieno. Ciò non toglie che nel lettore (svizzero) di giornali italiani non possano a momenti farsi strada certi dubbi, come quello dell'opportunità che un grande ministero dello Stato italiano venga chiamato del *Welfare*: sono poi utili coniazioni ufficiali del tipo *devolution*?

Il lavoro sulla neologia oggi è un nastro che si snoda per fotogrammi. E che racconta come siamo. Come siamo cambiati nell'immaginario, nella realtà e anche nei desideri (sollecitati di continuo da una pubblicità martellante, divenuta – nello spazio televisivo – insopportabile). Adamo e Della Valle colgono i cambiamenti nel gusto, nel consumo e nella lingua. Per questo, un libro che tocca tutti e che non invecchierà, testimone com'è dei nostri vezzi e delle nostre debolezze: così (dal 1999) quel *workalcoholic* (una ulteriore desunzione dall'inglese), per designare l'alcolizzato da lavoro, colui la cui vita dipende in maniera ossessiva dal lavorare.

BIBLIOGRAFIA

Giovanni Adamo - Valeria Della Valle, *Neologismi quotidiani. Un dizionario a cavallo del millennio (1998-2003)*, Leo S. Olschki, Firenze 2003, pp. XXXII-1090.

UNO SCHIAFFO PER 'PUTACASO'

Angoscia e nostalgia del vocabolario

DI LAURA PARIANI

QUANDO ero piccola, la paura di poter dimenticare le parole mi faceva molto soffrire. Come se le parole fossero oggetti che si potessero in qualche modo perdere per sempre. Non so da dove mi venisse quel timore. Forse avevo preso alla lettera certe frasi di mia madre, quando nel bel mezzo di un discorso si arrestava bruscamente ordinandomi di tacere: «Zitta, che non trovo la parola...». La sua mano tesa in avanti cercava la concentrazione, la bocca socchiusa, la lingua tra i denti, l'occhio fisso nel vuoto. «Ce l'ho proprio qui sulla punta della lingua, ma mi sfugge...». Cercavo di aiutarla col mio silenzio, però a volte era inutile; allora lei si arrabbiava: «Ecco, mi hai fatto perdere il filo, non trovo più quello che volevo dire...». Mi sconcertava il fatto che le parole potessero scapparsene dalla memoria, sparire proprio nel momento in cui una persona ne aveva bisogno; oppure tornare dall'abisso della gola più tardi, ma a brandelli, impoverite di significato. Impossibile impedire che le parole nuove – quelle che figuravano nei libri o nei giornali o che emergevano all'improvviso dalla pesantezza di una predica o di un discorso radiofonico – ci abbandonassero all'imprevista; le immaginavo come vapori volatili difficili da trattenere. Come aveva detto il parroco a scoletta? Che termine aveva usato l'annunciatore del Giornaleradio per augurare una buona serata? Se non avessi subito ripetuto più volte quella frase che mi era piaciuta tanto, fino a impararla a memoria, mi sarebbe sfuggita per sempre.



Cominciai allora una specie di gioco, spinta dal desiderio di trovare un modo di conservare le parole in un posto sicuro, sempre alla mia portata, e, in secondo luogo, dalla voglia di scoprire cosa significassero certi termini dal sapore oscuro, che sentivo pronunciare per la prima volta. Mi misi a copiare i nomi più insoliti e complicati in cui mi imbattevo. Li scrivevo dappertutto, a caso: sulla scatola degli zolfanelli o sul cartone dello zucchero, sul conto della spesa, perfino sui libri di scuola o lungo il muro del corridoio. Mi presi anche delle sberle per questi scarabocchi. Non riuscivo a spiegare a nessuno, tanto meno a mia madre, la mia urgenza di fermare con la scrittura la fuga delle parole. Come resistere a nomi come *ghiribizzo*, *ronzino*, *enigma*, *stantio*?

Poco a poco mi organizzai: giravo con le tasche gonfie di striscioline di carta, strappate a brandelli dai bordi bianchi dei giornali. Una parola misteriosa mi sfiorava, e io, zac, con un mozzicone di matita la scrivevo; poi arrotolavo la strisciolina di carta, come

Carlo Fornara,
Primavera, circa 1894;
olio su tela,
46 x 33,5 cm.
Collezione privata



Carlo Fornara,
*Festa della primavera
a Malesco, 1900;*
olio su tela,
47 x 32 cm. Collezione
privata

fosse una stringa di liquirizia. La mia cartella ne traboccava, così pure il cassetto del mio comodino, tra calzettoni e pigiama. Un caos che non poteva durare. Decisi che dovevo procedere con metodo, come facevano i grandi. Nel cestino vicino alla scrivania di mio padre trovavo spesso block notes usati: le pagine erano tutte staccate, ma in cima rimanevano pinzati i margini superiori dei fogli. Certo lo spazio era strettissimo, comunque mi attirava il loro essere legati insieme da graffette metalliche. Ne feci dei taccuini in miniatura, da tenere in tasca e su cui annotare le parole che coglievo al volo. A volte sul retro scrivevo il significato della parola o l'interpretazione che la nonna ne aveva dato, quando gliel'avevo chiesta.

Forse definirli dei piccoli dizionari è eccessivo, tanto più che il significato, visto il poco spazio a mia disposizione o le risposte approssimative che ricevevo da mia nonna, non era sempre quello esatto. Ma tant'è. Forse che i veri dizionari non contengono errori? Poco a poco formai una quantità di minuscoli libricini di parole

sconnesse e lapidarie, che per me erano state delle vere folgorazioni: *facezia*, *ermafroditto*, *sguaiato*, *progenie*, *alcova*, *glauco*, *purosangue*... A volte le usavo, in classe o a casa, cercando di provarne l'effetto sugli altri e di precisarne il significato. A volte causavano sorriso, sorpresa, altre volte prese in giro. Le espressioni *cielo plumbeo* e *volto emaciato* usate nei 'pensierini' fecero piacere alla maestra che mi diede un 'brava!'. Quando invece a merenda buttai là con noncuranza un *putacaso*, mia nonna mi diede uno schiaffo; non capii mai il perché.

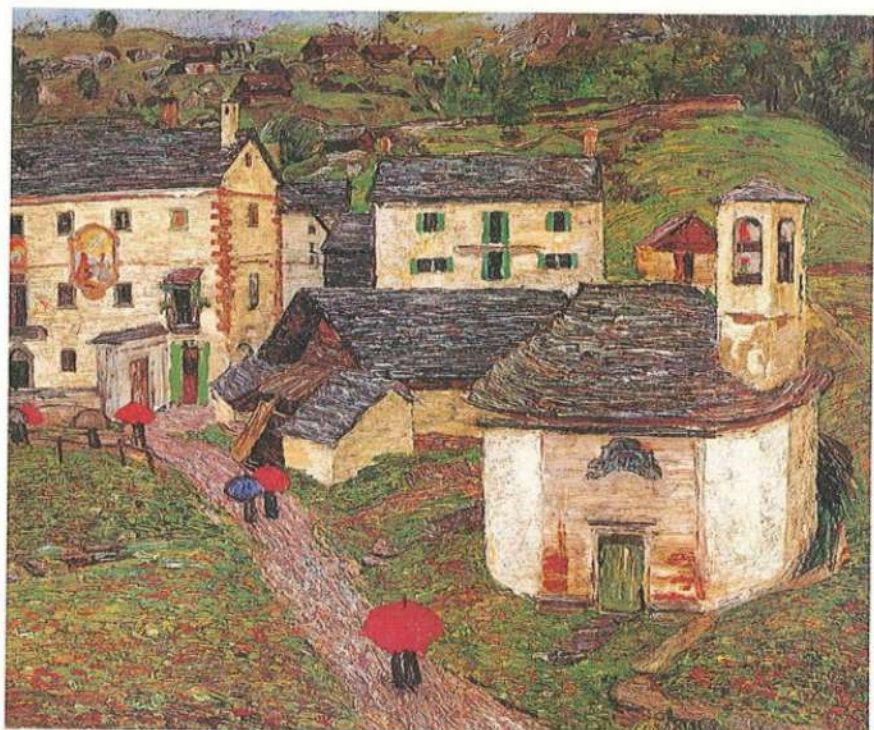
Siccome la mia collezione di fogliettini cresceva e nessuno degli adulti che mi circondava riusciva a arginarla né con le buone né con le cattive, in terza elementare mi regalarono un volumone con la copertina di tela grigioazzurra: *Novissimo dizionario della lingua italiana. Etimologico, Fraseologico, Grammaticale, Ideologico, Nomenclatore e dei Sinonimi*. Mi spiegarono che lì c'erano tutte le parole che si potevano usare. «Così adesso la farai finita coi tuoi bigliettini!» borbottò mia madre.

Naturalmente mi affezionai a quel librone; lo conservo ancor oggi – vecchio Palazzi ingiallito – con la copertina di carta di Varese con cui fu foderato all'epoca. E, da allora, in ogni dizionario ritrovo la magia di quei miei primi giochi con le parole.

Perciò quest'ultimo volume dedicato ai recentissimi termini, mutuati dall'inglese o dal linguaggio giornalistico e televisivo, mi affascina decisamente: perché ogni nuova parola che entra nell'uso non si limita a dare una patina insolita alle cose, ma crea davvero una nuova realtà, accentuando alcuni aspetti del nostro modo di pensare e mettendone da parte altri. Mi dà però anche qualche brivido, con l'impressione di essere tanto ignorante. Perché, se imparare parole nuove è problema di tutti, per lo scrittore lo è ancora di più. E, mentre prendo tempo per approfondire quanto ho appreso, la costruzione della lingua corre in avanti, sempre più in fretta: sono Achille, e la lingua è la tartaruga che non raggiungerò mai.

Nel contempo mi viene anche da chiedermi quali messaggi di interpretazione del mondo mi avrebbero dato, da piccola, espressioni come *autobus selvaggio* o *madre di tutte le scalabili*; quali spiegazioni fantasiose mi sarebbero state elargite da mia nonna su ter-

Carlo Fornara,
Giornata di pioggia,
1908; olio su tela,
60 x 50 cm. Collezione
privata



mini come *pacchettizzato* o *cococo*. Leggo: *destruttizzarsi*, *pareggite*, *murderabilia*, *dipiettrizzare*; per un attimo il loro significato illumina i labirinti della mia mente, per sommergersi subito dopo nell'oscurità. Come se queste parole dell'ultima ora fossero pesci abissali di cui solo intuisco un lampo di squame nel nero dell'acqua. Parole che, se si sganciano dall'amo, non pescherò più.

Così mi torna l'angoscia che provavo da bambina; e dentro mi nasce una nostalgia di vecchie parole rassicuranti, comprensibili per tutti. Perché, come dice un tango che mi è caro: «Le parole degli uomini son come le navi sul mare:/ vanno da un'anima all'altra col rischio di naufragare». L'ho sempre sentita mia questa metafora dei nostri discorsi comuni come fragili imbarcazioni sostenute dai movimenti antagonisti dell'acqua: scendendo nella depressione dell'onda e prendendo forza proprio da lì, dal fondo della lingua, dalle 'parole antiche' che, secondo Leopardi, danno maggior slancio ai concetti. Consapevole del fatto che, se l'equilibrio della comprensione si spezza, è il naufragio – il 'desencuentro', come dice il tango – e il silenzio.

UNE FORCE TELLURIQUE

Demi siècle de vagues

PAR JEAN-PIERRE MÉLOT

L'ACQUISITION d'une *Vague* de Courbet, peinte à Etretat en 1869, donne au Musée Malraux du Havre l'occasion d'élaborer une réflexion sur ce motif très particulier. L'exposition couvre un demi siècle, de 1850 à 1900, et embrasse des techniques très diverses : photographies, peintures, estampes, dessins qui mettent en évidence plusieurs attitudes, parfois complémentaires dans l'appréhension de ce thème.

DE L'INVENTION DU MOTIF AUX PAYSAGES DE MER

Si *Les brisants à Grandville* de Paul Huet (Musée du Louvre) ou les dessins de Victor Hugo accordent encore une place prépondérante au Sublime, l'autre grand Romantique, Eugène Isabey, aborde le sujet avec un plus grand souci de véracité dans *Effet de vague* (Musée du Louvre). Gustave Le Gray parvient, quant à lui, à fixer le mouvement de la houle au printemps 1857. Contournant la difficulté technique, il photographie séparément le ciel et la mer, qui nécessitent des temps de pose différents, puis réunit les deux clichés au moment du tirage. Gustave Courbet, lorsqu'il s'installe à Etretat en 1869 aborde le paysage, dénué de toute préoccupation anecdotique, en posant tour à tour son chevalet en direction de la porte d'amont, comme dans *Baie avec falaises* (Hartford, Wadsworth Atheneum of Art), vers la falaise d'aval : *La falaise d'Etretat après l'orage* (Musée d'Orsay); ou bien, plus radicalement, en direction des flots mugissants, parti qu'il adopte dans



La Vague du Musée Malraux. Sa série des *Paysages de mer*, dont six figurent dans cette exposition, résulte tout à la fois de l'observation minutieuse des éléments et de celle, non moins attentive, des travaux de Le Gray. Restitués dans une matière épaisse abondamment travaillée, les *Paysages de mer* du peintre d'Ornans sont habités d'une force tellurique, qui séduit les tenants de l'Ecole réaliste belge : Guillaume Vogels et Périclès Pantazis.

Gustave Corbet,
*La falaise à l'Étretat
après l'orage*, 1870;
huile sur toile,
133 x 162 cm.
Paris, Musée d'Orsay

VARIATIONS SUR UN THÈME

A l'influence du maître du Réalisme s'ajoute très rapidement celle des grands dessinateurs japonais, dont la jeune génération impressionniste et post-impressionniste découvre les estampes. *Les Trente-six vues du Mont Fuji*, qui contiennent la fameuse *Vague au large de Kanagawa* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des estampes) par Hokusai, ouvrent, du fait de leurs qua-

Gustave Courbet,
La vague, 1869;
huile sur toile,
71 x 116 cm. Le Havre,
Musée Malraux



lités décoratives et de leurs étonnantes simplifications formelles, des perspectives très neuves parmi la génération impressionniste et post-impressionniste. Lorsqu'en 1886 Monet livre une vue plongeante de la mer en Bretagne avec *Tempête, côtes de Belle-Ile* (Paris, Musée d'Orsay), la construction du tableau est tout à la fois redevable des nouveautés de cadrage introduites par la photographie, et de la liberté apparemment désinvolte avec laquelle les maîtres de la gravure japonaise traitent la composition des paysages.



Plus radicaux que leurs aînés impressionnistes, les peintres qui subissent l'influence de Gauguin nourrissent leurs œuvres de la grande modernité qui se dégage des estampes d'Hokusai et d'Hiroshige. Dans *Au dessus du gouffre*, peinte en 1888 (Paris, Musée des Arts Décoratifs), le chef de l'Ecole de Pont-Aven montre la voie en juxtaposant sur la toile de grandes masses colorées, entre lesquelles la mer déroule ses vagues. Chez Lacombe (*Mer jaune*, Quimper, Musée), chez Maillol (*La vague*, Paris, Petit-Palais) ou

chez Denis (*Le bateau, projet de vitrail*, Saint-Germain-en Laye, Musée départemental Maurice Denis Le Prieuré), la recherche de l'effet décoratif atteint son point culminant. Dans les dernières décennies du XIX^{ème} siècle, le motif de la vague se conjugue avec toutes les sensibilités. Cottet l'utilise sur les côtes bretonnes pour peindre des vues mélancoliques ; chez l'américain Harrison, qui privilégie les atmosphères nocturnes, l'ambiance est symboliste, comme chez son ami Loyen du Puigaudeau.

