

Gualberto Alvino

Un metalapsus o la scientificità degli umanisti

Sulla pagina culturale del quotidiano catanese «La Sicilia» è apparso di recente,¹ sotto la rubrica *Lingua e uso*, un trafiletto dall'amenissimo titolo *Se la fedifraga traditrice diventa «fedi-grafa»*, altrettanto dimesso nei toni e nell'estensione che meritevole – per i motivi che diremo – della massima attenzione.

Vediamone i passi salienti (emendati sviste e refusi):

Una amica, e bravissima collega, ci ha confessato di essersi scoperta parlante, con non poca sorpresa e non senza disagio, «fedi-grafa». Subito dopo correggendosi in «fedi-fragra». Da allora non ha potuto fare a meno di rilevare che la stessa variante fonologica è frequente in altri parlanti colti. A voler indagare sulla motivazione di tale uso, il sospetto di una pressione paradigmatica delle parole in *-grafa* su quelle in *-frago* è confermato dal ricorso al CD-Rom di un dizionario come quello di De Mauro (2000), che indica un solo altro composto in *-frago* (*naufrago*), di fronte a ben 168 composti in *-grafa* (per es. *autògrafa*, *biògrafa*, *cinematògrafa*, ecc.). Il *fedifrago* non aveva insomma alcuno scampo... a tradire come *fedi-grafa*, ovvero ad essere 'inghiottito' nella ricca schiera dei composti dotti in *-grafa*. Il termine *fedi-frago*, colto sinonimo di *traditore*, è un dono [sinonimo alineiano di *prestito*, ndr] derivante dal latino *foed – fr – gu(m)* ed è attestato la prima volta nel 1513 come aggettivo con *Il Principe* di N. Machiavelli e come sostantivo nel 1894 con *I Vicerè* di De Roberto (vedi LIZ). A quanto sembra nessun dizionario né repertorio puristico riporta finora la forma marcata (non-etimologica) *fedi-grafa*, assente anche in banche dati letterarie. E ciò contrasta con la vitalità della forma presente in *Google* con «14.000 risultati» e 531 in *Google libri*. È tuttavia possibile ricostruire la storia e la fortuna di questa variante non-etimologica grazie proprio a *Google libri*. Ad una edizione del 1797 delle *Opere* di Machiavelli sembra risalire infatti l'attestazione più antica di *fedi-grafa*. Dove si legge: «l'uno fedigrafo, l'altro fedele». La forma ricompare nell'800 in una cinquantina di testi. [...] Oltre un centinaio sono i «risultati» nel corso del '900. Di cui ricordiamo solo la battuta del 1950 di Totò: «Ah, fedigrafa!» (in *47 morto che parla*). E un es. nella ben nota marzoratiana *Letteratura Italiana, Le correnti* (1967): «Apparire traditore, fedigrafo, vile». Nel terzo Millennio, infine, oltre 30 sono i documenti, di cui anche qui citiamo solo un autorevole esempio presente nel *Commentario del codice civile. Della famiglia* a cura di L. Balestra: «Significativa in tal senso è la decisione che, con riferimento alla violazione del dovere di fedeltà, ritiene necessario che la condotta del coniuge fedigrafo attinga certe soglie di intensità, tendenzialmente quelle della colpa grave e del dolo» (Utet 2010, art.143). C'è da chiedersi a questo punto se una voce plurisecolare, almeno settecentesca, come *fedi-grafa*, e soprattutto documentata in contesti formali, possa essere ritenuta 'errata' (in quanto non-etimologica) e censurata dalla lessicografia (cartacea) istituzionale. Trattandosi solo di una forma meno frequente, in base a *Google*, del normale ed etimologico *fedifrago*.

Un modo di procedere a dir poco sconcertante.

L'autore, Salvatore Claudio Sgroi, non è certo un dilettante della domenica né un giornalista patito della materia cui il direttore abbia concesso *una tantum* di pascolare in orti non suoi: ordinario di Linguistica generale all'università di Catania, egli è uno dei nostri studiosi più fecondi (e, naturalmente, più discussi dagli addetti ai lavori per

¹ Il 21 maggio 2012.

il suo radicalismo descrittivistico), anche nel delicatissimo ramo che va sotto il nome di *lingua degli autori*,² ciò che accresce oltremodo apprensione e sconcerto.

Ma seguiamo il singolare ragionamento.

Fedigrafo sarebbe nientemeno che una forma marcata non etimologica di *fedifrago*, e in quanto tale degna d'essere accolta nei lessici. Il che significa, è bene rammentarlo, non solo che i maestri di scuola non potranno più porla all'indice come vitanda, ma che stranieri e amatori di lingua dovranno d'ora in poi considerarla una variante fonologica, perfettamente legittima, della forma *normale*.

La vitalità dell'uso sarebbe comprovata sia dalla sua frequenza in alcuni parlanti còliti rilevata da una non meglio definita «collega» dell'Autore (linguista? se sì, specialista di che branca della disciplina? autrice di quali pubblicazioni? gaudente di quanta reputazione presso la comunità scientifica?) sia, soprattutto, dai 14000 risultati di *Google* e dai 531 del servizio *Google libri*.

A questo punto s'impone qualche precisazione sulle concezioni linguistiche di Sgroi.³ L'errore – sostiene il Nostro contro la quasi totalità dei grammatici del pianeta – consiste non già, come c'illudevamo di sapere, in una violazione involontaria del codice grammaticale dovuta a imperizia, negligenza o scarsa cultura, bensì in quel che intralcia o vanifica il processo comunicativo-dialogico-interattivo. *Primum communicare*. Ma non a tutti i costi, si affretta a specificare, essendo errore formale diastratico ogni uso, pur comunicativo, proprio dell'italiano popolare delle classi subalterne. Saranno perciò ritenuti corretti – dagli utenti, dai linguisti, dalla scuola – gli usi non substandard, ossia quelli dei parlanti-scriventi còliti; scorretti unicamente gli usi degl'incolti o socialmente emarginati. Ne deriva che l'italiano popolare, varietà diastraticamente marcata, rappresenta la sola guida alla definizione dell'errore. I testi metalinguistici istituzionali non hanno quindi alcun titolo per ergersi a garanti degli usi sanzionando e disconfermando il parlante còlto o mediamente còlto, suprema autorità del divenire linguistico. A grammatici e lessicografi il mero còmpito notarile di ratificare l'esistente rinunciando alla toga del giudice.

Ma torniamo al nostro *fedigrafo*.

Della fantomatica «collega» s'è già detto. Quanto alla rete, è noto non pure che qualsiasi carneade – còlto mediocòlto semialfabeta – può aprire uno o più spazi personali con modica o nulla spesa e che i suoi *post* saranno replicati all'infinito in altri siti «contenitori» (dove l'inattendibilità numerica dei motori di ricerca), ma che il valore scientifico dei dati è direttamente proporzionale alla capacità di interrogazione e di interpretazione dell'utente.

Se, dunque, è ben vero che per la forma in questione *Google* registra migliaia d'occorrenze e alcune centinaia *Google libri* (a noi ne risultano rispettivamente

² Cfr. almeno *Per la lingua di Pirandello e Sciascia*, presentazione di Giovanni Nencioni, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1990.

³ Concentrate in Id., *Per una grammatica "laica". Esercizi di analisi linguistica dalla parte del parlante*, Torino, Utet Università, 2010, da noi recensito in «Studi linguistici italiani», XXXVII 2011 (XVI della III serie), fasc. II pp. 312-15.

12.300 e 525, non 14.000 e 531: prova lampante, non diremo mai della cattiva fede di Sgroi, ma della volubilità del *web*), è altrettanto sicuro che una quota rilevante consiste in doppioni o citazioni di primo e plurimo grado, ergo il totale scema vertiginosamente; in altri casi *fedigrafo*, coabitando – a poche righe di distanza – con *fedifrago*, confessa la propria natura di svarione; in altri ancora si censura energicamente il termine o si dileggiano commentatori incapaci e palesemente sletterati.

Si dirà: doppioni o non doppioni, censure o meno, tutto questo denuncia la diffusione e la vitalità della forma non etimologica. Già. Ma non certo nelle pagine di scriventi colti o mediamente colti, secondo lo sgroipensiero.