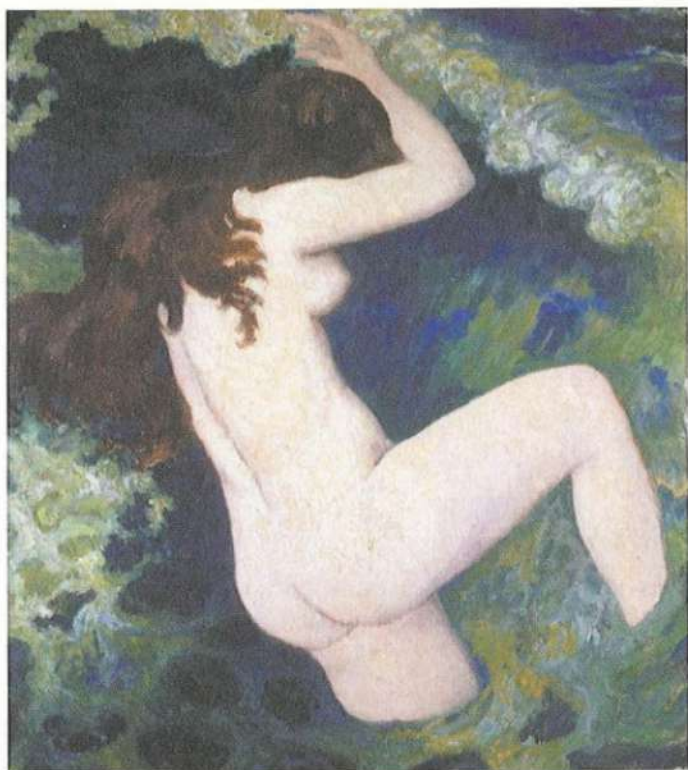
AU CŒUR DU MOTIF

Lorsqu'une nouvelle révolution technique, celle du gélatino-bromure d'argent, libère les photographes des impératifs contraignant de l'exposition que nécessitait le collodion humide, les clichés individualisent plus nettement les vagues et restituent avec vivacité leur énergie. La prouesse technique finit par céder définitivement le pas à la quête artistique chez les pictorialistes, comme Puyo ou encore Demachy, qui utilise des encres grasses pour densifier ses tirages. Les vagues de *Gossip-Katwik* de Stieglitz (Paris, Musée d'Orsay) présentent une proximité troublante avec *La Mer* (Otterlo, Kröller-Müller Museum) de Toorop, mais il est vrai que le photographe américain précède le peintre néo-impressionniste d'à peine cinq ans sur le même site. Dans les chronophotographies d'Albert Londe (Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts), qui annoncent le cinématographe en décomposant le mouvement, la houle livre les ultimes secrets de son déroulement dans des œuvres empreintes de grandes qualités esthétiques, tandis que le suédois Strindberg, dans une magistrale série, conduit le motif au seuil même de l'abstraction.

Andō Hiroshige,
*La mer à Satta dans
la province de Suruga*,
vers 1858-1859;
estampe. Paris,
Bibliothèque Nationale



Aristide Maillol,
La vague, vers 1891;
huile sur toile,
95,5 x 89 cm.
Paris, Petit Palais



SOMMARIO

L'acquisizione al Musée Malraux di Le Havre di un importante dipinto di Gustave Courbet, *Onde*, del 1869, è stata l'occasione per elaborare una riflessione e organizzare una mostra su questo soggetto molto singolare.

Sono state riunite opere appartenenti a mezzo secolo, fra il 1850 e il 1900, e comprendenti dipinti, stampe, fotografie e disegni: dello stesso maestro del Realismo ma anche dei disegnatori e dei grafici della generazione degli impressionisti e post-impressionisti che si fa conoscere in Giappone e fuori con stampe d'arte decorative, di strabilianti semplificazioni formali, quali la famosa *Onda al largo di Kanagawa* della serie delle *Trentasei vedute dal Monte Fuji* di Hokusai. E con loro, altri pittori non solo francesi quali Gauguin, Monet, Paul Huet, Eugène Isabey, Gustave Le Gray, e ancora Maillol, Lacombe, Denis, Cottet, e l'americano Harrison col suo amico Loyen du Puigaudeau; per terminare con i fotografi: Puyo, Demachy, Stieglitz, Toorop, Strindberg e Albert Londe.

Questa prima rassegna, in mostra fino al 6 giugno, sarà seguita nel medesimo Museo Malraux da una seconda, dedicata ai contemporanei e programmata da fine giugno a fine settembre.

ONDE D'INCHIOSTRO

Omaggio al mare della poesia francese

DI ALBERTO BERETTA ANGUISSOLA

L'ONDA è il punto in cui si incontrano il sublime matematico (il sentimento dell'immenso e dell'infinito) e il sublime dinamico (la contemplazione della forza soverchiante e terribile della natura). Un oceano senza vento e senza onde rientrerebbe soltanto nella prima categoria; l'immane violenza di un torrente in piena apparterrebbe soltanto alla seconda; ma un mare in tempesta, solcato da onde gigantesche, può sommare, potenziandoli, i due tipi di sublime. Nel piacere che essi suscitano c'è, secondo Kant, un pizzico di masochismo: godiamo del fatto di essere capaci di concepire con la ragione la nostra inferiorità rispetto alla natura, godiamo della nostra umiliazione, del nostro terrore. Ma perché questo ci piace? Perché in tal modo ci poniamo paradossalmente al di sopra della natura stessa, giacché la contempliamo dall'alto, quasi come la contempla il creatore.

La fortuna letteraria del mare tempestoso precede di molti secoli il Romanticismo: già nell'*Odissea* non mancano i naufragi, e anche l'Ulisse dantesco perisce perché un «turbo» improvviso sconvolge le acque e suscita onde vorticosi. Nell'età moderna, tra Cinquecento e Settecento, il tema è trattato nei racconti di viaggio reali o immaginari. Talvolta, per giungere sull'isola che ospita qualche città ideale, l'eroe passa attraverso un bel naufragio tra onde terribili, ampiamente descritte con squarci preromantici.

Con Chateaubriand l'onda raggiunge pienamente il suo statuto di allegoria del sublime. Morendo, egli volle essere seppellito



Théodore Gudin,
*Tempesta sulle coste
della Belle-Île, 1851;*
olio su tela. Quimper,
Musée des Beaux-Arts

su uno scoglio davanti a Saint-Mâlo, l'Île du Grand-Bé, perennemente battuto dai flutti. Quello che l'autore dei *Mémoires d'outre-tombe* progettò a uso e consumo dei posteri, Victor Hugo lo realizzò per i contemporanei. Approfittando del colpo di Stato del principe Louis-Napoléon del dicembre 1851, svelto svelto si rinchiuse per diciannove anni in un esilio estremo: un'isola in mezzo al canale della Manica, dove amava farsi fotografare mentre – con sguardo ispirato – contemplava il mare in burrasca. Tutto quel fracasso di cavalloni sulle rocce ha lasciato tracce letterarie importanti. E penso non solo alle belle tempeste dei *Travailleurs de la mer* (1866) ma soprattutto a quella dell'*Homme qui rit* (1869), quando i malvagi *comprachicos*, che hanno da poco abbandonato il protagonista ancora ragazzino, destinandolo a morire assiderato, affondano e annegano, incalzati dalla punizione divina.

Assai scatenate anche le onde sul lago di Bourget nella più celebre poesia delle *Méditations poétiques* (1820) di Lamartine:

Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés,
Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes
Sur ses pieds adorés¹.



Claude Monet,
Tempesta, 1886;
olio su tela,
65 x 81,5 cm. Parigi,
Musée d'Orsay

Onda ed eros sono qui strettamente associati, e del resto, secondo il mito, Afrodite nacque appunto dalle onde del mare. A ben vedere, qualcosa di autoerotico, come uno squisito narcisismo meditativo, c'era anche nella quinta *rêverie* di Rousseau: il geniale anticipatore del Romanticismo vi spiega che solo grazie alla distrazione provocata dal rumore delle onde del lago di Bienne riusciva a concentrarsi e a rientrare in se stesso.

E Baudelaire? si chiederà a questo punto l'impaziente lettore. Quali immagini di mari ed onde incontriamo nelle *Fleurs du mal*? Più che dall'immensità spaziale e dalla smisurata potenza dell'oceano, il più grande poeta dell'Ottocento è attratto dalla sua profondità. Per lui il mare conta soprattutto per ciò che in esso non si vede, specchio di ciò che nell'uomo è destinato a restare inconscio:

Homme libre, toujours tu chériras la mer!
La mer est ton miroir; tu contemples ton âme



Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer².

Il sentimento che la contemplazione delle onde suscita non è
il terrore o l'entusiasmo, ma una calma e voluttuosa malinconia:

Alexander Harrison,
*Marina al chiaro di
luna*, circa 1892-1893;
olio su tela;
particolare. Quimper,
Musée des Beaux-Arts

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.
C'est là que j'ai vécu dans des voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,
Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,
Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux qui me faisait languir³.



Gustave Courbet,
Côte de Honfleur,
Normandia, Honfleur,
1866; olio su tela,
59 x 73 cm. Honfleur,
Musée Eugène Boudin

Il viaggio, che nell'*imaginaire* baudelairiano è sempre viaggio di mare, con tanto di Capitano, marinai e naufragio finale (vedi *Le Voyage*), è paradossalmente associato col grado supremo della quiete:

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté⁴.

Che l'acqua in generale e le onde del mare in particolare siano da sempre un simbolo di morte, ed eventualmente anche di resurrezione, ce lo insegna la liturgia battesimale. E ce lo ripete Paul Valéry nel suo mirabile *Cimetière marin* (1917-1920): «La mer, la mer, toujours recommencée». E ancora:

Courons à l'onde en rejaillir vivant !
[...] Le vent se lève !... Il faut tenter de vivre !
[...] Rompez, vagues ! Rompez d'eaux réjouies
Ce toit tranquille où picoraient des focs !⁵.

Man mano che ci si allontana dal Romanticismo, si attenua la forza simbolica dell'onda come quintessenza del sublime, ancora

dominante nella *Vague* di Courbet, e si allarga il ventaglio semantico dei suoi messaggi. Il rincorrersi incessante delle onde assume, a partire dall'Impressionismo, una valenza in fondo gioiosa, vitale, e potrebbe persino essere visto come privilegiata proiezione esterna della *durée* bergsoniana. Non colgo lutti o malinconie nelle onde di Renoir e di Monet; e, in musica, sento semmai qualcosa di trionfale nella *Mer* di Debussy, quasi «un eterno mattino» sovrastante la superficie di un mare in tempesta, come Proust intravede nel suo immaginario Settimino di Vinteuil (*La Prigioniera*, Mondadori, Meridiani, pp. 657 s.).

Il poema sinfonico del maggior compositore francese mi fa pensare, per l'identità dei titoli, a Charles Trenet, che è stato, con la sua celebre canzone dall'esaltante finale, un intelligente divulgatore dell'ultima metamorfosi liberatrice di un simbolo eterno. Al pari delle ciliegie, un cantautore tira l'altro: come potrei dimenticare gli ultimi versi della *Supplique pour être enterré sur la plage de Sète*? Rincarando la dose rispetto al più illustre poeta (Valéry) suo contemporaneo, Georges Brassens chiede di essere sepolto proprio sulla battigia, identificandosi in un

Éternel estivant,
Qui fait du pédalo sur la vague en rêvant
Qui passe sa mort en vacance⁶.

Questa splendida canzone, che prende dolcemente in giro persino la morte, mi sembra l'estremo omaggio reso al mare e alle sue onde dalla cultura e dalla poesia francesi.

¹ «Muggivi, come adesso, sotto rocce profonde, / Ti spezzavi sui loro fianchi frastagliati, / E il vento gettava la schiuma delle tue onde / Sui suoi piedi adorati».

² «Uomo libero, per sempre tu amerai il mare! / È il tuo specchio; contempi la tua anima / Nell'infinito rotolare della sua onda / E il tuo spirito non è un abisso meno amaro» (*L'Homme et la mer*, vv. 1-4).

³ «Le onde, facendo rotolare le immagini dei cieli / Mescolavano in

modo solenne e mistico / Gli onnipotenti accordi della loro ricca musica / Ai colori del tramonto riflessi dai miei occhi. / Là io ho vissuto in calme voluttà / In mezzo all'azzurro, alle onde, a cose splendide / E a schiavi nudi, tutti impregnati di profumi / Che rinfrescavano la mia fronte con le palme / E il cui unico scopo era approfondire / Il segreto doloroso che mi faceva languire» (*La Vie antérieure*, vv. 5-14).

⁴ «Là tutto è ordine e bellezza, /

Lusso, calma e voluttà» (*L'invitation au voyage*).

⁵ «All'onda, presto, per balzarne vivi! [...] / S'alza il vento!... bisogna tentare di vivere! [...] / Rompete, onde! Rompete d'acque liete / Quel tetto calmo al beccheggio dei fiocchi!» (traduzione di M.T. Giaveri).

⁶ «Eterno villeggiante / Che va in pedalò sull'onda fantasticando / Che trascorre la sua morte in vacanza».



All'inizio – inizio del Novecento – le cose si presentavano complicate per il cosiddetto *Art Nouveau*. Ogni paese usava un nome diverso: Liberty, Jugendstil, Stile Floreale..., fino alla sanzione finale quale *Art Déco*. In realtà, sin dal Rinascimento l'arte decorativa era ritenuta minore, per non dire di peggio, rispetto alle arti maggiori, architettura, scultura, pittura. E dunque non suscitava scandalo che uno dei più grandi architetti novecenteschi, Auguste Perret, sancisse che «l'arte decorativa va abolita. Mi piacerebbe sapere chi ha fatto l'accostamento di queste due parole: arte e decorativa. Un accoppiamento mostruoso. Dove c'è infatti vera arte non c'è bisogno di decorazione».

Ma la nuova 'arte' piaceva. E la stampa, sempre attenta a cogliere gli umori e i cambiamenti della società, risultò decisiva nel facilitare la penetrazione del nuovo stile. L'immensa raccolta Taroni, esposta alla Fondazione di via Senato a Milano – e meritevole di una collocazione civica permanente in questa città, capitale europea riconosciuta del Liberty – è sintesi e volano di quell'epoca di transizione e trasformazione.

Le radici dell'*Art Nouveau* affondano nella storia stessa dell'uomo. Ammirare gli oggetti

in via Senato significa, in un continuo gioco di rimandi, affondare nei papiri e nei fiori di loto egizi, nelle foglie di acanto dell'Ellade, nei serti d'alloro a Roma, per non parlare delle ghirlande del Rinascimento, o del giglio preraffaellita, e delle *chinoiseries*, indotte nella seconda metà dell'Ottocento dall'interscambio commerciale con l'Oriente.

Dunque un legame forte con un passato antichissimo, un'occupazione del presente, e prospettive nel futuro. La mostra di via Senato per la vastità e la qualità del materiale raccolto ambisce a catturare non solo l'interesse di bibliofili e collezionisti, ma si pone come strumento intrigante per quanti nei vari settori della creatività, dalla moda alla pubblicità, al *design*, sappiano coglierne i molti elementi propositivi. Basta osservare lo stile negli arredi, nella moda, nella stessa alimentazione, per capire che il Liberty-Déco, ripudiato in passato, ben lungi dall'essere esaurito, oggi propone – è il caso di dirlo – una sua nuova 'rifornitura'.