Coltissimi invece, fino a prova contraria, gli autori dei 525 libri contenenti la parola *fedigrafo*. Il che deporrebbe per la tesi del linguista catanese. Sennonché, chi compulsasse i primi della lista scoprirebbe quanto segue:

– in *Passione e dialettica della scena: studi in onore di Luigi Squarzina*, a cura di Claudio Meldolesi, Arnaldo Picchi, Paolo Puppa, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 262-63, *fedigrafo* compare (con *fedifrago* e, si badi, come deformazione di *fotografo*) in alcune battute di commedia:

D2 Vigliacco, traditore, viveur da strapazzo! Fotografo!
 U2 (rientra) Fedifrago! fedigrafo, cara! non fotografo, cretina!
 [...]

 U2 Chi ha detto “fedigrafo”?
 D2 Io ho detto “fotografo”; mi sono sbagliata.
 U2 Allora anch’io mi sono sbagliato.

– nel volume di Adriano Altorio dal titolo *Cornutol. 85 g di barzellette sul tradimento*, Roma, L’Airone, 2003, questa la sua collocazione a p. 4: «1 unità di Cornutol contiene: [...] carbonato cornatico, zolfo scappatello, solfuro fedigrafo»;
 – in Luca D’Apollo, *Il risarcimento del danno in famiglia. Casistica e rimedi*, Roma, Giuffrè editore, 2010, il termine alberga a p. 28; ma nella *homepage* del sito personale dell’autore campeggia a *capital letters* un’epigrafe assai eloquente sul grado di vigilanza e di coscienza linguistica dello scrivente: «Credo che l’attività professionale debba incentrarsi sulla *masima* soddisfazione del cliente, supportando le sue esigenze e proponendogli la migliore *strategai* difensiva» (corsivi nostri; si sorvola pietosamente su costrutti periclitanti e improprietà).

Deploriamo di non avere né il tempo né la lena di verificare attentamente le altre sedi che accolgono il termine, ma abbiamo interpellato per iscritto tutti gli autori viventi che ci è stato possibile contattare (quesito: «Il termine *fedigrafo* presente nel suo libro è errore di stampa o uso consapevole?»); ecco le risposte:

– Volfango Lusetti (*La predazione nella fiaba*, Roma, Armando, 2010, p. 241: «fedigrafo ed inadeguato al compito»): «Si tratta senz’altro di un refuso» (email del 27 maggio 2012);

- Camillo Pavan (*Caporetto. Storia, testimonianze, itinerari*, Treviso, Camillo Pavan Editore, 1997, p. 104: «È il treubruchgas, gas dei fedigrafi»): «Ritengo che l'evidente errore (oltretutto segnato in rosso dal correttore automatico di Word...) sia da ascrivere alla mia ignoranza linguistica (non sempre la traduzione automatica dal dialetto veneto all'italiano mi riesce) e a una svista del correttore di bozze (mia moglie)» (email del 27 maggio 2012);
- Antonello Goi (*Lavorare al call center. Manuale di formazione e autoformazione*, Milano, Franco Angeli, 2005, p. 92: «famulo, fedigrafo, geodinamica»): «Dovrei consegnare il mio collo, e quello del revisore di bozze della casa editrice, alla ghigliottina, in quanto si tratta di un grave e imperdonabile refuso» (messaggio Facebook del 27 maggio 2012);
- Mariangela Monaca (*Oracoli sibillini*, Roma, Città Nuova, 2008, p. 171: «saranno tiranni volubili e violenti peccatori, falsi, amanti dell'infedeltà, malfattori, senza nessuna verità, fedigrafi, ciarlatani, diffamatori»): «Le confermo che si tratta di un refuso editoriale, del resto assente dal mio manoscritto, che ho appena controllato sul mio pc. La ringrazio per avermelo fatto notare, avviserò la casa editrice per le edizioni successive» (email del 29 maggio 2012);
- Maurizio Tagliaferri (*L'unità Cattolica: studio di una mentalità*, Roma, Pontificio Istituto Biblico, 1993, p. 171, nota 442: «maestro fedigrafo»): «Errore di stampa» (email del 29 maggio 2012).

Ma basta. Forse che spetta al lettore, e non al ricercatore, il compito sacrosanto di verificare la bontà dei dati squadernati nudi e crudi in un articolo "scientifico"? Se prima di brandire la penna Sgroi compulsasse a uno a uno, come si deve, migliaia di siti e centinaia d'autori non incapperebbe in tali abbagli. Meglio: lapsus. Anzi, metalapsus, visto che *fedigrafo* altro non è che il frutto di una disattenzione, una banalizzazione, un elemento *facilior* che ne sostituisce uno malnoto. Una papera bella e buona, insomma, come risulta dalla *Raccolta di lapsus della Scuola Normale Superiore* a cura di Americo Miranda,⁴ certamente ignota al Nostro, nella quale si distinguono sette categorie: anticipazione, ripetizione, scambio, trasferimento, omissione, aggiunta, sostituzione. Lo scambio, o metatesi, rappresenta «il meccanismo più comune in base al quale il lapsus ha luogo, proprio perché la natura dei lapsus è solitamente posizionale».

Eccone alcuni:

conservazione = *conversazione*

demolarizzato = *demoralizzato*

detonato = *denotato*

lavoro = *valore*

metamatica = *matematica*

⁴ «Quaderni del Laboratorio di Linguistica», 1 1987, 2 1988, 3 1989.

pento = tempo

rilevazione = rivelazione

divori = doveri

sacrofagi = sarcofagi

e — hear! hear! — *fedigrafo = fedifrago*.

Ilaria Batassa

Note su Prospero Viani: la biografia e il “periodo leopardiano”¹

*Alle persone colpite dal terremoto in Emilia-Romagna:
«quando sembra tutto fermo la tua ruota girerà,
sopra il giorno di dolore che uno ha».*

1. Note biografiche

Prospero Viani nacque a Reggio Emilia nel 1812, probabilmente il 13 aprile; il giorno di nascita è incerto, poiché c'è discordanza fra i registri parrocchiali e la testimonianza della nipote Clelia, i quali indicano il 13 aprile, e i registri anagrafici comunali i quali, invece, indicano il 17 aprile.² La data del 13 aprile 1812 è accettata da Francesco Ercole,³ mentre la data del 17 aprile 1812 compare all'interno della biografia di Viani di Marino Parenti.⁴

La prima educazione di Viani fu ispirata al modello «liberale»⁵ tipico delle classi borghesi del tempo: Prospero venne iscritto al Patrio Ginnasio e Liceo, dove fu allievo di Dionigi Strocchi⁶ e dove conobbe Agostino Cagnoli, sempre definito da Viani «caro amico» e «compagno dei buoni anni».⁷ Terminato il liceo, Viani avrebbe

¹ Si citeranno con le seguenti abbreviazioni le opere di Giacomo Leopardi curate da Viani:

Appendice = G. LEOPARDI, *Appendice all'epistolario e agli scritti giovanili di Giacomo Leopardi a compimento delle edizioni fiorentine*, a cura di Prospero Viani, Firenze, Barbèra, 1878.

Epistolario = G. LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di Prospero Viani, 2 v., Firenze, Le Monnier, 1849.

Saggio = G. LEOPARDI, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, a cura di Prospero Viani, Firenze, Le Monnier, 1846.

² In questo lavoro si preferisce la data del 13 aprile 1812 poiché, come mi è stato gentilmente spiegato da Don Augusto Baldini, ex Direttore dell'Archivio storico diocesano di Civitavecchia (Rm), all'epoca della nascita di Viani, era consuetudine recarsi prima presso la Parrocchia di appartenenza per la registrazione della nascita, e soltanto dopo recarsi all'Ufficio anagrafico comunale.

³ Cfr. F. ERCOLE, *Gli uomini politici*, in *Enciclopedia bio-bibliografica italiana*, tomo III, Tosi, Roma, 1942, p. 355.

⁴ Cfr. M. PARENTI, *Aggiunte al Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari e dei bibliofili italiani di Carlo Frati*, Sansoni, Firenze, 1960, p. 425.

⁵ Cfr. R.S. MOTTI, *Prospero Viani*, Reggio Emilia, Circolo filatelico numismatico, 1993, p. 15.

⁶ Dionigi Strocchi nacque a Faenza il 6 gennaio 1762 e morì il 15 aprile 1850, sempre a Faenza. Nel 1783 conseguì, a Roma, la laurea in Giurisprudenza. Sempre a Roma, lavorò come impiegato presso la Segreteria di lettere latine [latine?] del Sacro Collegio. A Faenza, sul finire del Settecento, aderì alla Repubblica Cisalpina e al successivo Regno d'Italia. Tra il 1806 e il 1809 fu Rettore e insegnante di eloquenza presso il Liceo di Faenza. Nel 1848 fu nominato senatore da papa Pio IX. Fu amico di Vincenzo Monti, Ugo Foscolo, Paolo Costa, Giovanni Paradisi e Ennio Quirino Visconti. Strocchi fu fondatore della Scuola letteraria neoclassica faentina. Tradusse gli inni di Callimaco, le *Georgiche* e le *Bucoliche* di Virgilio.

⁷ Carteggio inedito Cagnoli: Archivio storico di Reggio Emilia, fondo Prospero Viani, serie I, busta 2. Le settanta lettere inviate da Cagnoli a Viani coprono un arco temporale che va dal 1835 al 1846. Tra le varie missive si trovano anche quattro fogli con poesie inedite di Cagnoli.

voluto iscriversi alla Facoltà di Legge presso l'Università di Modena, ma gli fu impedito perché sospettato per le sue idee liberali e perché compromesso dalla partecipazione ai moti politici del 1830-31. A quel tempo, infatti, per volere di Francesco IV, «per accedere alla facoltà si richiedevano tre certificati: di non essere stato inquisito, di savia condotta e di religione, di aver compiuto gli studi di italiano, latino, umanità, retorica ed aritmetica». ⁸ Negli stessi anni a Reggio Emilia i diritti civili erano vittime di una particolare restrizione, soprattutto sul piano dell'istruzione e della stampa: la censura era diretta da Luigi Cagnoli (padre di Agostino), convertitosi all'ideale di Francesco IV dopo un passato giacobino (tra i carteggi di Viani si trova una lettera autografa di Luigi, datata 1853, inerente questioni burocratiche). ⁹

La produzione giovanile di Viani è per lo più poetica; tuttavia, in seguito alla conoscenza di Pietro Giordani, decise di rivolgere la sua attenzione a «qualche studio più succoso e più utile che dei versi». ¹⁰ Fu grazie a Piero Giordani che Viani si rese conto che «gli studi filologici erano l'arma che si usava in quella guerra d'italianità», ¹¹ dal momento che «sentiva quanta parte dell'anima di un popolo è la sua lingua» ¹².

Nel 1832 Prospero Viani sposò Clementina Bardesoni, figlia del dottor Carlo Bardesoni di Agliè e della seconda moglie Teresa Cagliari: tra il 1833 e il 1850 nacquero Gaetano, Edvige, Vivina, Pietro, Dorotea della Dina, Giulia e Clotilde. Nel 1834 Giovanni Marchetti pubblicò un'ode per la cantante Giuditta Pasta: ¹³ Viani apprezzò molto il componimento e da questo entusiasmo nacque una buona amicizia, testimoniata dai carteggi (inedito) contenuto nel Fondo Viani, presso l'Archivio storico di Reggio Emilia. ¹⁴

In una lettera del 2 gennaio 1835 Viani espresse a Marchetti la sua avversione al romanticismo. ¹⁵

Nel 1835 Viani firmò la Prefazione alla raccolta di versi di Agostino Cagnoli, edita nel 1836 a Prato: fu questa l'occasione per riprendere l'attacco alle teorie romantiche. Nel 1836 Viani andò a Firenze, dove maturò il proposito di pubblicare le lettere di Giulio Perticari, aiutato e sostenuto da Pietro Giordani e Giovanni Marchetti: tuttavia fu costretto a interrompere sia questo progetto sia la collaborazione con l'editore napoletano Raffaele Liberatore (per l'opera di Marchetti), perché imprigionato su ordine del duca di Modena con l'accusa di liberalismo (durante il periodo della

⁸ Cfr. O. ROMBALDI, *L'istruzione superiore in Reggio Emilia*, Reggio Emilia, AGE, 1975, p. 75.

⁹ Cfr. Archivio storico di Reggio Emilia, Fondo Prospero Viani, serie I, b. 2.

¹⁰ Cfr. Lettera del 19 febbraio 1834 di Pietro Giordani, Archivio storico di Reggio Emilia, Fondo Prospero Viani, serie II, mazzo 8.

¹¹ Cfr. C. VIANI, *La vita e l'opera di Prospero Viani*, Accademico della Crusca con lettere inedite di Pietro Giordani a lui, Reggio Emilia, U. Guidetti, 1920, p. 5.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cfr. G. MARCHETTI, *Rime e prose, sesta edizione italiana eseguita sull'ultima di Bologna, per cura dell'Autore*, Napoli, Tipografia di Francesco Saverio Tornese, 1857.

¹⁴ Cfr. Carteggio Marchetti, Archivio storico di Reggio Emilia, Fondo Prospero Viani, serie I, b. 4, 1835-1857: centocinquanta lettere, un biglietto contenente un'ode a Napoleone II e un passo di lettera di Marchetti a Agostino Cagnoli.

¹⁵ Cfr. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Carteggio Viani Prospero/Marchetti Giovanni, Vari 24, 6.

prigionia si ipotizza che Viani fu vittima di un tentativo di avvelenamento: circa questa notizia ho trovato pochissimi riscontri). Il 6 febbraio 1837 fu liberato e subito scrisse a Marchetti, lamentandosi della censura troppo oppressiva a cui era sottoposto.¹⁶ Nel settembre dello stesso anno Viani si recò a Parma per incontrare Giordani: lì conobbe Giovanni Adorni, professore di lettere presso il collegio militare,¹⁷ con il quale iniziò una fitta corrispondenza.¹⁸

Il 16 aprile 1839 Viani inviò una lettera al Ministero del Buon Governo per denunciare l'ispezione arbitraria di lettere provenienti da fuori dallo Stato estense: la risposta, datata 18 aprile 1839, è un secco rifiuto di porre fine al controllo sui carteggi di Viani.

Nel 1840 Viani si recò a Torino, passando per Genova, città quest'ultima che lo colpì molto: «Oh! Che città, che spettacolo, che bellezza! Anche la mente si aggrandisce, si abbellisce, si sospinge innanzi» (lettera a Giordani del 10 ottobre 1840). A Torino cominciò a scrivere per il *Museo scientifico, artistico letterario* (del tipografo Fontana), allora diretto da Felice Romani: di questa rivista scrisse a Giovan Pietro Vieusseux che «dovevasi mettere in atto la pazienza di Giobbe per durarvi a scrivere»; insegnava eloquenza e logica all'Istituto Israelitico. In quegli anni a Torino ferveva la lotta fra Angelo Brofferio (sostenuto dal popolo), il quale preparava un nuovo giornale – *Messaggero Romano* – basato sul principio della democrazia letteraria, e Felice Romani (sostenuto dal clero, dai ricchi e dai nobili), il quale era stato chiamato a Milano per dirigere il nuovo giornale ministeriale, la *Gazzetta Piemontese*: Viani non appoggiò né l'uno né l'altro.

Nel frattempo, Carlo Bonaparte aveva portato in Italia un congresso itinerante sulla scienza (come già era avvenuto in Francia e in Germania): nel 1839 gli scienziati si erano riuniti in Toscana; nel 1840 furono ricevuti a Torino da Carlo Alberto. Intorno a questo congresso si crearono molti entusiasmi, ma anche molte reticenze: Viani si lamentò che gli Italiani apprezzavano di più quello che veniva dagli altri Stati e consideravano insipido quello che è italiano.