Ch. Raskin,
*Fantasia
Oceanografica*,
in *Fantaisies
Oceanographiques*,
Les Éditions
Guérinet, Parigi
1910; tavola a colori,
37,5 x 27,5 cm

Album
de la décoration,
A. Calvas Éditeur,
Parigi 1899-1901;
tavola a colori,
36,5 x 26,5 cm

UNA POTENZA GRANDISSIMA E POPOLI INFINITI

Significato di una ricerca dal Portogallo all'Abissinia

DI STEFANIA ELENA CARNEMOLLA

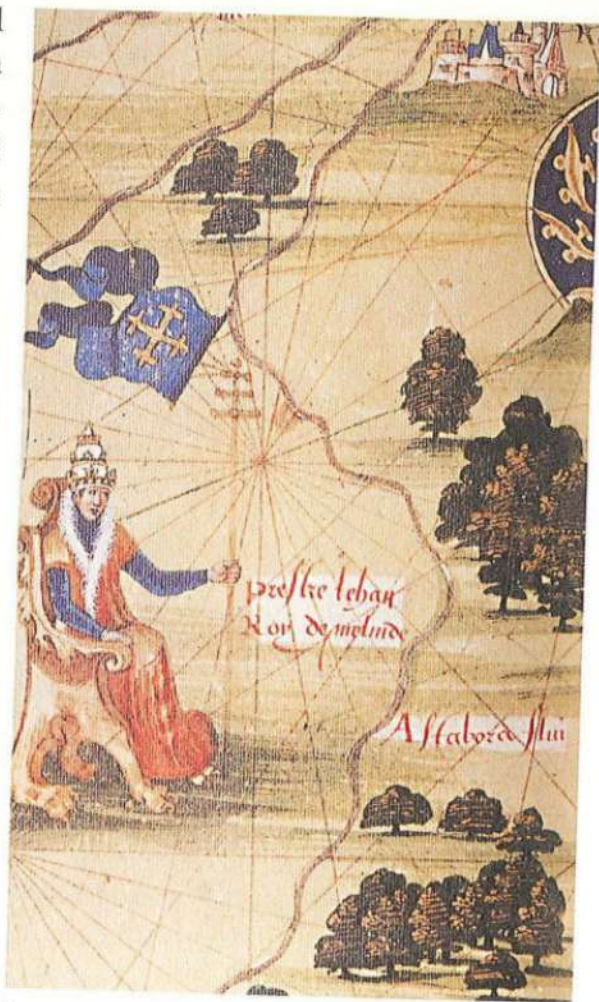
ATTORNO alla metà del XII secolo si diffuse in Europa una affascinosa leggenda, secondo cui in Asia viveva un uomo assai potente, il Prete Gianni, *rex et sacerdos* nestoriano, simbolo della devozione al Santo Sepolcro, della strenua difesa della cristianità contro gli attacchi dei nemici della Croce, nonché guida temporale e spirituale di un territorio sterminato, abbracciante le tre Indie e il deserto di Babilonia, fino alla torre di Babele¹:

Io, prete Gianni, sono il signore dei signori e supero i re dell'universa terra per tutte le ricchezze esistenti sotto il cielo, per valore e potenza. Ho settantadue re come miei tributari. Sono un devoto cristiano e difendo e sostento con le mie elemosine, dappertutto, i poveri cristiani governati dal mio clemente impero. È nei miei voti di visitare con un grandissimo esercito il sepolcro del Signore, poiché è degno della nostra maestà umiliare e debellare i nemici della croce di Cristo e innalzare il suo nome benedetto. Il nostro splendore domina le tre Indie e il nostro territorio passa attraverso il deserto oltre l'India esterna, dove riposa il corpo dell'apostolo san Tommaso, e si estende a oriente, per poi tornare, scendendo verso il deserto di Babilonia, nei pressi della torre di Babele. Settantadue province sono a noi soggette, poche cristiane, e ognuna con un suo re, tutti nostri tributari².

Questo è quanto si legge in una lettera, la *Epistola Presbyteri Johannis*, pochi fogli vergati in latino (di cui si conoscono diverse copie redatte nella medesima lingua, nonché altrettante in ebraico, greco, slavone), diffusa in Occidente attorno al 1165³ e indirizzata a Manuele Comneno, imperatore di Bisanzio, e al pontefice Alessandro III, a Federico Barbarossa nonché, e con ogni probabilità, ad altri sovrani europei. Benché l'estensore della missiva dichiarasse di essere il Prete Gianni, gli studiosi da tempo ne considerano fittizio il testo⁴; da qui l'attribuzione ora a Cristiano vescovo di Maganza, ispiratosi per l'occasione alla leggenda di Alessandro Magno⁵, ora ad un chierico occidentale capace, in quanto profondo conoscitore della caleidoscopica letteratura relativa all'Oriente, di mescolare sapientemente le sue fonti⁶.

Le caratteristiche medievali del Prete Gianni vi sono riassunte in base al fatto che professasse la religione cristiana e, pur non essendo cattolico, desiderasse istruirsi nella dottrina accolta dalla Chiesa romana⁷; in base, quindi, alle sue immense ricchezze e alla sua inimicizia con i musulmani, nonché al fatto che il suo paese si trovasse agli estremi confini del mondo, quasi ai margini del Paradiso terrestre⁸. Tutti presupposti, che hanno di volta in volta indotto a considerare la *lettera* come «espressione di un impegno preminentemente morale o come programma di una grande utopia politica, o come momento della campagna anti-bizantina, o come intervento polemico nelle secolari lotte fra Impero e Papato, o come realizzazione del sogno che ci fosse in Asia un regno cristiano in grado di soccorrere i crociati»⁹. Davanti alla consapevolezza della minaccia musulmana e al fallimento delle Crociate, la missiva veniva pertanto «ad assumere, al di là del suo contenuto fiabesco, un significato politico-escatologico che la collocava nel clima di generale speranza di un totale rinnovamento del mondo»¹⁰, quasi che l'intenzione del testo fosse quella di «spezzare una lancia a favore dell'Europa cristiana»¹¹, cui veniva ora indicata «la via della riscossa militare e della pace politica»¹², inducendo gli «uomini d'arme e i missionari»¹³ ad andare alla ricerca del regno del favoloso monarca, sì da rinvenire «negli spazi orientali»¹⁴ quello «occupato dai giusti, potenti e ricchi cristiani»¹⁵.

Per assicurarsi l'alleanza del Prete Gianni, sottrarlo alla sua eresia, poter ammirare le decantate ricchezze delle sue terre, inviati di sovrani e pontefici, mercanti e ambasciatori lo avevano dapprima cercato in Asia, fuorviati dalla tradizione che ne faceva una maestà indiana, quindi, a partire dal XIV secolo, in Etiopia. È infatti di questo periodo l'ambiguità, protrattasi anche in quello successivo, di quelle notizie che volevano questo personaggio tanto in Africa quanto in India, ora nell'una ora nell'altra regione, essendo *India* ed *Etiopia* equivalenti sul piano della referenza: il che spiega per quale motivo il re d'Etiopia assumesse presso gli occidentali anche il titolo di *re dell'India*¹⁶. Nel XIII secolo erano comunque già state attribuite al re africano molte delle caratteristiche che la leggenda aveva voluto proiettare sulla figura del potente re-sacerdote, come nel caso dei *Mirabilia* di Jordanus Catalani de Sévérac, laddove la carta di Angelino Dalorto (1339) non aveva mancato di ricordare, accanto ad un «*Prest Jane christianus niger*», un imperatore «*qui nominatur Senap*», il quale reggeva l'Etiopia «*et qui habet LXXII reges sub se*». Dopo Dalorto, molti cartografi medievali avrebbero fatto campeggiare il Prete Gianni assiso su un trono nel bel mezzo della *Abassia*, di quella stessa *Abassia* che nel mappamondo di fra Mauro Camaldolese, ove fra l'altro non vi è più traccia di una *India aethiopica*, è accompagnata, nei pressi del lago di *Zuua*, dalla legenda: «Questo re de Abassia dito presto Janne ha soto el suo dominio molti regni et e extimada la sua potentia grandissima per numero de populi i



Il Prete Gianni, in
Guillaume Testu,
*Cosmographie
universelle selon les
navigateurs, tant
anciens que
modernes*. Parigi,
Biblioteca del
Ministero della Guerra



Il Portogallo e la Spagna,
in Cl. Ptolomei
Cosmographia,
tradotta da Jacopo
Angelo Acciajoli.
Napoli, Biblioteca
Nazionale, Codice V
F. 32: Europa, tavola II

qual sono quasi infiniti»¹⁷; presso l'origine del fiume Xebe sopra *Sachaelt*, nell'Etiopia occidentale, a sua volta si legge che «presto Janne ha piu de 120 regni soto el suo dominio di qual piu de 60 sono de diferente lingue, e de tuto questo numero zoe 120 se dice che 72 sono Potenti Signori. El resto non e da far conto»¹⁸.

Se nel corso del XV secolo si era quindi cominciato a identificare questo personaggio con il *negus* d'Etiopia, nel Portogallo del re D. João II la ricerca del regno del Prete Gianni divenne occasione di alcuni missioni in Africa orientale. Dal punto di vista religioso, con siffatta impresa i Portoghesi avrebbero reso gradito favore alla Chiesa di Roma, da sempre ansiosa non solo di ricongiungersi con i cristiani d'Oriente al fine di recuperarli alla cattolicità, ma anche di renderli partecipi dell'annosa lotta contro l'Islam; il tutto inserito nell'ambito di un quadro d'azione che avrebbe visto esigenze di carattere religioso saldarsi ad interessi di carattere politico ed economico: che è invero il *leitmotiv* di gran parte dell'espansione portoghese. Quali gli antefatti?

Al ritorno dal suo viaggio dal regno del Benin (1484-1485), João Afonso de Aveiro si era presentato al cospetto del suo re e signore con un ambasciatore del regolo di quella regione, del quale s'era scoperta la sudditanza, condivisa con altri capi indigeni suoi vicini, ad un re moro di nome *Ogané*, dai Portoghesi prontamente identificato con il Prete Gianni, e questo dopo che i cosmografi, certi dei risultati dei loro studi, avevano tentato di convincere il loro re che proseguendo la navigazione lungo la costa orientale africana si sarebbe ben presto raggiunto il *Prassum promontorium*, che secondo la tradizione geografica tolemaica designava il limite meridionale delle terre conosciute. Nella sua *obedientia* del 1485 Vasco Fernando de Lucena avrebbe invece dal canto suo annunciato alla corte papale i nuovi progetti dei Portoghesi, volti al superamento del detto *promontorium*, nonché al ritrovamento dell'accesso allo *Arabicus sinus*: fine ultimo, quello di ricongiungersi alle comunità cristiane affacciantesi sulle sponde del mar Arabico.

Mentre Vasco Fernandes de Lucena rivolgeva la sua *obedientia*, Diogo Cão percorreva per la seconda volta la costa africana alla ricerca del passaggio di sud-est; e fra António da Lisbona e Pedro de Montarroio, entrambi emissari di D. João II, tentavano di raggiungere l'Etiopia del Prete Gianni dalla Palestina. Speravano infatti di poter incontrare lì suoi sudditi diretti in pellegrinaggio a Gerusalemme, e ottenere da costoro informazioni preziose per la loro missione, proseguendo eventualmente insieme a loro alla volta dell'Etiopia. Vana speranza, giacché i due non ebbero la ventura di incontrare nessun seguace del prete abissino, né alcuno disposto a far loro da guida o da interprete. Fallita dunque la missione, fecero ritorno a Lisbona. D. João II, desideroso di muoversi lungo due diverse direttive, l'Etiopia del Prete Gianni e l'India delle spezie, investì allora Afonso de Paiva e Pêro da Covilhã di altrettante, delicate missioni. Al primo vennero affidate delle missive da consegnare al Prete Gianni, mentre a Pêro da Covilhã fu chiesto di investigare sul sistema di navigazione adottato nell'Oceano Indiano,

*Un quadro
d'azione che
avrebbe visto
esigenze
di carattere
religioso saldarsi
ad interessi di
carattere politico
ed economico*

nonché sui commerci che legavano il Vicino Oriente e la costa dell'Africa orientale all'India:

Desiderando il re don Giovanni che le sue caravelle trovasse-ro le speziarie a qualche modo, aveva deliberato mandar per via di terra persone che scoprissero quello che si poteva fare, ed era stato eletto a questa impresa Alfonso di Paiva, abitante in Castel Bianco, omo molto pratico e che sapeva parlar ben arabo. E come fu giunto, il re Giovanni lo chiamò e secretamente gli disse che, conosciuto sempre leale e fidel servitore e affezionato al ben di sua Maestà, sapendo la lingua araba, avea pensato di mandarlo con un altro compagno a discoprire e sapere dove era il Prete Ianni, e se egli confinava sopra il mare, e dove nasceva il pepe e la cannella e altre sorti di speziarie che erano portate nella città di Venezia delle terre de' Mori, conciosiaché, avendovi mandato per questo effetto uno di casa di Monterio e un frate Antonio da Lisbona [...] non sapendo la lingua araba; e per tanto, sapendola egli molto bene, lo pregava a pigliare questa impresa, di fargli così singular servizio¹⁹.

Afonso de Paiva e Pêro da Covilhã partirono da Santarém il 7 maggio del 1487, muniti delle più ricche commendatizie del loro sovrano per i principi coi quali sarebbero potuti entrare in contatto, nonché di una *carta da navigare*, copiata da un mappamondo (s'è ipotizzato quello di Fra' Mauro²⁰), in tutta segretezza, nella dimora di Pêro Fernandes de Alcaçova segretario privato di D. João II, ad opera di alcuni membri della *junta* di fisici e cosmografi alle strette dipendenze di D. João II:

E così del 1487, alli VII di maggio, furono spacciati tutti e due in Santo Arren, essendovi presente sempre il re don Emanuel, che allora era duca, e gli diedero una carta da navigare copiata da un mapamondo, al far della quale v'intervennero il licenziato Calzadiglia, che è vescovo di Viseo, e il dottore maestro Rodrico, abitante alle Pietre Nere, e il dotto-



re maestro Moyse, che a quel tempo era giudeo: e fu fatta tutta questa opera molto secretamente in casa di Pietro di Alcavova, e tutti i sopradetti dimostrarono lor meglio che seppero come se avessero a governare per andare a trovar li paesi donde venivano le spezierie, e di passare anco un di loro nell'Etiopia a vedere il paese del Prete Ianni, e se nei suoi mari fusse notizia alcuna che si possa passare ne' mari di ponente, perché li detti dottori dicevano averne trovata non so che memoria²¹.

Dopo essersi imbarcati a Valencia, i due salparono per Napoli. Da qui raggiunsero l'isola di Rodi, dove, da alcuni portoghesi membri dell'Ordine di Malta, che su quest'isola aveva la sua base, ricevettero ragguagli sui Paesi musulmani antistanti. Da Rodi, fingendosi mercanti, raggiunsero poi l'Egitto toccando Alessandria e il Cairo. Covilhã, che ben intendeva l'arabo, si unì, con il suo compagno di viaggio, ad una carovana di mori di Fez

L'area geografica del regno del Prete Gianni in Asia, in Cl. Ptolemei *Cosmographia*, tradotta da Jacopo Angelo Acciajoli. Napoli, Biblioteca Nazionale, Codice V F. 32: Asia, tavola X



L'Egitto e il Mare
Arabico,
in *Cl. Ptolomei
Cosmographia*,
tradotta da Jacopo
Angelo Acciajoli.
Napoli, Biblioteca
Nazionale, Codice V
F. 32: Africa, tavola III

e di Tresimene, e insieme ad essa si mossero alla volta di Toro, alle falde del monte Sinai nell'Arabia Petrea. Lì ricevertero preziose informazioni sui commerci di Calicut, e poi a Aden si separarono. Afonso de Paiva non riuscì a spingersi molto all'interno dell'Etiopia, per motivi che tuttora si ignorano; ma Pêro da Covilhã si diresse a Calicut, quindi a Goa, vi ispezionò i mercati di spezie della costa malabariana, e a bordo di un *dhow* veleggiò alla volta di Ormuz nel Golfo Persico, toccando, con tutta probabilità e lungo la costa orientale dell'Africa, Sofala, confine meridionale delle attività commerciali dei mercanti musulmani. Nel 1491, al Cairo, apprese da due mercanti ebrei messaggeri di D. João II la morte di Afonso de Paiva. Non è dato di sapere se nel frattempo inviasse al suo re e signore una relazione, un rendiconto insomma, sulla sua missione in India e in Africa; fatto sta che insieme ad uno di questi ebrei raggiunse ancora una volta Ormuz per poi recarsi in perfetta solitudine in Etiopia al fine di portare a compimento la missione lasciata incompiuta dal suo compagno di viaggio:

Essendo stato gran tempo aspettando Alfonso di Paiva, ebbe nuova come egli era morto. Per la qual cosa deliberò di ritornarsene in Portogallo, ma Iddio volse che duo Giudei, che l'andavano cercando, per aventura lo trovarono e gli dettero lettere del re di Portogallo. Uno di questi Giudei si chiamava Rabi Abram, natural di Beggia; l'altro Iosefo di Lamego, ed era calzolaio. Costoro, essendo stati per avanti in Persia e in Bagader, dissero al re cose molto grandi che avevano inteso delle spezierie e delle ricchezze che si trovavano nell'isola di Ormuz, del che il re n'ebbe piacer grandissimo, e volse che di nuovo vi tornassero a vederle loro medesimi, ma che prima intravenissero di Pietro di Coviglian e di Alfonso, che sapeva che a un tempo determinato dovevano ritrovarsi nel Caiero.