Nel 1840 a Torino conobbe il *Dizionario estetico* di Niccolò Tommaseo (Milano, Giuseppe Reina); l'anno successivo fu pubblicato *Fede e Bellezza* (Firenze, S. Batelli), sul quale Viani scrisse un articolo sotto forma di dialogo comparso sull'*Espero* di Genova: il dialogo si apre e si chiude con delle descrizioni ricercate, le quali fanno trasparire il vero intento di Viani, ovvero quello di mettere in ridicolo la lingua e lo stile di Tommaseo, nonostante il dialogo si chiuda con le lodi per «la lucentezza e la morbidezza dei vocaboli».¹⁹ I personaggi del dialogo sono Giulio, uno

¹⁶ Cfr. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Carteggio Viani Prospero/Marchetti Giovanni, Vari 24, 10: «qui non posso dir nulla, solo le giuro che non sono né sarò mai pane per la polizia [...] Il non dar corso a lettere di studio e di amicizia è l'ultima delle scellerataggini, delle stoltezze e dell'infamia [...] Mi si vuol togliere il diritto sacrosanto di pensare e di scrivere, il che è lo stesso che togliere una parte della proprietà personale».

¹⁷ Adorni nel 1848 fu incaricato dal Governo di dettare le iscrizioni per i soldati uccisi durante un tumulto scoppiato a Parma. Nel 1849 fu chiamato a dirigere l'*Annotatore* di Parma.

¹⁸ Cfr. Carteggio Adorni/Viani, Archivio storico di Reggio Emilia, Fondo Prospero Viani, serie I, busta 1: 1835-1869, quattrocentoventotto lettere.

¹⁹ Cfr. VIANI, *La vita*, op. cit., p. 15.

straniero votato alle lettere, e Marina, «donna di gentilissimo cuore e di nobile sangue»: ²⁰ il Viani biasima gl'intendimenti morali del Tommaseo, giacchè per lui:

legge di chi scrive dovrebbe essere o di innocentemente dilettere o di rettamente educare; né educazione o diletto si può considerare la continua e illeggiadrita storia di una continua dissolutezza. Io ne grido offesa la morale pubblica, un grido offeso il pudore dei giovani e delle giovani, ne grido offeso l'onore italiano. ²¹

Concordi col giudizio di Viani furono Pietro Giordani ²² e Carlo Cattaneo: ²³ «l'accusa di Viani [...] rivela una cosa sola: l'angustia mentale e il pregiudizio dominante nella prima metà del secolo [Ottocento] nel campo della nostra critica letteraria». ²⁴ A Torino Viani raccolse e pubblicò l'epistolario di Carlo Botta: tuttavia già «aveva in animo di dare alle stampe anche tutte le lettere del Leopardi alla Tommasini ed alla Maestri, che si era procurato». ²⁵ Questo progetto, tuttavia, fu migliorato dai consigli di Giordani, il quale propose a Viani di raccogliere le lettere di Leopardi, ma secondo un criterio cronologico.

Nel 1843 Viani andò via da Torino perché il *Museo scientifico* non era più diretto da Felice Romani e lo stipendio dell'Istituto Israelitico non era sufficiente a garantire una vita dignitosa. Tornò quindi a Reggio dove iniziò a insegnare all'Istituto Israelitico, pur continuando a collaborare con l'*Annotatore piemontese* e con l'*Espero* di Genova. Nel frattempo a Reggio cominciò a compilare almanacchi e a occuparsi di strenne: pubblicò una stenna reggiana, *L'Amicizia*, contenente tre scritti inediti in prosa. Il primo era la vita di Antonietta Fantini, giovane artista reggiana morta a diciotto anni: l'opera è scritta sulla falsariga della *Vita di Irene da Spilimbergo* di Dionigi Atanagi – Venezia, Guerra, 1561 -; il secondo era un breve studio sulle «lettere famigliari più affettuose ed intime»; ²⁶ il terzo scritto è un saggio sulle epigrafi funerarie italiane, preceduto da un discorso sull'epigrafia, nel quale si sostiene la tesi che le epigrafi debbano essere scritte con un lingua viva.

Quest'ultimo scritto confluì, nel 1850 (Torino), in una raccolta di epigrafi, la quale si apre con una lettera inedita di Pietro Giordani a Pietro Zambelli del 20 aprile 1837, nella quale si ricorda che le epigrafi devono essere caratterizzate dalla sinteticità, dal momento che non sono né leggende né elogi. Quasi tutte le iscrizioni di Viani terminano con delle massime morali, ispirate dall'amore per la patria. A questo lavoro fa riferimento Giosuè Carducci (*Il secondo centenario di Ludovico Antonio Muratori*, in *Prose*, Bologna, Zanichelli, 1907, p. 491) quando afferma che di tutta la festa in onore del secondo centenario di Muratori si ricorderanno soltanto la cronaca latina di Vignola (opuscolo fatto stampare dal Comune di Reggio Emilia), la storia cronologica di Vignola del Tosi, e «la lapide nella quale fu incisa un'iscrizione commemorativa di Prospero Viani».

²⁰ Ivi, p. 19.

²¹ *Ibidem*.

²² Cfr. P. GIORDANI, *Epistolario*, Milano, Borroni e Scotti, 1854, epist. VII, 12.

²³ Cfr. *Fede e Bellezza di Niccolò Tommaseo*, non firmato, in «Il Politecnico», III, 1840, pp. 166-176.

²⁴ VIANI, *La vita*, op. cit., p. 20

²⁵ Ivi, p. 21.

²⁶ Cfr. Ivi, p. 23.

Della raccolta di epigrafi espresse un parere positivo anche Luigi Fornaciari:

Ho subito dato loro una corsa con occhio desioso, come si fa delle cose venute da pregiata persona, e le ho trovate degne di un ammiratore del Giordani. Mi rallegro del suo valore anche in questa maniera di scritture, e senza fine la ringrazio del dono ch'Ella m'ha fatto e dell'affezione di cui mi è cortese.²⁷

Fino al 1848 Viani risedette a Reggio per preparare l'edizione dell'*Epistolario* leopardiano (che fu pubblicato nel 1849 da Felice Le Monnier, Firenze): conobbe il prof. Pietro Pellegrini, l'avv. Pietro Brighenti e Antonio Ranieri. Nel 1846 si recò ad Ancona per parlare con Carlo e Paolina Leopardi e per avere le lettere inedite che Giacomo aveva inviato alla famiglia.

Nel 1848 solidarizzò con i cittadini del Movimento per l'annessione al Piemonte. Il 21 maggio 1848 durante una solenne dimostrazione, Viani giurò di partecipare all'impresa: la sera nel Teatro pubblico pronunciò un discorso (che uscì il 23 maggio 1848 sul *Giornale di Reggio*) dove inneggiava alla grande speranza che Reggio nutriva per la sicura vittoria che «avrebbe fatto di tutte le parti d'Italia una sola famiglia». All'atto di aggregazione, dove comparve come primo testimone firmatario, premise le «Notizie proemiali della solennità e dell'apparato».

Dal 30 marzo 1848 al 20 aprile 1848 diresse il settimanale reggiano «La Penna».

Il 4 agosto 1848 le sue speranze di annessione al Piemonte furono disilluse, nonostante la notizia dell'ultimo disperato tentativo di resistenza a Milano: Viani abbandonò Reggio «esule, solo, dolente, muto».²⁸ Trascorse tre mesi fra Genova, La Spezia, Sarzana: a metà dicembre si recò a Firenze per attendere alla pubblicazione dell'*Epistolario* di Leopardi:

Firenze, come per incanto, lo rianimò. E non gli parve più un pazzo, in quei giorni, fra quella serenità ritrovata, il Pieruccio dell' «Assedio di Firenze», che, povero e abbandonato, trova ancora un palpito di gioia segreta, sollevando gli occhi pieni di lagrime ai monumenti della sua cara città natale.²⁹

Nel maggio del 1849 Viani fu richiamato a Reggio per concessione ducale: decise di andare a vivere nella sua casa in campagna,³⁰ circondato dalla pace e dalla solitudine. Risale a questo periodo l'opera di traduzione della *Storia di Reggio* di Guido Panciroli³¹ (pubblicata in latino, nel 1560 a Padova): il lavoro di Viani fu pubblicato

²⁷ Cfr. Carteggio Fornaciari/Viani, Archivio di Stato di Reggio Emilia, Fondo Prospero Viani, serie I, busta 2: sette lettere scritte fra il 1840 e il 1850.

²⁸ VIANI, *La vita*, op. cit., p. 27.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Esiste un rogito, risalente al 1836 nel quale si parla dell'acquisto da parte della famiglia Viani di una proprietà «Le Scampate», in località Muciatella di Puianello: la proprietà rimarrà alla famiglia Viani fino al 1870 e sarà sempre utilizzata come residenza estiva.