Nelle sue lettere il re portoghese dava ai suoi esploratori precise disposizioni per il proseguimento della loro missione fra mari e terre ricche e favolose:

Se tutte quelle cose dateli in commissione erano state da loro scoperte tutte, che di quelle che avevano vedute gli mandassero particolar informazione e poi si affaticassero di sapere il resto, e sopra tutto del paese del Prete Ianni, e di far vedere l'isola di Ormuz a Rabi Abram. [...] Pietro di Coviglian deliberò di avisar il re di tutto quello che egli aveva veduto lungo la costa di Calicut, delle speciarie, e di Ormuz e della costa d'Etiopia e di Cefala, e dell'isola grande, concludendo che le sue caravelle che praticavano in Guinea, navigando terra terra e dimandando la costa di detta isola e di Cefala, potriano facilmente penetrare in questi mari orientali e venir a pigliar la costa di Calicut, perché da per tutto vi era mare, come egli aveva inteso; e che ritorneria con Rabi Abram in Ormuz, e dopo il suo ritorno anderia a trovare il Prete Ianni, il paese del quale si distendeva sopra 'l Mar Rosso. E con queste lettere espedì il Giudeo calzolaio²².

Giunto alla corte etiopica, Pêro da Covilhã vi ricevette una lieta accoglienza. Ma dall'Etiopia non avrebbe più fatto ritorno, non sappiamo se per sua volontà o perché trattenutovi da altri. Quando, nel 1520, alla medesima corte giunse l'ambasciata portoghese guidata da Rodrigo de Lima, Francisco Álvares pare vi trovasse ancora Pêro da Covilhã. Conoscitore, ora, della lingua e dei costumi del luogo, egli avrebbe fornito un resoconto dei suoi viaggi, da Álvares annoverato fra le pagine della sua relazione sul viaggio in Etiopia, dove a tratti affiorano parole di lode per l'antico inviato di D. João II:

E a nostro tempo, come vidde che noi volevamo partire, gli venne un estremo desiderio di ritornarsene alla patria, e andò a dimandar licenza al Prete, e noi con lui, e ne facemmo grand'istanza e lo pregammo: e nondimeno non vi fu mai ordine. Costui è omo di grande spirito e ingegno, e della sua sorte non se ne trova un altro nella corte, e sa parlare di tutte le lingue, sì de' cristiani come de' mori, gentili e Abissini; e di ogni cosa che egli abbi inteso e veduto, ne sa dare così particular conto come se fussero presenti. E per questo è molto grato al Prete e a tutta la corte²³.

Ma già anni prima, dopo che lo spostamento della *raya* aleksandrina aveva permesso al Portogallo di staccarsi dalle coste africane e di sfidare vasti spazi oceanici²⁴; dopo che Vasco da Gama, partito da Lisbona l'8 luglio del 1497 per andare alla ricerca di spezie e di cristiani, di ricchezze e del Prete Gianni, aveva toccato l'indiana Calicut, il Portogallo aveva avvertito come d'aver chiuso il cerchio che la mano dell'Infante D. Henriques, sicura, aveva preso a tracciare all'alba del XV secolo. Egli allora aveva desiderato conoscere le terre oltre il *cabo Bojador*; stabilire relazioni commerciali nei territori d'oltremare; andare, mai dismesse le vesti del cavaliere medievale, alla ricerca di alleati per condurre le battaglie in nome della cristianità e contribuire così alla divulgazione della fede cristiana e alla conversione degli Infedeli, certo che l'attacco all'Islam sarebbe equivalso all'avvio di un processo catartico atto a contra-



stare la cancrena generata dal male musulmano. Inoltre, se le tradizioni tramandate dall'antichità greco-romana avevano fecondato la fantasia dell'Infante di Portogallo proiettandolo verso l'Oriente, la leggenda medievale del Prete Gianni lo aveva e lo avrebbe sospinto verso le terre etiopiche, all'insegna di una stretta correlazione tra la professione della fede cristiana e lo sviluppo delle esplorazioni in terra africana²⁵.

L'antico spirito che aveva mosso gli occidentali, fra cui i Portoghesi, ad andare alla ricerca del monarca favoloso, simbolo di splendore, di cristiana devozione, di potenza, di realizzazione di perduti sogni, non avrebbe mancato di pervadere alcune pagine della nostra letteratura. Come non ricordare i bei versi ariosteschi, quelli cioè che vedono Astolfo raggiungere insieme al leggendario ippogrifo e in un volo dal sapore fiabesco la terra del Senapo, il *Presto* o *Preteianni* del Medioevo volgare, fonte di ispirazione per i nostri letterati, figura poliedrica di cui discettare, fonte di appagamento di tanti e tanti desideri?

L'Etiopia,
in *Cl. Ptolomei*
Cosmographia,
tradotta da Jacopo
Angelo Acciajoli.
Napoli, Biblioteca
Nazionale, Codice V
F. 32: Africa, tavola IV

orientis scriveva agli inizi del XII secolo Onofrio d'Autun), contribuirono ad incrementare questo clima di confusione, da cui l'appartenenza dell'Etiopia, ossia della cosiddetta *India Tertia*, all'Asia vera e propria.

¹⁷ Cfr. *Il mappamondo di fra Mauro camaldolese descritto e illustrato da D. Placido Zurla dello stess'ordine*, Venezia 1806, p. 60.

¹⁸ Cfr. *ibidem*.

¹⁹ Cfr. *Viaggio in Etiopia di Francesco Alvarez*, in G.B. Ramusio, *Navigazioni e viaggi*, a cura di M. Milanesi, Giulio Einaudi Editore, Torino 1979, II, p. 279.

²⁰ Ha scritto a tal proposito Giacinto Placido Zurla: «Non solo è verisimile, ma prossimamente è certa la influenza di tal Mappamondo alla circonvallazione dell'Africa, e passaggio all'Indie, se si osservi, che il re Giovanni nel 1487 spedì a bella posta il Covigliano, e Paiva per la via d'Oriente a trattar d'amichevole corrispondenza tra esso, ed il Re Cristiano d'Etiopia, per fortunato equivoco supposto esser il Prete Janni dell'Asia, di cui fa cenno Marco Polo, I, 1, acciò aver potesse appoggio il suo progettato commercio all'Indie Orientali col-l'oltrepassar l'Africa, e in pari tempo informarsi delle coste Orientali d'essa, e dell'India. Ora in niun'altra Carta più di questa di Fra Mauro, anche per le giornaliere notizie de' Nocchieri come a central porto comunicanti con Venezia, potea dar distinta contezza dell'Asia, e dell'Africa a seconda de' progetti del Re Portoghese, e il risultato di tal viaggio da esso stabilito fu una conferma di quanto nel Mappamondo di Fra Mauro era già disegnato, quanto alle coste dell'India, alle loro ricchezze, ai mari, alle Isole, all'esistenza del così creduto Prete Janni in Africa, e quel che più conta, alla decisa possibilità del giro attorno l'Africa, affermata dal nostro Cosmografo, e delineata [...] e riferita dal Covigliano al Re nel diario del suo viaggio, da quanto avea osservato, e raccolto da Piloti del mar Indiano. Siccome poi nuovo fervore il re quindi acquistò per verificar questo giro dell'Africa

che lo stesso re volle denominar *Capo di Buona Speranza*, nel 1487, o 1493, indi il Gama, che sorpassò questo Capo, nel 1497, giudichi l'imparziale Lettore, se a buon senso credere non si possa aver servito di norma il Mappamondo di Fra Mauro a tutti quei viaggi diretti al grande scopo di volger all'Indie attorno l'Africa» (cfr. *Il mappamondo*, cit., pp. 88 ss.).

²¹ Cfr. *Viaggio*, cit., p. 280.

²² Cfr. *ibi*, pp. 281 ss.

²³ Cfr. *ibi*, p. 283.

²⁴ Il riferimento è al trattato di Torresillas del 7 giugno del 1494, tramite il quale la Corona di Castiglia e quella di Portogallo avevano ottenuto di spostare da 100 a 370 leghe, e al di là delle isole portoghese, la *raya* tracciata da papa Alessandro VI con la bolla *Inter caetera* del 4 maggio del 1493, con la quale s'era previsto di assegnare alla Castiglia le terre e le isole scoperte lungo la rotta occidentale e quella meridionale e al Portogallo quelle lungo le rotte orientali e quelle al di là della *raya*.

²⁵ Non avrebbe mancato di evidenziare queste circostanze Pio XII nella sua enciclica *Saeculo exeunte octavo*, redatta in occasione dell'ottavo centenario della fondazione del Portogallo e del terzo della sua restaurazione. Lì, accanto all'esaltazione dell'opera missionaria portoghese nei territori d'oltremare, vengono ripercorsi i momenti principali delle imprese lusitane: «Gli atti con i quali i nostri predecessori del XII secolo, Innocenzo II, Lucio II e Alessandro III accettarono l'omaggio di obbedienza prestata da Alfonso Henriques, conte e in seguito re del Portogallo, e, promettendogli la loro protezione, dichiararono l'indipendenza di tutto il territorio che a prezzo di durissime lotte era stato valorosamente recuperato dal dominio saraceno, fu il premio altamente vagheggiato con il quale la sede di Pietro compensò il generoso popolo portoghese per le sue straordinarie benemeritenze in favore della fede cattolica. Tale fede cattolica, come fu in certo qual modo la linfa vitale, che alimentò la nazione

portoghese fin dalla culla, così fu, se non l'unica, certamente la principale fonte di energia, che elevò la vostra patria all'apogeo della sua gloria di nazione civile e nazione missionaria, "espandendo la fede e l'impero". Lo riferisce la storia e i fatti lo attestano. Infatti, quando i figli del re Giovanni I gli chiesero di autorizzare la prima spedizione oltremare, che portò poi alla liberazione di Ceuta, il grande e pio monarca, prima di qualsiasi altra cosa, volle sapere se l'impresa sarebbe stata utile per il servizio di Dio. Come in questo caso, anche tutte le altre imprese che seguirono ebbero come scopo principale la propagazione della fede, quella stessa fede che avrebbe animato la Crociata dell'occidente e gli ordini equestri nell'epica lotta contro il dominio dei Mori. Nelle caravelle che, innalzando il bianco pennone segnato con la rossa croce di Cristo, portavano gli intrepidi scopritori portoghese sulle rive occidentali dell'Africa e delle isole adiacenti, navigavano anche i missionari, "per attirare le nazioni barbare al giogo di Cristo", come si esprimeva il grande pioniere dell'espansione coloniale e missionaria portoghese, l'infante Enrico il Navigatore. [...] Come è stato possibile che voi, pur essendo pochi, abbiate fatto così tanto nella santa cristianità? Dove trovò il Portogallo la forza per accogliere sotto il suo dominio tanti territori dell'Africa e dell'Asia, e per estenderlo fino alle più lontane lande americane? Dove, se non in quella ardente fede del popolo portoghese, cantata dal suo maggiore poeta, e nella sapienza cristiana dei suoi governanti, che fecero del Portogallo un docile e prezioso strumento nelle mani della Provvidenza, per l'attuazione di opere tanto grandiose e benefiche?» (PIUS PP. XII, Epist. enc. *Saeculo exeunte octavo*, 13 iunii 1940 [fonte: www.vatican.va]).

²⁶ Cfr. L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di L. Caretti, Giulio Einaudi Editore, Torino 1966, pp. 1013 ss. [XXXIII, CII-CVI].

LIBRI VIAGGIATORI

Testimoni delle comuni radici della cultura scritta europea

DI LUIGI BALSAMO

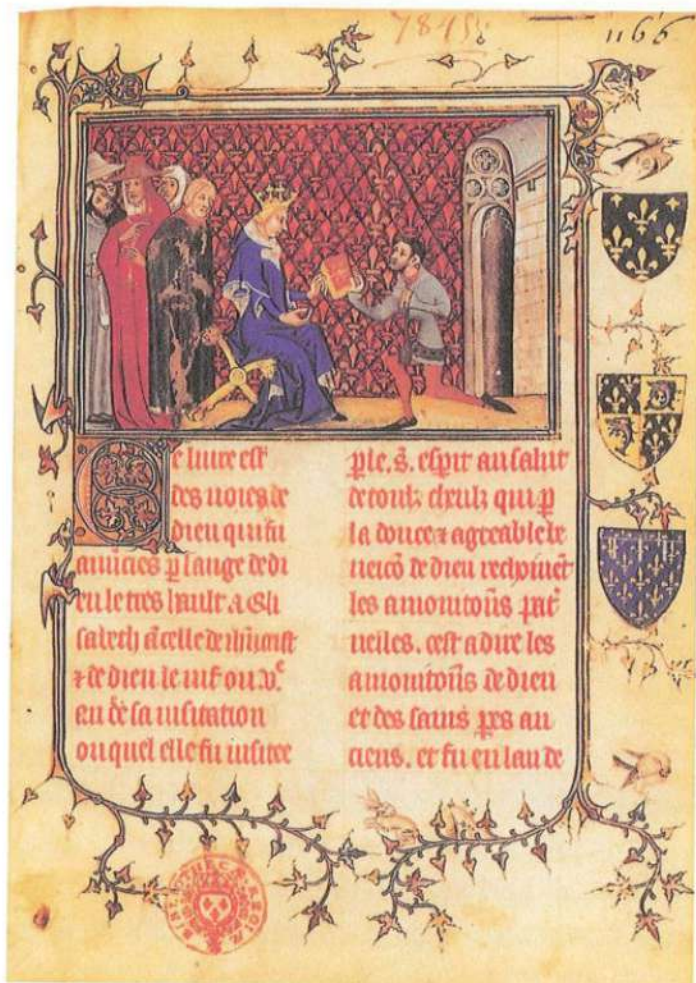
Amanuense medievale all'opera sotto dettatura; incisione pubblicitaria per il tipografo J. Badius, 1494

L libro nasce per rendere portatile un testo scritto, eventualmente illustrato. L'idea della comunicazione e dello spostamento sta alla base della sua invenzione così come guiderà le successive tappe della sua evoluzione tecnica dall'iniziale fase manoscritta – individuale – alla tipografica – riproduzione in serie – fino a quella elettronica. Appare chiaro che ogni tappa ha generato un incremento sensibile nella rapidità e nella estensione territoriale della sua diffusione grazie alla moltiplicazione degli esemplari. Le scritture e le immagini riprodotte su lastre di pietra, su monumenti o su pareti di un edificio richiedevano lo spostamento delle persone desiderose di conoscerle, mentre il libro le ha portate a co-

noscenza anche di quelle che non potevano, o volevano, muoversi. Il libro è nato con la vocazione del viaggiatore.