³¹ «Il giureconsulto Guido Panciroli, celebre insegnante di diritto nelle Università di Padova e di Torino, fu nel secolo XVI tra i primi che mostrarono come gli studi dell'archeologia e della storia siano necessari a ben penetrare nello spirito delle legge e ad illustrarle. Seguì questo metodo nel commento all'antica *Notizia delle Dignità dell'uno e dell'altro imperio*; nei quattro libri intorno ai *Chiari interpreti delle leggi* e nel *Thesaurus variarum lectionum utriusque juris*; a lode della quale ultima opera basta dire, che l'Heineccio la considerava una delle più dotte che abbia la giurisprudenza. Frutto degli studi storici del Panciroli sono gli otto libri *Rerum Regiensium*, nei quali tessè la storia della propria patria, dalla fondazione di Reggio fino all'anno 1560. È ben vero che l'autore, nella parte specialmente che riguarda l'origine di Reggio, seguì le opinioni erronee dei suoi tempi, in cui il lume della critica non aveva ancora ben rischiarato il campo dell'erudizione;

in due volumi dalla Società Editori di Reggio Emilia (gli editori stessi dedicarono entrambi i volumi allo stesso Viani). Inizialmente la traduzione non venne apprezzata dai cittadini reggiani, perché troppo artificiosa e sforzatamente elegante, nonostante l'indiscussa fama di buon filologo che Viani aveva: circa un secolo dopo, nella prefazione alla ristampa anastatica curata da Alcide Spaggiari, la polemica nei confronti di Viani si attenuò, poiché si preferì guardare la cura e la perizia storica con la quale l'opera di Panciroli fu tradotta; scrisse, infatti, Spaggiari:

[Viani] ha mantenuto nella traduzione una fedeltà che una volta tanto non è in antitesi con la bellezza [...], se si vuole una bellezza, uno stile quindi, un po' accademico, letterario, da "cruscante" [...]; una traduzione frutto di una scelta estetica e culturale, meditata ed attenuata veramente con intelletto d'amore.³²

La *Storia*, avverte Viani, era stata studiata nei secoli seguenti, ma mai pubblicata per l'opinione che contenesse, insieme a incontestabili pregi, molte notizie leggendarie o inattendibili: il letterato sostenne con argomenti validi il valore complessivo dell'opera e il pregio dell'autore, ricusando, col solito stile caustico, da un lato le rumorose dicerie dei maligni e degli ignoranti, e dall'altra coloro che avrebbero preteso più note storiche, per avvertire il lettore, richiamandolo ad una comprensione più obiettiva degli eventi. Egli dichiara di aver accettato il compito non di correggere ma di volgarizzare l'opera.³³

L'importanza di questa opera di Viani non sta tanto nella traduzione, quanto nella Prefazione, dove il filologo reggiano ribadì la sua avversione al movimento romantico in favore di un'esplicita emulazione dei grandi modelli del passato: è forse per questo motivo che i toni usati da Viani per parlare del futuro delle lettere italiane sono pessimistici e ignorano i grandi cambiamenti che stanno avvenendo all'interno della letteratura (non è un caso che Viani non parlò mai, né nelle sue opere, né nelle sue lettere, di Alessandro Manzoni).³⁴ Tralasciando le polemiche, «Prospero Viani con nitidezza di lingua e con nobiltà di stile, offrì così per primo ai Reggiani questa storia della loro patria, artisticamente tradotta: offrì in essa materia di studio e di esempio anche dal lato della forma».³⁵

Il 14 settembre 1849 morì Pietro Giordani: nel 1853 Viani pubblicò per l'Istituto dei Sordomuti di Genova un volumetto di lettere inedite di Giordani su questioni di studi e di educazione, corredandole di note biografiche e filologiche personali, rivelandosi

ma è pur vero, come dice il Tiraboschi, che il Panciroli, in quest'opera, mostrò "quanto egli fosse versato nella lettura dei buoni scrittori, facendo uso sovente dei monumenti degli archivi della sua patria"» (tratto da VIANI, *La vita*, op. cit., pp. 28-29).

³² Cfr. G. PANCIROLI, *Storia di Reggio Emilia*, Bologna, Forni, 1973, p. 6.

³³ Cfr. R.S. MOTTI, *Prospero*, p. 27.

³⁴ «Non credendo virtù disprezzare la dignità propria della lingua italiana, rinunciando a vestire d'ornato abito il nostro Istorico [...] per soddisfare gli sciocchi. I quali avvezzi alla stemperata facilità dei romanzi, stimano egualmente la storia libro di passatempo; e vorrebbero che fosse scritta non solo nello stile de' romanzi, ma coi modi e le parole della conversazione e quasi del dialetto. Come se il comportamento più grave e solenne delle umane lettere [...] dovesse sottostare all'imperizia del volgo; e da lui pigliare andamento e veste e favella». Cfr. PANCIROLI, *Storia*, op. cit., pp. XVII-XVIII.

³⁵ VIANI, *La vita*, op. cit., p. 29.

«uomo di molta intimità col Giordani, sottile e giusto apprezzatore della patria letteratura».³⁶

Nel 1850 «sdegno di principe e di fortuna»,³⁷ si recò a Genova, dove era stato chiamato per insegnare lettere all'Istituto delle Peschiere diretto da Caterina Franceschi Francucci, la quale spiegava a Giuseppe Massari di aver chiamato Viani perché «nobilissimo cultore delle nostre lettere, d'ingegno e d'affetti vero italiano».³⁸ A Genova Viani conduceva una «vita solitaria e ritiratissima, non occupandosi altro che dei suoi studi; al par di me ha fuggito di veder gente, di frequentare la società e di pigliar parte alle passioni che agitano vanamente quasi tutte le menti in questi infelicissimi tempi».³⁹ Nel 1854 fece ritorno a Reggio Emilia, dove fu nominato Vice-Presidente per la Commissione dei Testi in lingua.

Nel 1858 presso l'editore Le Monnier di Firenze pubblicò il primo volume del *Dizionario dei pretesi francesismi* (il secondo volume uscì nel 1860, sempre presso Le Monnier).

Nel 1859 fu mandato dal Comune di Reggio in delegazione presso Vittorio Emanuele II per ricevere la ratifica del patto di dedizione: fu accompagnato da Luigi Chiesi e da Pietro Bolognini.

La delegazione reggiana, arrivata a Torino, fu ricevuta, il 16 giugno, da Camillo Benso Conte di Cavour;⁴⁰ il 17 giugno incontrò il Principe di Carignano, Luogotenente del Re, il quale li condusse al quartier generale di Vittorio Emanuele II, «dove il Re ed il La Marmora li colmarono di gentilezze».⁴¹

In seguito a questa serie di incontri fu nominato dall'Assemblea delle Province estensi (che aveva in precedenza decretato la caduta della casata estense) segretario e membro del primo consiglio comunale di Reggio.

Dal 1859 al 1863 fu Professore di Lettere presso il Patrio Liceo di Reggio Emilia e Preside dello stesso dal 1862 al 1867.

Nel 1860 fu confermato Bibliotecario della Biblioteca comunale di Reggio Emilia (oggi Biblioteca Panizzi), nomina già ricevuta nel 1848, ma della quale non gli era pervenuto il titolo.

Nel 1867 cominciò a scrivere per il *Nuovo Istitutore* di Salerno, fondato e diretto da Giuseppe Olivieri, il quale aprì il primo numero della rivista con un articolo in lode di Viani. Nello stesso anno si trasferì a Bologna, poiché era stato nominato Preside del Liceo Galvani:

“I pezzi grossi – egli diceva – mi onorano e riveriscono, ma io non do noia a nessuno”. Viveva romito, passava le migliori ore della giornata al Liceo, e la sera la trascorreva nel retrobottega della libreria Zanichelli, ove fra gli amici era immancabile e prediletto Licurgo Cappelletti. In quelle conversazioni serali l'argomento era quasi sempre lo stesso: le lettere, i letterati, gli studi, i libri, le scuole, gli amici; disegni,

³⁶ Cfr. *La Stella*, giornale politico di Pinerolo, 1853.

³⁷ Cfr. T. TASSO, *I dialoghi di Torquato Tasso*, a cura di C. GUASTI, vol. I, Le Monnier, Firenze, 1858, p. 348.