A distanza di tempo è possibile in molti casi ripercorrere gli itinerari dei singoli libri e ricostruirne le vicende al fine di individuare i possessori, quindi i luoghi di partenza e i punti di arrivo. È un esercizio che consente agli storici di documentare gli interessi culturali che stanno alla





Les Voies de Dieu,
o *Visions de sainte*
Elisabeth, trad. franc.
di Jacques Bauchant,
Parigi 1572, esemplare
di Carlo V, acquistato
in Inghilterra da
Charles d'Orléans,
f. II-90; miniatura
su pergamena,
230 x 170 mm

Gerolamo Savonarola figurano una *Historia* della Sacra Inquisizione, le *Storie del suo tempo* di Paolo Giovio e un libro sulla rivoluzione di Napoli. Due sono le edizioni del *Decamerone* del Boccaccio (in 4° e in 8°) cui si affiancano il *Cortigiano* di Baldassarre Castiglione, l'*Orlando Furioso* di Ariosto, la *Gerusalemme* del Tasso, tutte le opere di Machiavelli, la *Storia d'Italia* del Guicciardini, i *Ragguagli di Parnaso* di Boccalini, il *Dialogo sopra i massimi sistemi* di Galileo, ed anche una *Istoria del concilio di Trento* di un certo Pietro Soave Polano, cioè di Paolo Sarpi che adottò tale pseudonimo per la prima edizione londinese (1619) della sua opera, condannata al fuoco insieme a tutti i suoi scritti dalla Chiesa di Roma. Una scelta accorta, che accanto a quelli religiosi denota ampi inte-

ressi storici e letterari, fatta direttamente sul posto, visto che il Morley viaggiò in Europa, ma integrata anche localmente.

Soggiornò a lungo in Italia pure il vescovo Henry Compton (1632-1713), però con effetti diversi sul piano culturale. Egli infatti ha lasciato alla biblioteca della St Paul's Cathedral di Londra una consistente raccolta di scritti polemici sulla controversia tra Roma e Venezia al principio del Seicento culminata con l'Interdetto promulgato da Paolo V. Secondo un suo biografo, la diretta esperienza italiana fece nascere in lui una forte animosità contro la Chiesa cattolica romana di quel periodo, definito «an inglorious and passive chapter in Italian history», che condizionò sensibilmente le sue convinzioni per il resto della vita.

Come si vede, possiamo trovare tracce che attestano impatti differenti determinati da una diversa attenzione per i fatti e gli avvenimenti di un paese straniero secondo i punti di vista e gli interessi personali dei vari personaggi, che mostrano come esistessero legami non superficiali, capaci di interagire al di là delle frontiere geografiche e politiche. Senza dubbio quello religioso fu il settore nel quale più sensibili furono le divergenze e le lotte; tuttavia è possibile intravedere certe differenze di metodo nel comportamento delle parti opposte anche esaminando i fondi librari conservati in certe biblioteche. Ad esempio, nella biblioteca del Lambeth Palace di Londra sono confluite le raccolte librerie di personaggi importanti. Quella dell'Arcivescovo di Canterbury Richard Bancroft (m. 1610) comprendeva circa 6000 volumi e negli scaffali le opere degli autori cattolici erano tenute separate da quelle dei protestanti. Ad esse si aggiunsero altri 3000 volumi circa del suo successore George Abbot (m. 1633), così da costituire un notevole fondo in cui più o meno la metà delle opere erano teologiche. Una studiosa che ne ha indagato attentamente la composizione

*Incisori rinascimentali
all'opera,
in Leonhart Fuchs,
De historia stirpium,
Isingrin, Basilea 1542*





Luca Cranach
il Vecchio (bottega),
Arnone, in *Das Alte
Testament deutsch*
(trad. di Martin
Lutero), M. Lotter,
Wittenberg 1523

ha rilevato come la situazione fosse abbastanza equilibrata, dal momento che le opere di "Teologia e controversia protestante" risultano 1316, cui però si affiancano ben 1084 opere di "Teologia e controversia cattolica".

Una biblioteca così ricca fu messa a disposizione di tutto il clero, in primo luogo di quello londinese, delle cui povere condizioni, sia materiali sia spirituali, i due suddetti prelati avevano avuto diretta conoscenza. Essi vollero che quei libri continuassero a servire alle generazioni successive, con un atteggiamento caratteristico che, a differenza di quello cattolico, favoriva la ricerca e lo studio attento delle opere degli avversari che si volevano contrastare. Quelle raccolte librerie erano conside-

rate un patrimonio culturale da tramandare nel tempo e da valorizzare nell'interesse comune.

Anche l'interesse collezionistico contribuì a far viaggiare i libri al di là delle frontiere e in direzioni opposte. Alla British Library uno dei nuclei più prestigiosi – ora, nella nuova sede, situato centralmente anche come punto di riferimento spaziale – è la cosiddetta King's Library, costituita e alimentata da Giorgio III a partire dagli anni Sessanta del XVIII secolo. Quel periodo vide la dispersione di grandi raccolte librerie tramite le vendite all'asta. Il re inglese acquistò, tra l'altro, un grosso blocco di libri da Joseph Smith, il famoso mercante di tesori d'arte operante a Venezia, che fornì cospicui contributi al patrimonio artistico e culturale raccolto a quell'epoca in Gran Bretagna in ambiente aristocratico. Tra essi figurava un gruppo di circa duecento incunaboli, messi insieme in alcuni decenni da Smith così da costituire, affermava, «una preziosissima collezione, degnissima di un grande principe».

Egli li aveva acquistati in gran parte in condizioni originali da

monasteri e da famiglie patrizie che li avevano conservati intatti per molti anni, decidendosi a cederle in seguito al generale declino economico causato dai cambiamenti sociali che agli inizi del secolo avevano colpito sia le istituzioni religiose sia la classe dominante. La collezione rivela una forte identità culturale, prevalentemente veneziana, e quindi ai nostri occhi assume un indubbio valore documentario di ampia valenza. Va osservato come nella collezione sia presente altresì un nucleo di undici libri proveniente da Milano, precisamente dai canonici agostiniani di Santa Maria Incoronata di Casoretto, comprendenti addirittura due edizioni di Tommaso d'Aquino stampate a Magonza da Peter Schoeffer nel 1467 e 1469. Altri quattro volumi inoltre, – lo attestano le note di possesso –, provenivano dal convento di Santa Maria Annunziata di Varese, che nel 1725 vendette arredi sacri per raccogliere fondi. Le ultime ricerche di specialisti del settore hanno individuato altri cinque incunaboli e sei manoscritti appartenuti un tempo a questo convento e ora sparsi in biblioteche inglesi e italiane, quindi emigrati prima della soppressione del convento stesso².

I libri di cui abbiamo parlato fanno parte oggi di quello che viene normalmente considerato un patrimonio nazionale, il quale tuttavia – in Inghilterra come in Italia, Germania, Francia, Spagna e altrove – non ha una dimensione strettamente nazionalistica, bensì appare composito, in quanto rappresenta molte culture del mondo, ovviamente in forma e quantità diverse e pure in maniera diversa assorbite. Essi forniscono la traccia di una rete di scambi avvenuti per motivazioni culturali o anche economiche di vario tipo, in epoche diverse, che attestano le comuni radici di una cultura scritta europea di lunga tradizione. Lo hanno efficacemente messo in luce, in particolare, gli acuti e appassionati studi di Ernst Robert Curtius, il quale ha ammonito che questo sotterraneo tesoro conserva una insopprimibile vitalità pure nel nostro tempo³.

¹ *Short-title Catalogue of books printed in Italy and of Italian books printed in other countries from 1465 to 1600 now in The British Museum*, Trustees of The British Museum, London 1958; seguito da un

Supplement, The British Library, London 1986, che contiene da solo più di 1200 titoli.

² Lotte Hellinga, "Il console Joseph Smith collezionista a Venezia per il mercato inglese", in *Cento anni di*

bibliofilia..., Leo S. Olschki, Firenze 2001, pp. 361-373.

³ E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it., La Nuova Italia, Scandicci (FI) 1992.

RAGGUAGLI DI PARNASO
DI MARTA MORAZZONI

IL TIMBRO DI THOMAS BERNHARD



«In fondo la produzione artistica consiste nel suonare sempre meglio lo strumento prescelto». Lo afferma Thomas Bernhard in una conversazione con Kurt Hofmann, uno dei rari momenti in cui lo scrittore più ostico e più profondo della nuova Mitteleuropa si è lasciato andare ad una confidenza su di sé e sulla propria arte dello scrivere. La casa editrice Guanda ha ripubblicato di recente il romanzo *Ja* e una raccolta di tre brevi racconti dal titolo *L'italiano* dell'autore austro-olandese morto nel 1989. Ed è l'occasione per tornare a leggere e a meditare sulla personalità e sull'arte dello scrittore. Personalità e arte coltivate nel segno della durezza, della provocazione e dell'altezza di scrittura. Non so se entro nello specifico di un'esperienza del tutto personale che si possa allargare a un dato comune, ma è certo che la prima volta che mi sono imbattuta in un'opera di Bernhard, si trattava del romanzo *Perturbamento*, ho vissuto la sensazione per me inedita del fastidio associato però all'impossibilità di staccare occhi e mente dalla tessitura di una trama e di uno stile magnetici. Ho riconosciuto lo stesso magnetismo nell'approccio al romanzo *Ja*, la stessa scala discendente verso l'abisso, percorsa sulle tonalità più aspre scandite sul tempo dell'amarezza, costante nella sua poetica.

Nei cinquantotto anni della sua vita (1931-1989) Bernhard ha affinato una lettura tragica della realtà, che si radica in modo esemplare nell'accanimento contro la sua gente e la sua storia. L'Austria è passata al vaglio della scrittura di Bernhard come dentro un crogiolo da cui, comunque, non esce purificata, ma se mai ancora più imbrattata della sua macchia originale. Viene in mente la lettura amara che

di quel popolo fece a suo tempo Karl Kraus, penna non meno caustica e accusatrice, quando leggeva soprattutto nei Viennesi il tratto di una superficialità subito appagata dal più elementare dei beni materiali. Ma se in Kraus il sarcasmo dava una misura acida e corrosiva delle cose, il veleno di Bernhard sottende una rabbia più feroce: *Piazza degli eroi*, il lavoro teatrale con cui si congedò dalla sua città, è un atto di accusa contro la vena antisemita e in fondo filonazista che sta sotto la bonomia dell'Austria contemporanea, un Paese che a Bernhard fa ancora più paura di quello che aveva festeggiato l'*Anschluss* a suo tempo. Sennonché quello che lo scrittore denuncia non è *tout court* un male politico o una contingenza storica, quanto piuttosto la permanenza di una radice cupa dell'animo umano, che chiude le porte a comunicazioni, relazioni, confronti: insomma alla vita.

L'itinerario dell'individuo è sulla terra segnato dalla più completa solitudine, annotata nell'opera di Bernhard punto per punto, in un incedere che potrebbe ricalcare, nel marchio della rabbia, il percorso del più arido pessimismo. E se non pensiamo a Leopardi, è perché al nostro poeta riconosciamo nell'amaro del pensiero il conforto di una straordinaria musicalità del verso.

Ma proprio qui vale la pena di fermarsi e pensare allo stile di Bernhard, per scoprire quanto il carattere della sua scrittura sia nel segno della musica, nella direzione di una composizione che vorrebbe alzarsi al livello del tema romantico e invece si imbatte nelle oscure sonorità, se non di Schoenberg, certo di Alban Berg. Il romanzo *Ja*, per esempio, nella secca brevità del centinaio di pagine, si pone su un

piano stilistico immediatamente feroce: una partitura per voce sola, con una sorta di ossessivo basso continuo. Un uomo, un ricercatore, ha lasciato la città per affrontare a fondo i propri studi scientifici nell'isolamento di un villaggio di campagna. In breve però l'isolamento diventa una morsa che toglie respiro, degenera in una maniacale solitudine da cui gli altri sono guardati con diffidenza, sono i malvagi del mondo esterno, con cui lo studioso perde ogni contatto. Tranne il sensale Moritz, con cui il protagonista ha una sorta di saltuaria intesa fatta più di passività che di scambio, il resto del mondo è segnato dall'ostilità e dalla reciproca diffidenza. Proprio da Moritz capita una coppia di svizzeri in cerca di un terreno, ai margini del villaggio, su cui costruire la casa del loro tempo del riposo, dopo un lavoro che ha portato i due in giro per il mondo: lui è ingegnere progettatore di dighe, mentre la sua compagna, una persiana, gli è stata a fianco sempre, come un pungolo verso l'ascesa sociale e professionale. L'arrivo dei due stranieri (e la parola non è di poco peso nel linguaggio di Bernhard) apre uno spiraglio di curiosa attenzione nel ricercatore, che soprattutto nella donna riconosce qualcosa di proprio, l'appartenenza a un mondo interiore che non è comunicabile alla realtà circostante, fatto di musica e filosofia, ma fatto soprattutto di una lettura desolante del mondo.

Il romanzo verte sulle premesse e sulla parabola evolutiva di un rapporto del cui esito avvertiamo il senso proprio nel taglio della scrittura, che si compie in quel sì conclusivo il cui senso è tracciato lungo la via con la lucidità di uno sguardo malato e conscio della propria malattia: una prima pagina senza che un punto

In che modo sfuggire a questa presa, non priva di sfumature apocalittiche? Tutta la seconda parte del libro di Perniola è dedicata all'estetica (disciplina che egli insegna a Roma e a Tokyo) intesa non solo come «la più forte alternativa alla comunicazione massmediatica, ma anche probabilmente l'unica possibilità di sottrarre la società occidentale alla follia autodistruttiva da cui è affetta». L'estetica di cui qui si parla non è quella affiorata con prepotenza nel XVIII secolo e fondata sulla pura contemplazione, sulla spiritualità e sul disinteresse di matrice kantiana. Semmai, precisa Perniola sulla scorta delle riflessioni di Terry Eagleton, si dovrebbe parlarne nella forma neutra del vocabolo, mettendo in campo l'«estetico» come dimensione antropologica e sociale di un'esperienza destinata a rivendicare un'assoluta autonomia per proporsi «come *charme*, logica del prestigio, economia dei beni simbolici, sfida di doni, magnificenza, energia emozionale, simulacro, enigma, oggetto di culto, stile di vita esemplare, rito vincolante, capitale culturale, pratica arguta, senso della contingenza del mondo, esercizio di discrezione e di moderazione, dedizione appassionata, ascesi mondana, ricerca del meraviglioso...».

Il panorama così delineato è, con tutta evidenza, preoccupante, ma anche, per molti aspetti, fascinoso e, nel suo puro diagramma concettuale, convincente. Per di più, questa sua formulazione può rispecchiarsi in un precedente che la storia della cultura deve ancora mettere davvero a fuoco, ma che continua ad aleggiare ai suoi margini come un variopinto fantasma, vale a dire il Barocco. Anche il Seicento fu epoca di catastrofi ideologiche, di rovinosi crolli di valori e certezze. Il potere si identificò per un verso



nella forza della regalità assoluta e militaresca, e per un altro nella superbia della sua vuota teatralità; la concretezza del reale si disperse nella febbre del sogno, nella lucidità della follia, nel nomadismo che, come ha osservato José Antonio Maravall, ridusse il mondo a una piazza, a un palcoscenico, a una locanda. La vita riflù nella *walking shadow* shakespeariana, restrinse il suo spazio a quello delle *posadas* dell'eroe di Cervantes e si riconobbe, con Emanuele Tesauro, nella sublime incongruità della metafora. Anche allora si assisté all'orgogliosa impennata di un metodo d'analisi «reticolare e progettuale», aspramente combattuto dal disordine di una comunicazione che mirava ossessivamente a inoculare nelle coscienze il grigiore di un 'pensiero unico'; e anche allora fu l'«estetico», ovvero 'l'anima in barocco', a reagire con la discrezione, l'arguzia, la ricerca del meraviglioso, l'elegante esercizio della forma, l'intelligente e disincantata contemplazione del mondo come simulacro.

I paragoni storici, si sa, sono produttori di conoscenza solo nella misura in cui ci permettono di individuare, nei logori paludamenti del passato, fuggevoli riflessi del

nostro presente. Il tempo, ammoniva l'Hegel delle *Lezioni sulla filosofia della storia*, corrode e dissolve l'esistente, i cui residui permangono però, se non proprio come universalità dello Spirito, almeno come traccia, indizio, segnacolo di verità più tenaci. Il raffronto tra la nostra contemporaneità e quella del XVII secolo può risultare quindi incoraggiante, se è vero che le inquietudini barocche sfociarono infine – non tanto per reazione, come si è voluto farci credere, quanto per logica concatenazione 'reticolare' di idee – nella critica settecentesca, con il suo corollario di rivoluzioni. In questo senso, l'indicazione che conclude il libro di Perniola si presta bene alla comparazione. «La nuova sintesi estetica – vi si legge – può fornire così le coordinate teoriche e gli strumenti concettuali che consentono di trasformare la crescente insofferenza nei confronti della comunicazione massmediatica in una strategia globale di resistenza e di lotta».

Senonché, ciò che affiora proprio da questa conclusione, e dal suo confronto con la cultura barocca, è il rischio di una 'falsa coscienza' pronta a trasferire indebitamente la 'comunicazione' e l'«estetico» dal terreno dei fenomeni sociali e dei comportamenti a quello delle categorie storiche o, se si preferisce, universali. In altre parole, non bisogna dimenticare che la 'comunicazione massmediatica' non è soggetto, ma solo strumento della globalizzazione che tende a soffocarci, così come l'«estetico» non è ideologia di contrapposizione sociale, ma solo un atteggiamento che può consentire ad alcuni – non certo alla massa – di sottrarsi alla sua presa. Vale la pena di rammentare, per restar fermi al nostro paragone, che l'elegante 'anima in barocco' poté concorrere alla maturazione delle

coscienze e delle idee solo disciogliendosi a suo tempo, insieme ai nuovi modelli di ragione filosofica, di indagine scientifica e di prassi sociale ad essa coevi, nell'articolata ideologia dell'Illuminismo, nella cui convergenza di motivazioni e di obiettivi poté alla fine innalzarsi al rango di 'critica'. In pratica, essa fu premessa, oscura e in gran parte ignara, alla costruzione di più robusti modelli di pensiero. In assenza di questa prospettiva di maturazione ideologica, quantunque lontana e magari solo utopistica, l'invito di Perniola rischia dunque di ridursi alla battuta attribuita a Benedetto Croce: «Volete fare dell'antifascismo? Scrivete un saggio sul Tasso»: concetto squisitamente barocco, perché vero e falso nello stesso tempo, accattivante nella sua logica provocatoria e, in fondo, aristocratica, ma disperatamente consapevole della sua ridotta portata.

Le indicazioni di Perniola restano tuttavia, nella loro specificità, preziose. Esse recuperano un'alta tradizione intellettuale e la proiettano sui nuovi scenari della storia, lasciandone intatta la carica eversiva, ma orientandola verso bersagli di diversa natura. Soprattutto, nel momento in cui sollevano l'«estetico» alla sua «dimensione socio-antropologica più ampia della disciplina estetica», si pongono in perfetta sintonia con la convinzione, oggi sempre più affiorante, che la sostanza e la bellezza del mondo siano rintracciabili in tutte le sue innumerevoli forme, nelle quali quotidianamente, *per speculum in aenigmate*, vediamo riflessa la nostra immagine – quella da innalzare appunto, come una barriera, contro il dilagare della 'comunicazione'.

Mario Perniola, *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino 2004, pp. 120.

LUCI DELLE RIBALTE
DI PAOLO BOSISIO

PER UN'EDIZIONE CRITICA DELLE 'MEMORIE INUTILI' DI GOZZI

G. Zuliani, *Carlo Gozzi*;
incisione. Venezia,
Museo Civico Correr

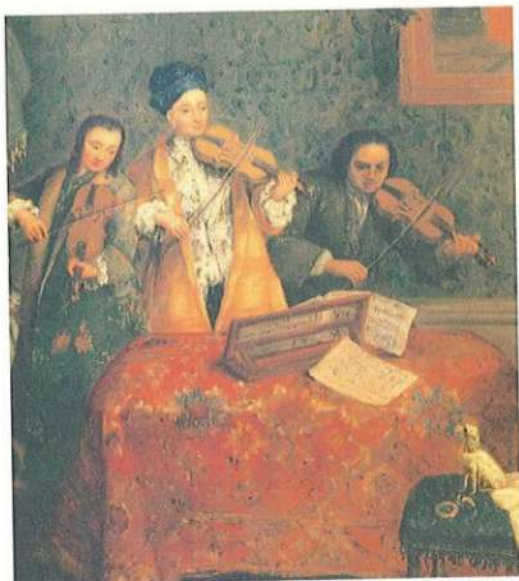


Del conte Carlo Gozzi, atrabiliare rappresentante della nobiltà minore veneziana nella seconda metà del Settecento, si ricordava nei manuali di storia letteraria, fino almeno alla fine degli anni Settanta, il nome appena, come quello di un nemico di Goldoni, mentre delle sue molte opere solo le *Fiabe* erano sopravvissute a un oblio pressoché totale. Studi e ricerche compiuti negli ultimi vent'anni hanno modificato, in parte almeno, tale situazione, portando alla luce parecchi scritti inediti, ricalibrando i rapporti fra gli schieramenti contrapposti degli appassionati e spesso passionali spettatori veneziani settecenteschi, chiarendo le motivazioni ideologiche e politiche, prima che letterarie e teatrali, del confronto che scosse la Serenissima, restituendo a valutazioni più obiettive le *Fiabe* specialmente, ma anche i drammi spagnoleschi, la *Marfisa bizzarra* e le *Memorie inutili*.

Fonte principale delle notizie biografiche del conte Carlo, testimonianza discutibile e parziale, ma di prima mano, della di lui contesa con il nobile segretario del Senato Pier Antonio Gratarol, finita ben più tragicamente di quella con Goldoni (con la quale si imparentava forse più di quanto potesse apparire), le *Memorie*, scritte a caldo da Gozzi a partire dal 1780, ottennero il permesso di stampa per i tipi veneziani di Palese solo nel 1797, grazie al mutato clima politico. La prima ristampa dell'opera integrale fu curata per gli "Scrittori d'Italia" di Laterza nel 1910 da Giuseppe Prezzolini, che, giudicando difettoso il testo della Palese, soprattutto sotto il profilo della punteggiatura e della grafia, vi apportò correzioni secondo metodologie filologicamente opinabili, sulla base di una comparazione di

carattere linguistico con le gozziane *Opere complete* (Colombani, Venezia 1772) e della compulsazione del Vocabolario della Crusca in edizioni coeve. Nel 1926 Pompeo Molmenti comunicò sul "Giornale storico della letteratura italiana" l'esistenza di alcuni testi inediti di Carlo Gozzi, e fra essi anche di un autografo delle *Memorie inutili*, facenti parte dell'archivio di famiglia e creduto fino a quel momento disperso. Senza la pretesa di intraprenderne un'edizione critica, Molmenti estrapolò dal manoscritto e commentò un intero capitolo assente nella *princeps* e dedicato alla vicenda relativa alla prima edizione delle opere gozziane, seguito da Cristina Bombieri, che a sua volta studiò il manoscritto inedito fornendo una serie di osservazioni penetranti, lontane tuttavia dalla ricostruzione di un quadro completo dell'opera.

La composizione delle *Memorie inutili* trova le sue motivazioni immediate in un episodio della significativa relazione personale oltre che professionale che legò Carlo Gozzi con l'attrice Teodora Ricci, moglie dell'attore Francesco Bartoli, insieme a lui entrata nella compagnia di Antonio Sacchi alla fine del carnevale 1771. Meritevole di essere considerata una fra le compagini comiche più significative nel solco ormai isterilito della commedia dell'arte, la compagnia Sacchi rientrò a Venezia nel 1755 e venne presto prescelta da Gozzi come un possibile punto di riferimento sul campo della polemica antigoldoniana ch'egli andava percorrendo fino ad allora con le sole armi della letteratura satirica, comprendendone la scarsa capacità di incidere sulla massa della cittadinanza. L'incontro degli interessi di Gozzi con quelli di Sacchi avvenne sul terreno della drammaturgia, affatto nuovo per il conte, che



ben presto rivelerà, tuttavia, un singolare talento nella scrittura per il teatro, soccorrendo di materiali scenici e poi di testi compiuti la compagnia, per aiutarla a convertirsi alla maniera premeditata introdotta da Goldoni: facendo salvi, per quanto possibile, alcuni elementi almeno della tradizione dell'arte. Essa in cambio gli fornisce un pulpito da cui parlare a vasti strati di persone, scavalcando le barriere frapposte dall'analfabetismo e dalla difficile distribuzione della letteratura burlesca, per giungere nel cuore del pubblico appassionato del suo avversario, lavorando per convertirlo ai propri convincimenti in tema di cultura e teatro, ma ancor più di filosofia e politica.

Il fortunato sodalizio tra il drammaturgo e la compagnia perdura ininterrotto dal 1758 al 1781, e attribuisce al conte un'autorità che si esprime nelle intromissioni nella vita artistica della compagnia. Accade così che, in occasione del passaggio dal teatro di Sant'Angelo a quello di San Luca, nell'anno 1770-1771, Gozzi si inserisca

nelle trattative per la scelta della prima attrice, imponendo a Sacchi Teodora Ricci, giovane e relativamente attraente. Il conte prese sotto la sua protezione la Ricci, innamorandosene subito dopo; per lei scrisse diversi testi, occupandosi personalmente della sua formazione professionale e conducendola al successo.

A proteggere la Ricci dalle colleghe maldicenti e aggressive intervenne l'anziano capocomico; ma l'astio e l'ostilità di Gozzi ingelosito si trasformarono di necessità in una sorta di sottaciuta connivenza allorché fece la sua comparsa un terzo pretendente, Pier Antonio Gratarol, segretario del Senato di Venezia dal 1772, a differenza dei rivali giovane, bello ed elegante. La sua relazione con la Ricci ebbe probabilmente inizio nel dicembre 1775, e da allora proseguì, seppur malvista dal Senato.

Il più clamoroso gesto di ostilità compiuto dai due vecchi e traditi amanti dell'attrice – con la verisimile complicità di quest'ultima – contro il loro comune concorrente, fu la composizione e la rappresentazione della commedia *Le Droghe d'amore*, avvenuta al teatro di San Salvatore la sera del 10 gennaio 1777. Secondo il suo costume, Gozzi colpì e poi nascose la mano, negando la benché minima sua diretta responsabilità nell'ondata di ridicolo che sommerse il Gratarol, satiricamente rappresentato nei panni di Don Adone. Rifugiatosi a Stoccolma, dove compilò la sua autodifesa con il titolo *Narrazione apologetica*, in cui attaccava senza quartiere i suoi avversari in 'amore', Gratarol morì in Madagascar nel 1785.

Proprio queste vicende fornirono a Gozzi lo spunto per scrivere la sua autobiografia: non più di uno spunto, crediamo, poiché, per rispondere alle censure contenute nella *Narrazione*

apologetica, circolata in Venezia in ben poche copie a causa della intervenuta censura, sarebbe stata sufficiente la *Lettera confutatoria* datata 25 ottobre 1780, che pare gli sia stato permesso di pubblicare a seguito del divieto frapposto, invece, alla stampa delle *Memorie*.

La possibilità di esaminare nell'autografo pervenuto una stesura anteriore a quella in seguito stampata, e quasi certamente la prima, consente innanzitutto di definire con alto grado di attendibilità la cronologia della composizione. Occupato da un'intensa attività di composizione per le scene tra il 1780 e il 1781, Gozzi dovette lavorare con una certa lentezza all'autobiografia, iniziata, per esplicita dichiarazione dell'autore, nel 1780, portandola a conclusione verosimilmente nel 1785. A un'analisi comparativa approfondita si rilevano consistenti differenze strutturali tra il manoscritto autografo conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana in Venezia e la *princeps*. Nella nutrita serie di varianti, quelle di carattere formale appaiono legate alla esigenza tutta letteraria di Gozzi di rivedere in profondità, a distanza di anni, la prima stesura, scritta verisimilmente di getto e senza troppo badare alla compiutezza stilistica e linguistica del testo, nella probabile indecisione della possibilità e dell'opportunità stessa di destinare il testo alla stampa in tempi ravvicinati.

Le varianti di natura contenutistica sembrano, invece, corrispondere maggiormente alle mutate esigenze dell'autore che, dopo una quindicina d'anni dalla prima stesura, rivisita con stati d'animo necessariamente assai mutati le vicende narrate nelle sue *Memorie*. Specie nella seconda parte dell'opera, le divergenze tra la stesura manoscritta e quella a stampa si fanno



spesso notevoli, testimoniando la duplice e contrastante volontà dell'autore di sviluppare, con dovizia di particolari e con aggiunte di materiali inediti, ciò che nell'autografo era appena abbozzato o affatto sottaciuto, e di tagliare e modificare profondamente per la stampa parti ben altrimenti estese nella stesura originale. Le motivazioni principali che sembrano avere indotto l'autore a intervenire con larghezza e profondità a modificare l'opera composta quindici anni addietro, rispondono principalmente a esigenze di tipo psicologico, che lo conducono a rivisitare quanto espresso nel manoscritto attraverso la mediazione della ricordanza, che seleziona e connota con sentimenti nuovi eventi ormai lontani, la cui urgenza appare fortemente ridimensionata dal tempo trascorso.

La seconda motivazione discende dai

numerosi accidenti che si sono verificati nel lasso di tempo intercorso tra la prima stesura e la revisione per la stampa delle *Memorie inutili*, condizionando inevitabilmente l'autore a rivedere certe sue strategie narrative e non poche posizioni assunte rispetto a fatti e persone parecchi anni addietro: la morte del Gratarol nel 1785, seguita l'anno successivo da quella del fratello dell'autore, Gasparo, la scomparsa del Sacchi, l'abbandono delle scene da parte di Teodora Ricci nel 1793 e la di lei tragica morte; e ancora l'incalzare della vecchiaia con uno stato di salute sempre più precario, la sua inesausta produzione per il teatro, non disgiunta da altri studi, fra cui vede la luce nel 1794 il *Ragionamento del Conte Carlo Gozzi sopra una causa perduta* – di cui alcuni temi ritornano negli ultimi due capitoli del primo tomo della Palese, essendo totalmente assenti nell'autografo.



Pietro Longhi
(1702-1785),
Al ridotto;
olio su tela:

particolare. Venezia,
Pinacoteca della
Fondazione Querini
Stampalia

La terza motivazione coincide con l'inevitabile esigenza di rivedere non solo episodicamente e superficialmente un'opera scritta a caldo, dettata spesso dal risentimento, dalla gelosia, dall'invidia e dall'odio, per trasformarla in una riflessione più serena e obiettiva, meditata e condivisibile su fatti e persone che, al di là dei rapporti diretti con l'autore, hanno contribuito a scrivere un capitolo non secondario della storia civile e culturale di una parte d'Italia.

La terza parte infine, scritta e aggiunta *ex novo* in occasione della pubblicazione, costituisce una sorta di aggiornamento attraverso la narrazione di fatti recenti, avvenuti tra il 1784 e il «18 marzo 1798», data che Gozzi indica come quella in cui conclude la scrittura, si congeda dai suoi lettori e consegna l'opera allo stampatore. Pur recando anch'esso la data 1797, il terzo volume sarà dunque stato stampato da Palese nel marzo dell'anno successivo, dopo il rientro degli Austriaci a Venezia, pur recando ancora nel frontespizio le insegne della dominazione francese (e non, come si è fin qui sostanzialmente creduto, l'anno precedente in ben diversa situazione politica).

Le brevi considerazioni esposte bastano, credo, a giustificare un'edizione critica delle *Memorie inutili*, i cui obiettivi principali dovrebbero consistere nella necessità di riconsegnare al lettore odierno il testo coincidente con l'ultima volontà dell'autore (ossia quello della Palese), trascritto secondo modalità rigidamente conservative (a differenza di ciò che fece Prezzolini), sfruttando poi la straordinaria opportunità di dischiudere l'officina di scrittura gozziana con la pubblicazione delle numerose e spesso imponenti varianti che distinguono la stesura manoscritta da quella fin qui conosciuta.