³⁸ Cfr. C. FRANCESCHI FRANCUCCI, *Epistolario*, Reggio Emilia, Guidetti, 1910, p. 222.

³⁹ *Ivi*, p. 317.

⁴⁰ Cfr. Lettera con firma autografa di Cavour inviata a Viani l'11 giugno 1860; Archivio Storico di Reggio Emilia, Fondo Prospero Viani, serie II, mazzo 8.

⁴¹ VIANI, *La vita*, op. cit., p. 31.

fantasie, desideri, speranze, abbozzi di nuove opere, di lavori di là a venire. Il Viani accennava specialmente a certe «dispute conviviali», che dovevano essere dodici, dicendo che vi era attorno a ripulire e limare, nei pochi ritagli di tempo libero: tutti frutti della sua fantasia. Era un'abitudine del Viani questa: parlava di opere quasi finite; di libri sotto il torchio; e non esisteva, di tutto ciò, che la sua fervida immaginazione. La lingua non gli moriva mai in bocca: era piena di brio, di motti, di frizzi, di vita, come nei suoi scritti; ed a chi, meravigliato di tanta giovanilità, quanta ne davano la parola e la penna di lui, si azzardava di alludere alla sua età, egli pronto rispondeva con un verso di Angelo Mazza: *Il numer sonne e il lor peso non sento*.⁴²

Il 31 marzo 1869 fu nominato socio corrispondente della Crusca, «in nome della quale non giura, ma di appartenerele non si vergogna»: ⁴³ in tale veste, ebbe il compito di aiutare i compilatori del Vocabolario.

A Bologna cominciò a reperire materiale sulla scuola letteraria bolognese, fiorita intorno al Settecento: durante queste ricerche, nella Biblioteca dell'Università, trovò una copia del *Femia* sentenziato di Jacopo Martelli, postillata e corretta dall'autore stesso, e, in allegato all'opera, anche l'apologia (inedita) che spiegava le motivazioni del ritiro dal mercato del *Femia*.⁴⁴ In questa apologia «è messo la prima volta a lume vivo un tratto di storia letteraria non infecondo di ammonimenti e di considerazioni, dove vie più si manifesta l'antico *genus irritabile vatium*, la perdonabile alterazione del Martelli e l'albagia disonesta del Maffei». ⁴⁵

L'edizione di Viani apparve a Bologna nel 1869 per l'editore Romagnuoli, all'interno della *Raccolta di curiosità letterarie*: al *Femia* Viani fa precedere l'autobiografia di Martelli (che si interrompe al 1718), l'*Apologia del Femia*, una parte della vita di Martelli scritta da G.P. Zanotti (cfr. Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna, Ms. B 159) e una lettera inedita sulle motivazioni del ritiro del *Femia*. Nel 1875, in occasione del quarto centenario ariosteo, il Comitato ferrarese decise di pubblicare le *Satire* autografe di Ariosto⁴⁶ e incaricò Viani di scrivere la Prefazione. L'idea di ordinare le *Satire* secondo lo stesso ordine del manoscritto e di stamparle con il carattere utilizzato originariamente da Ariosto fu dello stesso Viani e venne accolta dalla Commissione ferrarese.

Nel saggio introduttivo scriveva Viani:

⁴² VIANI, *La vita*, op. cit., pp. 34-35.

⁴³ Cfr. F. LASINIO, *Atti della Reale Accademia della Crusca*, 1893, p. 24.

⁴⁴ Riporto brevemente la storia editoriale, come è raccontata dalla nipote di Viani, Clelia (cfr. VIANI, *La vita*, op. cit., pp. 36-37): «Il *Femia* sentenziato, uscito, come l'autore stesso scriveva, contro la sua volontà, poi, ritirato, corse manoscritto in tutta Italia; sicché non ci è forse biblioteca pubblica che non ne abbia copia a mano. Rarissime, invece, e quasi introvabili, le copie a stampa; poiché della famosa edizione del 1724, che si fece vivente il Martelli, se non fu distrutta, come gli aveva ordinato, e credeva, l'intera balla degli esemplari fu venduta a un ricco milanese, che "l'adoperò per letto ai bigatti". Guastando la bigatteria, solo qualche copia se ne poté salvare. Un'altra edizione fu fatta del *Femia* nel 1822 a Milano, dalla Società tipografica dei Classici Italiani; e fu il *Femia* inserito, insieme alla *Merope* del Maffei, nel vol. III del *Teatro scelto antico e moderno*».

⁴⁵ Ivi, p. 37.

⁴⁶ Cfr. L. ARIOSTO, *Le satire autografe*, in ottavo grande, pp. XV-192. Edizione di soli 250 esemplari. Primo lavoro litografico del genere uscito in Italia. Litografie eseguite da Guido Wenk, litografo di Bologna: «Le precede un ritratto del sommo poeta tal quale fu disegnato dal Tiziano e una prefazione del professor Viani che dà conto e narra le vicende del manoscritto. Tutto il libro in 8° grande consta, con quella del ritratto, di 98 carte, stampate per autografia da una sola parte. Edizione di sole 250 copie comprese le donate» (dal *Catalogo dei titoli* editi da Zanichelli, 1876).

Nuovo e utile pensiero, a mio avviso, cadde in mente a un'eletta di Ferraresi, intenti a celebrare degnamente la festa centenaria dell'Ariosto, di stampare per autografia le satire, che ne sono la migliore e più dilettevole vita; e bella e nobile impresa assunse l'esimio litografo, Giulio Wenk di eseguirla, come fece mirabilmente. Pensiero nuovo, perché, salvo l'antichissimo codice Virgiliano della Laurenziana rappresentato con eguale carattere fuso a posta e pubblicato a Firenze dal Manni l'anno 1741, niun altro esempio, ch'io sappia, di simil fatta abbiamo in Italia [...]; utile pensiero, poi, perché possediamo per la prima volta queste meravigliose epistole come furono veramente dettate dal genio e scritte dalla mano dell'autore [...]. [L'originale] consta di tre quaderni, di sette fogli l'uno i due primi, di otto il terzo, poco men grandi di questi, ovvero di 44 pagine in tutto: ogni pagina ha sette terzine [...]. Frattanto godano ed amino questa come una delle più care ed utili cose fatte in onore dell'Ariosto: e siccome il Pigna nel suo libro *I Romanzi* scrisse: «O l'Ariosto, dipinto di mano dell'eccellentissimo Tiziano, pare che sia ancora vivo»; così, per farlo conoscere più dappresso e quasi riparlare, l'insigne e giudizioso litografo di moto proprio n'ha qui dianzi ripetuto l'antico e bellissimo disegno fatto a posta dal Tiziano medesimo per ornamento delle prime edizioni del *Furioso*: pittore e poeta spaventosamente grandi; e degni d'essere insieme.⁴⁷

Viani, inoltre, lamentò la sorte della maggior parte degli autografi di Ariosto: alcuni, infatti, andarono dispersi, altri furono bruciati nell'incendio all'Archivio dei Conti Malaguzzi.

Altre notizie riguardanti le Satire di Ariosto si evincono dagli studi preparatori per una *Memoria sul Mauriziano* (nell'Archivio storico di Reggio Emilia, fondo Prospero Viani, ho trovato soltanto gli studi preparatori alla stesura dell'opera, la quale, probabilmente, non fu mai portata a termine). Viani, infatti, «aveva da tempo promesso una Memoria sul Mauriziano, per la quale stava raccogliendo documenti inediti. L'opera era molto attesa, perché avrebbe arricchito le notizie relative alla vita dell'Ariosto e ai suoi rapporti con Reggio. Da tempo infatti il Viani raccoglieva le carte relative alla famiglia di Daria Malaguzzi, la madre del poeta e già ne prospettava lo studio».⁴⁸

L'interesse di Viani per la famiglia di Ariosto è testimoniata anche da una lettera del 28 maggio 1861 indirizzata al Sindaco di Reggio, firmata da Viani, Romualdo Belloni e Paolo Groppi, nella quale la cittadinanza reggiana proponeva al Comune di comprare la villa quattrocentesca di San Maurizio, in quanto era già stata fatta una proposta di acquisto da parte del Comune di Ferrara.⁴⁹ Il complesso di San Maurizio era considerato “monumento” della città di Reggio, motivo per cui spinse per l'acquisto anche la sezione reggiana della Deputazione di Storia patria, proponendo che la villa fosse considerata patrimonio della città e “Monumento del poeta”. La proposta ebbe come esito l'acquisto da parte del Comune di Reggio Emilia del complesso edilizio del Mauriziano in data 18 gennaio 1864.