Il volume, che si annuncia nella collana «Il Filarete» a cura della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano, diretta da Fernanda Caizzi Decleva, si dispone a un duplice registro di fruibilità: consegnando, da un lato, allo specialista uno strumento filologicamente affidabile e capace di illustrare con fedeltà assoluta il percorso di maturazione compiuto dall'opera nel suo divenire attraverso fasi successive e cronologicamente distanti di lavorazione; d'altro lato, al lettore comune (e non solo a lui) un'opera per molti aspetti nuova e originale, testimonianza inedita, viva e in un certo senso immediata di un momento delicato dell'esistenza di un uomo, di una fase significativa del percorso di declino compiuto dall'aristocrazia di potere a Venezia, uno snodo cruciale della vicenda della Serenissima, giunta sull'orlo di un precipizio che la ingoierà proprio negli anni che seguiranno immediatamente la conclusione della stesura manoscritta delle *Memorie gozziane* e precederà di pochi giorni la loro prima pubblicazione a stampa.

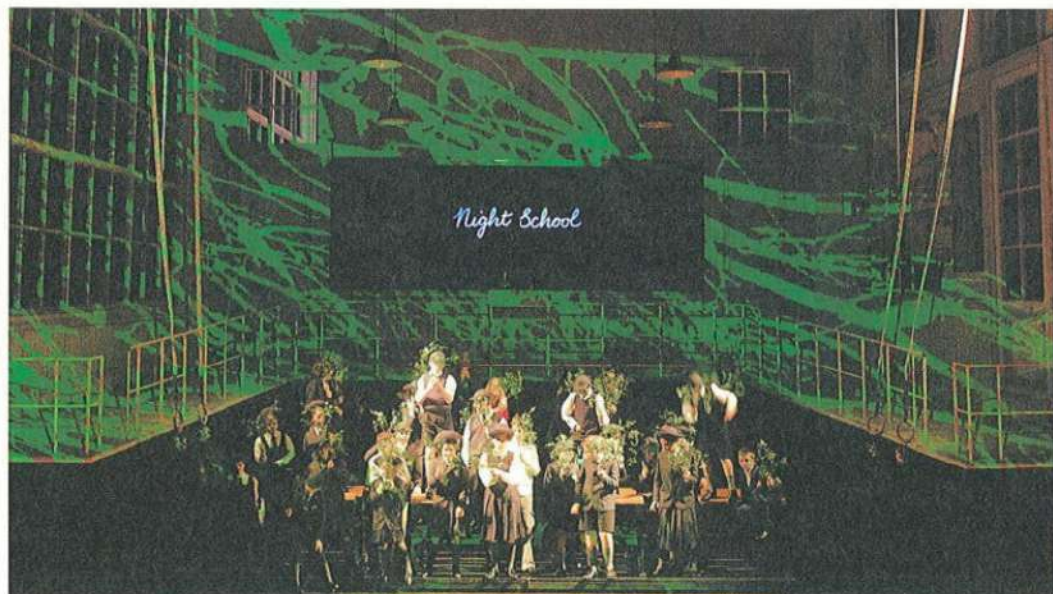
NOTE SU NOTE
DI CARMELO DI GENNARO

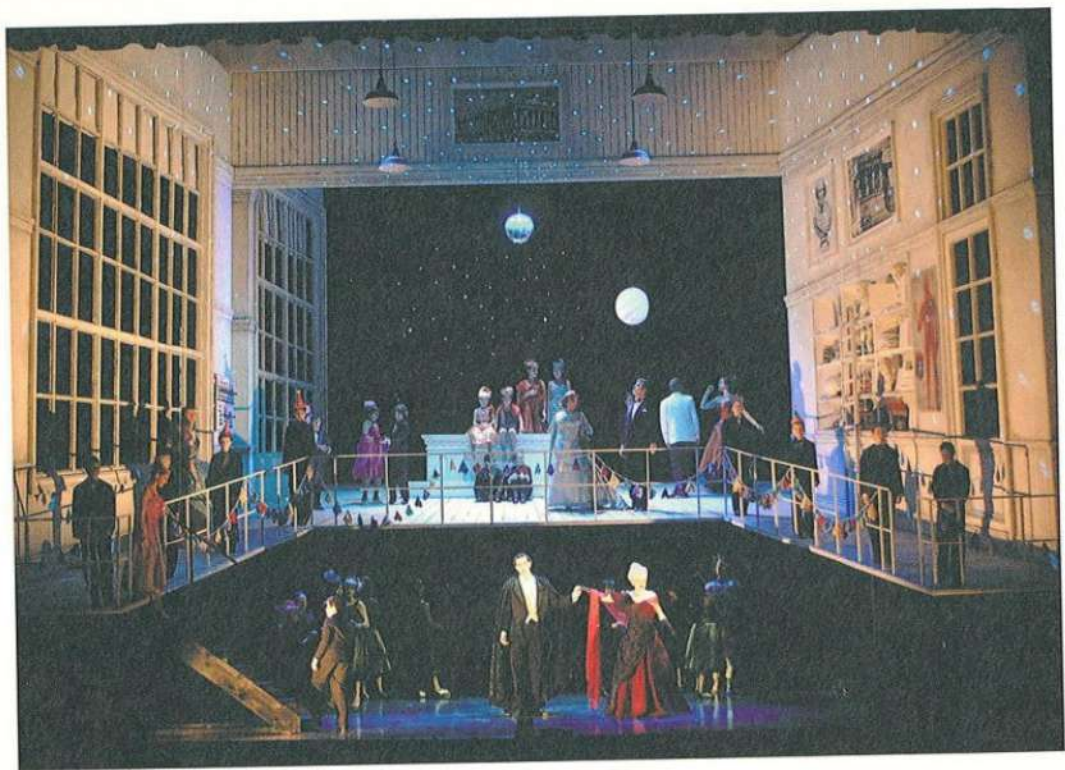
BRITTEN IN ITALIA

Il teatro di Benjamin Britten, uno dei lasciti artistici più solidi e coerenti di tutto il Novecento musicale, finalmente inizia a circolare con una discreta frequenza anche in Italia. Ne sono eloquente testimonianza due recenti allestimenti, che hanno contribuito a diffondere presso gli appassionati una miglior conoscenza di un *corpus* teatrale di rara coerenza e pregnanza.

Venezia, città che ospitò la prima assoluta del *Turn of the screw* (1954), propone ora – dopo *Billy Budd* di qualche anno fa – *Midsummer night's dream*, opera da camera che il compositore inglese scrisse nel 1960, andata in scena nella ideale cornice del Teatro Malibran. Britten dimostra un rispetto particolare per Shakespeare, limitandosi ad accorciarne il testo per non superare le due ore e mezzo di musica. Del resto, i versi del bardo inglese sono talmente musicali che, correttamente, il compositore non sentì nessun

Sogno di mezza estate, musiche di Benjamin Britten;
Venezia, Teatro Malibran, 2004





bisogno di riscriverli o modificarli.

Il raffinatissimo gioco shakespeariano, che coniuga in un sol gesto la passione e lo scherzo, l'amore e l'eros, il mondo reale e quello magico, nasconde in realtà un importante ammonimento morale: la coscienza, attraverso il potere della mente, può assumere e creare infinite immagini, in modo tale che nessuno di noi sia solamente quello che sembra. Bottom non è solo un asino, Oberon non solo mago, Puck non solo spiritello malizioso. Britten, che sentiva in maniera lancinante la frattura tra l'individuo e la società, affida alla musica il compito d'illustrare tutte le personalità che s'affastellano in noi, quella «confraternita delle anime» di cui parlava Antonio Tabucchi, in modo tale che – mentre corre l'immaginazione – s'innalzi il livello dell'autocoscienza.

Proprio partendo da tali presupposti, morali e didascalici, il regista dell'allestimento veneziano David Pountney ambienta l'opera in

una scuola, dove Oberon e Titania sono rispettivamente preside e insegnante di danza, mentre Puck (*speaking role* in Britten) si trasforma in *teddy boy*, incarnando la trasgressione degli anni Sessanta rispetto al clima vittoriano che aleggia nella scuola medesima. Il coro degli elfi e delle fate viene trasformato in vivace scolaresca, che apprende – attraverso l'esempio – quanto poliedrica e difficile sia la vita, tra contraddizioni, delusioni, sorprese e gioie. Tra l'altro, in questa coerente lettura, Pountney tratteggia in maniera chiara il rapporto che s'instaura tra Oberon e Puck, un rapporto fatto di amore e odio, che si risolve anche in manifestazioni eroticamente masochiste.

Sotto l'aspetto musicale, Britten immagina tre mondi distinti, vale a dire quello magico, rappresentato da voci bianche e timbri argentini, quello dei rustici, incarnato da voci gravi e timbri scuri, e quello degli amanti,

dipinto con voci dalla tessitura centrale e strumenti dal registro medio. I tre mondi s'interpolano col massimo della fantasia e della libertà, dando vita a un vero e proprio caleidoscopio musicale.

John Eliot Gardiner, al suo esordio veneziano, dirige i ventisei solisti dell'Orchestra del Teatro la Fenice con mano sicura, curando allo stesso tempo amorevolmente le magnifiche voci, sempre accompagnate con estremo garbo, e la chiarezza analitica della partitura, davvero sviscerata nei suoi aspetti strutturali senza che però si perda il fascino dei colori evocati dalla musica.

Riprendendo una fortunata produzione di qualche anno fa del Carlo Felice di Genova (ente che ha allestito due memorabili produzioni di *Peter Grimes* e *Death in Venice*), i teatri dell'Emilia Romagna hanno presentato a loro volta l'allestimento del *Rape of Lucretia* dello stesso Britten, direzione musicale di Jonathan Webb, regia di Daniele Abbado (scene e costumi di Gianni Carluccio, video di Luca Scarzella). Si tratta, va detto subito, di una delle produzioni più interessanti viste negli ultimi tempi, per differenti motivi: innanzitutto, l'opera di Britten.

Non molto nota in Italia, *The rape of Lucretia* denuncia invece la stoffa del capolavoro; composta nel '46 dopo il gigantesco *Peter Grimes*, inaugura quel filone del teatro da camera che l'Inglese avrebbe frequentato anche nel *Midsummer*. Le forme teatrali del passato vengono rilette senza tentazioni retrospettive, innovando dall'interno senza stravolgere la struttura. Nonostante l'estrema parsimonia di mezzi (appena dodici strumentisti in buca, con il direttore chiamato anche ad accompagnare i



recitativi al pianoforte), il compositore ottiene una stupefacente diversità d'effetti strumentali, passando dalla teatralissima descrizione della impetuosa cavalcata di Tarquinio per raggiungere il talamo di Lucrezia, sino al tenero e straziante abbandono lirico della celebre *Aria dei fiori*, ossia l'addio alla vita della casta romana. Se ne può enucleare il tema centrale del teatro di Britten, vale a dire l'opposizione tra il singolo (Lucrezia e la sua rettitudine morale) e la società che lo circonda (quella romana, profondamente degenerata); opposizione che non trova mai possibilità di conciliazione, ma che ha sempre finale tragico.

Abbado ha compreso molto bene questi elementi e, a sua volta, non snatura l'opera rispettando, esteriormente, l'assunto storico della vicenda (i personaggi sono abbigliati da antichi romani), ma al contempo evitando descrizioni da cartolina postale, dunque stilizzando al massimo i riferimenti iconografici. L'unico appunto che si può fare riguarda i video: talvolta vengono utilizzati in modo didascalico, per spiegare qualcosa (vedi la cavalcata di Tarquinio) che la musica da sola illustra benissimo.

TRA LE ARTI
DI MARCO CARMINATI

I MOBILI DI UN CASTELLO

Cassone dei Tre Duchi,
1479-1494. Milano,
Castello Sforzesco



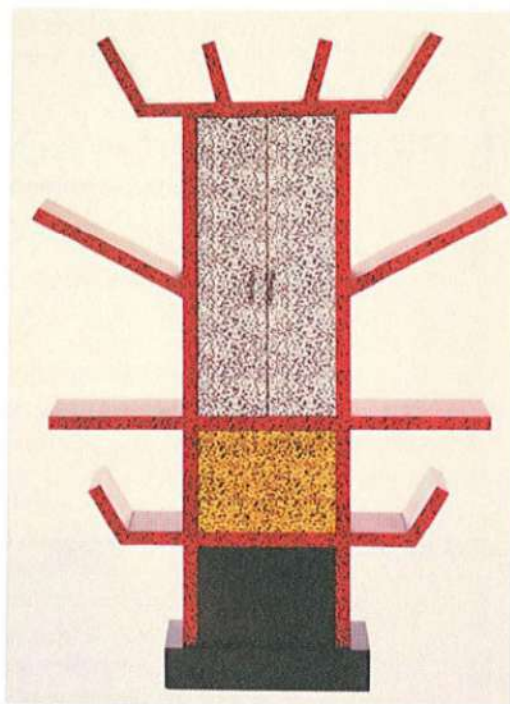
Con la rassegna "Dagli Sforza al design. Sei secoli di storia del mobile", la sezione dedicata agli arredi lignei del Castello Sforzesco di Milano riapre i battenti dopo qualche anno di chiusura. Non si tratta, si badi bene, di una semplice riapertura, si tratta di una vera e propria rivoluzione museografica.

La collezione di mobili antichi del Castello si è andata formando nei suoi nuclei principali alla fine dell'Ottocento, mediante lasciti e acquisizioni di collezioni private cittadine, nell'epoca d'oro dei "Musei di Arti Applicate all'Industria e all'Artigianato", come si diceva allora. Musei un po' speciali, che nascevano non tanto come luoghi di conservazione e di memoria degli oggetti (così si configuravano le pinacoteche), ma come archivi di oggetti, idee ed esperienze da riprendere e riapplicare al moderno *industrial design*. Paradossalmente tali raccolte servivano più agli artigiani che ai visitatori, erano fonti inesauribili di ispirazione ma anche di imitazione, soprattutto per mobili di gusto neomedievale e neorinascimentale; talvolta nascondevano esse stesse dei falsi insidiosi che i collezionisti e gli esperti anche più accorti non erano riusciti a intercettare. Alcuni di questi falsi si trovano tra le file dei mobili del Castello Sforzesco e sono stati smascherati solo di recente grazie alla capillare catalogazione scientifica pubblicata in un bel volume edito da Electa.

Poiché erano oggetti da imitare, i mobili del Castello si trovavano, nel vecchio allestimento, ognuno isolato su una pedana, come se si trattasse di tanti piccoli trofei. In realtà, gli studi sulla produzione dei mobili intrapresi da Mario Praz, Ferdinando Bologna, Peter Thorton e soprattutto da Alvar Gonzalez-Palacios, hanno in questi ultimi decenni evidenziato l'importanza

fondamentale della storia dell'arredamento nell'evoluzione del gusto. Un mobile, alla stregua di un dipinto, di una scultura o di una architettura, se studiato adeguatamente, con criteri filologici, e se messo in relazione con le arti maggiori, può dire molto sulla civiltà che lo ha prodotto, può essere un documento parlante di uno stile, di un'epoca, persino di una filosofia estetica. Ecco perché nel nuovo riallestimento del Castello le pedane sono state portate in cantina e si è proposta una nuova presentazione, a cura di Claudio Salsi, Francesca Tasso, Anty Pansera e Alessandra Mottola Molfini. Adesso i mobili si trovano non solo raggruppati per nuclei coerenti dal punto di vista cronologico, ma li ammiriamo anche presentati in dialogo con altri oggetti artistici coevi, disegni, incisioni, dipinti, e inseriti in quinte architettoniche che intendono rievocare, seppur sobriamente e sommariamente, l'ambientazione storica, ovvero la loro collocazione domestica.