Nel 1876, presso l'editore Zanichelli di Bologna, uscirono le *Lettere filologiche e critiche*, una raccolta di articoli (scelti) apparsi in precedenza sul *Nuovo Istitutore*. Dal 19 settembre 1881 Viani fu Preside del Liceo Umberto I di Roma, incarico che abbandonò nel 1884 per la nomina a Bibliotecario della Riccardiana di Firenze:

⁴⁷ Essendo l'edizione irripetibile, ho trovato questo estratto della Prefazione scritta da Prospero Viani sul *Catalogo Zanichelli 1859-2011*.

⁴⁸ MOTTI, *Prospero*, op. cit., p. 35.

⁴⁹ Non sono riuscita a reperire la lettera, tuttavia la notizia è riportata in Ivi, p. 36.

benché nato sul Crostolo, nessuno forse era d'animo, d'affetti, di persuasione, più toscano di lui [...]. "Io amo tanto la Toscana perché è la miglior sede dell'idioma volgare, e quest'affettazione particolare mi fece toscano e mi vendicò della fortuna della nascita" [asseriva]. A Firenze continuò ancora i suoi studi; ma, a poco a poco, gli veniva meno quel brio, quella vivacità giovanile.⁵⁰

La nomina a Bibliotecario della Riccardiana, probabilmente, fu sollecitata dalle insistenze che lo stesso Viani aveva espresso: in una lettera a Stefano Grosso del 9 marzo 1879, il filologo reggiano già aveva espresso il desiderio di abbandonare la carriera di insegnante liceale per intraprendere quella di bibliotecario. Da Firenze, Viani inviava lettere ai nipoti, ai quali prometteva un soggiorno nel capoluogo toscano se i loro studi avessero avuto un buon esito: «[...] se quest'anno riporterai un altro premio, verrai qui meco per un mese a imparare a parlar bene per tempo e vogliami bene. Il tuo affezionatissimo nonno» (a Marco, primo anno del ginnasio, lettera inedita del 26 novembre 1886); «Confido che quest'altro anno anche tu riporterai un premio: altrimenti non ti prenderò meco con lui [Marco] per un mese. Bella cosa, bell'onore che tu rimanessi nel Crostolo, torrente da ranocchi ed egli venisse e stesse su l'Arno, fiume reale!» (a Emilio, IV classe elementare, lettera inedita del 26 novembre 1886).

Nel 1888 iniziò a soffrire di attacchi apoplettici, motivo per cui fece ritorno a Reggio Emilia: «questi ultimi anni così tristi gli furono confortati dalla buona amicizia che lo legava ad alcuni valorosi; dalle visite di Giulia Cavallari Cantalamessa, sua antica scolara, di Maria Alinda Bonacci Brunamonti».⁵¹

Nell'agosto del 1892 morì annegato il nipote ventunenne Giannetto, prossimo alla laurea in ingegneria, «quel giovane che col suo fervido ingegno aveva fatto concepire al nonno, vicino a morte una grande speranza: che per i rami della sua pianta, ormai percossa e inaridita, potesse "risorgere l'umana probitate».⁵²

Durante la sua vita, la sua attività di filologo ricevette riconoscimenti di alto livello, come la Commenda della Corona d'Italia e la Commenda dei SS. Maurizio e Lazzaro.

Prospero Viani si spense a Reggio Emilia il 12 settembre 1892: «Egli aveva amato l'Italia e per essa aveva combattuto, filologo»⁵³.

Giudizi positivi sul suo operato arrivarono a Viani durante tutto il corso della sua vita: in un discorso pubblico⁵⁴ Naborre Campanini, suo allievo, lo elogiò definendolo

il maggiore dei letterati italiani viventi, che oggi onori l'Italia. Egli fu patriota e patì l'esilio; recò al Re Carlo Alberto il patto della città di Reggio, fu difensore della nostra favella quando combattere per la lingua eguagliava vincere per la patria. Scrittore di opere che ne fecero chiarissimo il nome, da quarant'anni è professore, preside di licei o prefetto di biblioteche, e, vanto insigne, dopo Luigi Lamberti, è il secondo reggiano, accademico della Crusca.

⁵⁰ Cfr. VIANI, *La vita*, op. cit., p. 40.

⁵¹ Cfr. VIANI, *La vita*, op. cit., p. 40

⁵² Cfr. Ivi, p. 41.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ MOTTI, *Prospero*, op. cit., p. 3.

Anche Giuseppe Grasselli (*Tre illustri accademici – Parisi, Lamberti, Viani –*, in «Il pescatore reggiano», pp. 105-116) definì Viani un «gigante filologico difensore della lingua contro gli invasori e gli scorticatori» (p. 105) e si chiede perché (p. 106):

un simile maestro ed uomo (per quanto impulsivo di carattere, visse integerrimo di esemplare austerità e rettilineità) non solo venga escluso dal campo scolastico, dove i laureandi potrebbero - per le loro tesi - trarre tesoro dalle sue dissertazioni e dai documenti inediti, ovvero gli insegnanti degli Istituti secondari avrebbero modo di additarlo – utilmente – alla meditazione e reverenza dei discepoli; ma manchi perfino di esaurienti biografie.

Nonostante gli indubbi meriti sia nel campo letterario («all'estetismo a sé stante deve anteporsi la sincerità della passione [era solito ripetere]», p. 110) sia nel campo linguistico, Grasselli preferisce porre l'accento sull'importanza che Viani diede alla funzione educativa, la quale aveva «un compito nobile, logico, sagace e fecondo» (p. 106). Il suo carattere era votato a un

concetto d'autoctona e modesta intensità silenziosa che spiega com'egli scansasse i pesamondi e rivendugli politicoletterari, non desse gomitate o strisciasse per farsi innanzi, né ungesse le carrucole per lasciarsi imburrattare d'elogi e neppure si lanciasse a tutto spiano dietro al treno [...] della letteratura, giacché quell'allanciarsi per una strada curva, declive, nebbiosa, non gli garbava e temeva che balzando fuori dalle guide, non mandasse a rotoloni letterati, lettere, editori e compagnia bella: personalismo di mature impronte che irrigidì tutta la sua autonomia spirituale di uomo e di cittadino ragionante» (pp. 110-111).

Nonostante i suoi interessi si volsero alle lettere e all'insegnamento, la sua profonda rimase sempre l'Italia (pp. 114-5):

la sua esistenza si estrinsecò e si impegnò in un agone continuo e, quando non poté più lottare per la Patria [...] e consacrarsi all'Unione col Piemonte [...] ovvero ingaggiare una delle sue contese glottologiche contro l'imbastardimento e l'asservimento dello stile; sfogò la sua esuberanza polemica con parole vivaci che lasciavano – però – trapelare la gentilezza degli affetti, la fedeltà delle amicizie, l'impeto di una generosità attratta dalle cause giuste e – ove occorresse – pronta al compatimento e al perdono. Era l'eccitazione irrefrenabile di uno scatto, quasi sempre prodigo, e ribelle e intollerante del male.

L'elogio conclusivo di Grasselli offre una didascalìa efficace all'unico ritratto che sono riuscita a trovare e una diapositiva chiara di come Viani orientò la sua vita (p. 116):

Egli – comunque – ha la forza e il pregio di non abbassarsi, né pietire mai, e, poiché si ravvisa immune da colpe e le sue opinioni le ostentò con coraggio e a viso aperto contro le menzogne e le coazioni abituali, preferisce la sua povertà indipendente alle lusinghe o viltà indecorose. Fierezza adamantina nella storia del costume e del prestigio spirituale, che vale più delle cariche e commende conferitogli, e che gli darebbe diritto a qualche prova di pubblica e palese estimazione, meno semplice, insufficiente ed ignorata nel sepolcreto delle persone illustri! Tanto più che il famedio s'ergerà – appartato – tra i silenzi inviolabili delle tombe inerti ed egli invece – come tutti i maestri – dovrebbe figurare fra i fremiti e i palpiti della vita, che così probamente e proficuamente eccitò.