L'itinerario si snoda nelle Sale Ducali e segue una progressione cronologica, dal Quattrocento fino al Novecento. Una sezione introduttiva racconta la storia ottocentesca della collezione dei mobili del Castello, allargando l'orizzonte alla storia del Museo di Arti Decorative, di cui la sezione degli arredi fa parte. Ancora per facilitare la lettura didattica dei materiali esposti, le sezioni sviluppano dei temi: ad esempio "La Corte e la Chiesa", che contiene in sé il nucleo più antico, con pezzi di pregio risalenti al XV e XVI secolo. Una sezione particolarmente suggestiva è quella intitolata "Camera delle meraviglie", nella quale, accanto a spettacolari mobili da parata (stipi e monetieri soprattutto), sono esposte le curiosità naturali e artificiali che tali mobili sovente celavano nei loro cassetti o 'segreti'. Nella sezione



"Intagli barocchi" vediamo in azione illustri mobili del XVII-XVIII secolo (come Andrea Brustolon), i quali si espressero come veri e propri scultori del legno, mentre la sezione ospitata nella sala 16 racconta la storia del collezionismo delle famiglie nobili e dei loro gusti in fatto di mobili nella Milano dell'età dei Lumi. Che gli artefici milanesi siano stati veri maestri di stile ce lo testimonia con chiarezza un'apposita sezione del percorso, forse la più innovativa ed efficace dal punto di vista museografico. Ricorderete che il vecchio museo arrestava la collezione al grande Maggiolini: dopo di lui si aveva l'impressione che l'ebanisteria si fosse dissolta. Ora non è più così. L'attuale percorso sottolinea che la storia del mobile è continuata, e non solo sul fronte artigianale ma grazie all'apporto di grandi artisti come Pogliaghi o Bugatti, i quali a loro volta hanno passato il testimone ad architetti e designer del calibro di Gio Ponti ed Ettore Sottsass, con le cui opere la collezione di mobili del Castello oggi si conclude.

dimostrare che il fondamento della prosperità degli Stati consiste nella comunione di tutti i beni: [...] «La miglior convivenza civile, la migliore condizione di uno Stato e la migliore legislazione si trovano là dove si pratica in tutto e per tutto, quanto più possibile, l'antico detto secondo cui, ed è vero, i beni degli amici sono in comune». [...]

Teofrasto con grande finezza dice in un passo riferito da Plutarco nell'*Amore fraterno* che [...] «se le cose degli amici sono comuni, anche e soprattutto devono essere comuni gli amici». Cicerone nel primo libro delle *Leggi* sembra attribuire questo adagio a Pitagora là dove dice: «Di qui la celebre frase pitagorica: *Tà phílon koinà kai phílian isóteta*, ossia: Le cose degli amici sono comuni e l'amicizia è un'uguaglianza». Inoltre Timeo in Diogene Laerzio tramanda che il detto deriva inizialmente da Pitagora, e Aulo Gellio attesta nelle *Notti attiche* (libro I, capitolo IX) che Pitagora non solo fu il creatore di questa sentenza ma introdusse anche una simile comunità di vita e di mezzi, quale Cristo vuole che si realizzi fra tutti i cristiani.

* * *

Tà tôn phílon koiná, id est *Amicorum communia sunt omnia*. Quoniam non aliud hoc proverbio neque salubrius neque celebratius, libuit hinc adagiorum recensionem velut omine felici auspicari. Quod quidem si tam esset fixum in hominum animis, quam nulli non est in ore, profecto maxima malorum parte vita nostra levaretur.

Ex hoc proverbio Socrates colligebat omnia bonorum esse virorum non secus quam deorum. «Deorum – inquit – sunt omnia. Boni viri deorum sunt amici, et amicorum inter se communia sunt omnia. Bonorum igitur virorum sunt omnia».

Refertur apud Euripidem in Oreste:

Koinà gàr tà tôn phílon,

id est: *Inter enim amicos cuncta sunt communia.*

Idem in Phoenissis:

Koinà gàr phílon áche,

id est: *Communis omnis est amicorum dolor.*

Idem in Andromacha:

Phílon gàr oudèn ídion hoítines phíloi
Orthôs pephykas', allà koinà chrémata,

id est: *Nam vere amicis proprium prorsus nihil,*

Sed inter ipsos cuncta sunt communia.

Terentius in Adelphis:

Nam vetus quidem hoc verbum,
amicorum inter se communia esse omnia.

Testantur et apud Menandrum fuisse in eadem fabula. M. Tullius libro Officiorum primo: *Ut in Graecorum* – inquit – *proverbio est, amicorum esse omnia communia.* Citatur et ab Aristotele libro Moraliū octavo et a Platone De legibus quinto. Quo loco conatur demonstrare felicissimum reipublicae statum rerum omnium communitate constare: [...] *Prima quidem igitur civitas est et reipublicae status ac leges optimae, ubi quod iam olim dicitur, per omnem civitatem, quam maxime fieri potest, observabitur. Dictum est autem vere res amicorum communeis esse.* [...]

Eleganter Theophrastus apud Plutarchum in commentario-lo cui titulus *Perì philadelphías*: [...] *Si res amicorum communes, maxime convenit, ut amicorum item amici sint communes.* M. Tullius libro De legibus primo videtur hoc adagium Pythagorae tribuere, cum ait: *Unde enim illa Pythagorica vox tà phílon koinà kai philían isóteta*, id est *res amicorum communes et amicitiam aequalitatem.* Praeterea Timaeus apud Diogenem Laertium tradit hoc dictum primum a Pythagora profectum fuisse. A. Gellius Noctium Atticarum libro primo, capite nono testatur Pythagoram non solum huius sententiae parentem fuisse, verumetiam huiusmodi quandam vitae ac facultatem communionem intulisse, qualem Christus inter omnes Christianos esse vult.

LUIGI BALSAMO, studioso di storia del libro e bibliografia, docente universitario a Ca' Foscari e a Parma, socio corrispondente della British Academy, dirige la rivista "La Bibliofila". Tra le sue numerose pubblicazioni figurano *Origini del corsivo nella tipografia italiana del Cinquecento* (Il Polifilo, 1967) e *La bibliografia: storia di una tradizione* (Sansoni, 1984).

ALBERTO BERETTA ANGUSSOLA insegna Letteratura francese all'Università della Tuscia (Viterbo). Ha pubblicato numerosi studi sull'opera di Marcel Proust, curando il commento della traduzione Mondadori nella collana dei "Meridiani". Del teatro del Seicento si è occupato con saggi su Racine e Molière. Sta curando, sempre per "I Meridiani", il volume dedicato alle opere di Racine.

ANDREA BOSCO, capo servizio del settore Cultura e spettacoli alla RAI di Milano, ha curato varie pubblicazioni e mostre.

PAOLO BOSISIO insegna Storia del teatro e dello spettacolo nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Statale di Milano e dirige il Teatro del Vittoriale di Gardone Riviera. Attivo anche nella regia teatrale e televisiva, ha scritto su temi connessi con la storia della drammaturgia e dello spettacolo, in particolare del Sette-Otto e Novecento.

ALBERTO CADIOLI è docente di Comunicazione letteraria nell'Italia novecentesca all'Università degli Studi di Milano e di Letteratura italiana contemporanea a Parma. Si è occupato di letteratura ottocentesca, ha studiato il rapporto che lega scrittori ed editori nel Novecento (*Letterati editori*, Il Saggiatore, 1995), e più di recente le questioni relative alla trasmissione dei testi in età contemporanea, e alla poetica novecentesca.

MARCO CARMINATI lavora alla redazione culturale del supplemento "Domenica" de "Il Sole 24 Ore", dove si occupa principalmente delle pagine di archeologia, arte, beni culturali e collezionismo. Ha contribuito alla realizzazione di alcuni eventi espositivi, tra cui la mostra su Tanzio da Varallo a Palazzo Reale, Milano, nel 2000.

STEFANIA ELENA CARNEMOLLA, laureata presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Pisa con una tesi su *La relazione del primo viaggio di Vasco da Gama in India (1497-1499)*, si è specializzata in storia dell'espansione portoghese, della navigazione e delle esplorazioni attraverso lo studio delle antiche fonti. Borsista della Biblioteca Nacional di Lisbona e della Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, ha pubblicato diversi e originali contributi in riviste e sedi editoriali.

CARMELO DI GENNARO cura e produce programmi musicali per la Terza Rete Radiofonica Rai, Rai International e la Rete Due della Radio Svizzera Italiana. Tra le sue pubblicazioni, *Glenn Gould. L'immaginazione al pianoforte* (Libreria musicale italiana, 1999), una *Storia della musica* (WB music, 1999, con L. Pestalozza, R. Favaro, G.N. Spanu e P. Prato), *La Scala nell'età di Verdi* (Il Polifilo, 2001, con A. Torno).

IVANO DIONIGI è ordinario di Letteratura Latina, direttore del Dipartimento di Filologia Classica e membro del Consiglio di Amministrazione dell'Università di Bologna. Ha pubblicato un'edizione del *De otio* di Seneca (Paideia, 1983), un commento al *De rerum natura* di Lucrezio (Rizzoli, 2000) e curato il volume *Seneca nella coscienza dell'Europa* (Bruno Mondadori, 1999).

OTTAVIO LURATI, ticinese, ha insegnato Linguistica Italiana all'Università di Basilea. Fra i suoi lavori di etnologia, dialettologia e onomastica: *Dialecto e italiano regionale nella Svizzera italiana* (Solari-Blum, 1976); *Natura e cultura nei nomi di luogo di Castel S. Pietro e del Generoso* (Salvioni, 1983); *3000 parole nuove* (Zanichelli, 1990); *Perché ci chiamiamo così?* (Macchione, 2000); *Dizionario dei modi di dire* (Garzanti, 2001). Collabora al *Lexikon der Romanistischen Linguistik*.

CLAUDIO MARAZZINI, professore ordinario di Storia della lingua italiana nell'Università del Piemonte Orientale, ha pubblicato numerosi studi di linguistica e storia dell'italiano: da ultimo, *Il perfetto parlare* (Carocci, 2001), un profilo della retorica dall'antichità ai nuovi problemi della comunicazione in Internet.

JEAN-PIERRE MÉLOT è vice-conservatore al Musée Malraux di Le Havre. Dottore in Storia dell'arte, ha studiato particolarmente la scultura novecentesca e i problemi dell'identificazione in ambito artistico.

LORENZO MONDO, libero docente di Letteratura italiana, romanziere e narratore, ha dato contributi fondamentali al Novecento con le edizioni delle *Lettere 1924-1944* di Cesare Pavese (con I. Calvino, Einaudi, 1966), di *Il partigiano Johnny* e degli *Appunti partigiani* di Beppe Fenoglio (ivi, 1968, 1999), e con la critica militante e saggi critici (*Lettere negli anni*, La Stampa, 1991; *Calendario dei giorni dispari*, Aragno, 2002).

MARTA MORAZZONI ha esordito nella narrativa con la raccolta di racconti *La ragazza con turbante* (Longanesi, 1986), cui sono seguiti i romanzi *L'invenzione della verità* (Longanesi,

1988), *Casa materna* (ivi, 1992) e *Una lezione di stile* (ivi, 2002); con *Il caso Courier* ha ottenuto il Supercampello nel 1997.

SALVATORE SILVANO NIGRO ha insegnato alla New York University e alla Yale University, e ora insegna a Parigi. Ha pubblicato *Le brache di San Grifone. Novellistica e predicazione tra 1400 e 1500* (Laterza, 1983), *L'orologio del Pontormo* (Rizzoli, 1988), *La tabacchiera di Don Lisander* (Einaudi, 1996, 1997). Ha curato varie edizioni di testi, da ultimo (2002) *I romanzi di Alessandro Manzoni nei Meridiani Mondadori*. Collabora alle pagine culturali de "Il Sole 24 Ore".

LAURA PARIANI si è imposta con un intenso curriculum come una narratrice fra le più interessanti di questi anni: dall'esordio di *Di corvo o d'oro* (Sellerio, 1993; Premio Grinzane 1994), e poi per i racconti *La perfezione degli elastici* (e del cinema) (Rizzoli, 1997; Premio Selezione Campiello 1998) e per il romanzo *La signora dei porci* (Rizzoli, 1999; Premio Grinzane 2000). Del 2001, ancora Rizzoli, *La foto di Orta* sull'incontro in Italia di Nietzsche e Lou Salomé; e del 2003 i racconti di *L'uovo di Gertrudina*.

SERGIO PAUTASSO, già dirigente editoriale e ora professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea nella Libera Università di Lingue Moderne e Comunicazione di Milano, si è occupato come studioso e come critico militante soprattutto di letteratura italiana contemporanea, fra l'altro con *Anni di letteratura* (Rizzoli, 1979); *Il laboratorio dello scrittore. Temi, idee, tecniche della letteratura del Novecento* (La Nuova Italia, 1981); *Gli anni Ottanta e la letteratura* (ivi, 1991); *Lirica moderna. Un ossimoro ideale* (Marzorati, 1999); *Cesare Pavese oltre il mito* (Marietti, 2000).

SERGIO PEROSA, professore ordinario di Letteratura anglo-americana nell'Università di Venezia, è studioso e traduttore eminente di Shakespeare (su cui *Il Veneto di Shakespeare*, Bulzoni, 2002), di Melville, James, Virginia Woolf; saggista e critico, ha dato profili originali e innovativi del teatro, del romanzo e delle teorie del romanzo inglesi e americani (Einaudi, 1980; Bompiani, 1982, 1983).

MAURIZIO VITTA insegna Teoria e storia del disegno industriale presso il Politecnico di Milano. Ha curato numerose mostre d'arte contemporanea; tra le sue ultime pubblicazioni, *Il disegno delle cose. Storia degli oggetti e teoria del design* (Liguori, 1999), *Il progetto della bellezza. Il design tra arte e tecnica 1851-2001* (Einaudi, 2001) e, recentemente, *Storia del design grafico*, con D. Baroni (Longanesi, 2003).

Nella ricorrenza del primo anno dalla sua scomparsa l'Erasmus dedica questo fascicolo al ricordo e all'opera di **Giuseppe Pontiggia**, tra i suoi direttori sin dall'esordio. SERGIO PAUTASSO, IVANO DIONIGI, LORENZO MONDO, SALVATORE S. NIGRO, CLAUDIO MARAZZINI individuano e svolgono gli aspetti centrali dei suoi scritti e tematiche letterarie che affiorano anche in alcuni squarci di un'intervista dello stesso Pontiggia, fin qui inedita, con cui il fascicolo si apre.

La riedizione di quel libro di rara intelligenza, anticipazione e freschezza che fu *America primo amore* di Mario Soldati (1935) dà spunto a due scritti dell'italianista ALBERTO CADIOLI e dell'anglista SERGIO PEROSA.

Ai **'nostri neologismi quotidiani'** documentati in un recente dizionario, sono dedicati due interventi, del linguista OTTAVIO LURATI e della scrittrice LAURA PARIANI.

Di una mostra singolare a Le Havre sul motivo delle **onde** nella pittura otto-novecentesca parla uno degli organizzatori, JEAN-PIERRE MÉLOT, e ALBERTO BERETTA ANGUISSOLA indaga sulla presenza di quel soggetto nella contemporanea poesia francese. ANDREA BOSCO illustra la mostra alla Biblioteca di via Senato di Milano "L'arte decorativa dal Liberty al Déco".

STEFANIA ELENA CARNEMOLLA guida poi il lettore con rari documenti fra i meandri della storia e della fantasia intorno alla figura medievale del **Prete Gianni**. E LUIGI BALSAMO descrive le migrazioni e la diffusione del libro italiano fra XV e XVI secolo soprattutto in Inghilterra.

Seguono le rubriche di MARTA MORAZZONI, MAURIZIO VITTA, PAOLO BOSISIO, CARMELO DI GENNARO, MARCO CARMINATI.

Infine, **Erasmus da Rotterdam** ci spiega con uno dei suoi 'adagi' il valore e il senso dell'amicizia.