2. La produzione di Prospero Viani.

Francesco Ercole definì l'attività letteraria e filologica di Viani priva di «grande originalità, ma non senza qualche frutto».⁵⁵

Avendo già parlato in maniera approfondita, all'interno della biografia, degli scritti più significativi di Viani, ci si limita a riportare un quadro riepilogativo degli scritti già citati e degli scritti minori o di cui si hanno scarse notizie o solo accenni.

Nel 1842, presso il Tipografo Torreggiani di Reggio Emilia, uscirono *Intagli e dichiarazioni di apparati e di carri trionfali fatti in Reggio nel maggio 1842 per le nozze delle altezze reali dell'arcid. Francesco Ferdinando principe ereditario di Modena e la principessa Adelgonda di Baviera*.

Fra il 1846 e il 1850, Viani diede alle stampe la *Storia di Reggio di Giuseppe Pancioli tradotta di latino in volgare*.

Nel 1849 uscì, per l'editore Le Monnier di Firenze, l'edizione curata da Viani dell'*Epistolario* di Giacomo Leopardi: circa venti anni dopo, Viani pubblicò un'Appendice all'*Epistolario*. Di Giacomo Leopardi curò anche l'edizione (Le Monnier, Firenze, 1859) del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*.

Il *Dizionario dei pretesi francesismi e pretese voci e forme erronee della lingua italiana* uscì a Firenze, fra il 1858-1860, presso l'editore Le Monnier.

Nel 1867 curò l'edizione delle *Rime* di Bindo Bonichi e nel 1869 quella del *Femia sentenziato* di Pier Jacopo Martello.

Nel 1874 diede alle stampe presso l'editore bolognese Zanichelli le *Lettere filologiche e critiche*:

qui non c'è dentro un pensiero, un indirizzo che valga un becco di un quattrino [...]. Io per contrario fuggo dai pesamondi e dai rivenduglioli e incettatori politici e letterari, non do gomitate alla gente per farmi innanzi e sfaccendare, non mi striscio, non dedico a' Deputati o Ministri in fioriture le cose mie, non ungo le carrucole per buscarmi imburrature d'elogi, anche prima di recitarle o stamparle, e finalmente non vocio d'allegrezza a tutto spiano dietro al treno (che però non fischio e non sasso) dell'odierna letteratura, perché quel suo allacciarsi per una strada curva, declive, nebulosa non mi piace un cappio, ed ho una paura birbona che, balzando fuor dalle guide, non vada rotoloni co' letterati, le lettere, gli editori, i cartaj, gli stampatori, e ogni cosa.⁵⁶

Nonostante Viani sia conosciuto maggiormente per la sua produzione prosastica, egli si dedicò, soprattutto nel periodo giovanile, anche alle composizioni poetiche.

Nel 1836 uscì, per la Tipografia Torreggiani di Reggio Emilia, il *Carme per Carolina Ungher*; nello stesso anno fu pubblicato il *Carme per Marianna Brighenti* nella raccolta *Prose e poesie inedite e rare di Italiani viventi* (Nobili, Bologna, vol. V, pp. 171 e ssg.); il 25 luglio 1837 apparve nella rivista napoletana «I curiosi» il sonetto (di esplicita ispirazione leopardiana) *Alla Luna*. Nel 1879, presso la Tipografia Prosperini di Padova, uscì *Sonetti*, una raccolta, curata personalmente da Viani, di quarantacinque sonetti, scritti in varie epoche della sua vita, tutti caratterizzati dal

⁵⁵ F. ERCOLE, *Gli uomini*, op. cit., p. 355.

⁵⁶ P. VIANI, *Lettere filologiche e critiche*, Bologna, Zanichelli, 1876, pp. VII-VIII.

lamento sui tempi e sugli uomini presenti e dalla noia recatagli dalla sua città natale, Reggio Emilia.

Di particolare importanza, perché testimone dell'interesse che Viani sempre dimostrò per Ludovico Ariosto, è l'*Epistola in morte del Conte Ippolito Malaguzzi Valeri* (pubblicata a Firenze nel 1855), Governatore di Reggio Emilia, morto nel 1854, e appartenente alla famiglia di Daria Malaguzzi, madre di Ariosto.

A tutte queste opere (sia prosastiche sia poetiche) si aggiungono i numerosi articoli scritti da Prospero Viani durante tutto il corso della sua vita e l'ampio carteggio (gran parte del quale è a oggi inedito) conservato nell'Archivio di Stato di Reggio Emilia, nel fondo Prospero Viani.

Giuseppe Grasselli (articolo cit.) dà notizia di altre opere che non sono reperibili né presso la Biblioteca Panizzi né presso l'Archivio storico di Reggio, e di cui non si è trovato alcun riscontro nei carteggi: si tratta dell'epistolario di Filippo Sasseti, dei canti carnascialeschi fiorentini raccolti e commentati, dell'edizione della *Scuola di civiltà* di Serafino Gatti, dello *Scherzo familiare* di Balduini (p. 109).

Sempre da Giuseppe Grasselli si apprende che Viani pronunciò la commemorazione del patriota Jacopo Ferrari nel 1863, nella quale dichiarò che «la libertà nasce e vive di supremazie e di moralità» (p. 111).

3. Prospero Viani curatore di Leopardi.

Prospero Viani conobbe Leopardi indirettamente (i due non si incontrarono mai) attraverso Pietro Giordani, con cui ebbe una fitta corrispondenza tra il 1832 e il 1848:⁵⁷ «l'ammirazione per il nostro immortale scrittore era stata al Viani come trasfusa dal letterato piacentino, che considerò ed onorò sempre quale suo maestro».⁵⁸ Come già detto, nel 1840 a Torino, Viani aveva curato l'epistolario di Carlo Botta, avendo, tuttavia, «in animo di dare alle stampe anche tutte le lettere del Leopardi alla Tommassini ed alla Maestri che si era procurato».⁵⁹ Fin dal 1838, infatti, Viani aveva cominciato a raccogliere le lettere del Poeta:⁶⁰ tra il febbraio e l'aprile del 1845 fu portata a termine la stampa del terzo volume delle *Opere* di Giacomo Leopardi,⁶¹ in appendice al quale si trova una raccolta di ottantasette lettere di Leopardi, raccolte da Viani e consegnate a Pietro Pellegrini.⁶² Il lavoro del letterato reggiano, tuttavia, non

⁵⁷ Cfr. Archivio di Stato di Reggio Emilia, fondo Prospero Viani, sezione Carteggi, serie II, mazzo 8: delle 118 lettere, sette non sono autografe e una è indirizzata alla moglie di Viani.

⁵⁸ G. PIERGILI, *Prospero Viani e l'Epistolario di Giacomo Leopardi*, Recanati, Stabilimento Tipografico Simboli, 1929, p. 3.

⁵⁹ VIANI, *La vita*, op. cit., p. 21.

⁶⁰ Testimone di quanto affermato sono le copie apografe delle lettere di Leopardi conservate presso l'Archivio di Stato di Reggio Emilia, fondo Prospero Viani, sezione libri e manoscritti, bb. 21 a – 21 b.

⁶¹ Cfr. G. LEOPARDI, *Studi filologici*, raccolti e ordinati da Pietro Pellegrini e Pietro Giordani, Firenze, Le Monnier, 1845: questo era il terzo volume delle *Opere*, collezione postuma voluta da Antonio Ranieri, il quale aveva curato il primo (*Canti*) e secondo volume (*Operette morali, Pensieri e prose varie*), usciti nello stesso 1845 presso Le Monnier.

⁶² Cfr. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Coll. Le Monnier, 17,1. La lettera è datata 29 dicembre 1845 (da Reggio Emilia).

fu pubblicamente riconosciuto, dal momento che nel frontespizio degli *Studi filologici* non venne aggiunto il suo nome accanto a quelli di Giordani e di Pellegrini.⁶³

Da una lettera del 5 settembre 1845 (da Reggio) a Felice Le Monnier, si può notare come il progetto di dare forma a una raccolta organica delle lettere leopardiane accompagnò anche il lavoro che Viani fece intorno al *Saggio*: in questa lettera, infatti, il letterato reggiano si propone all'editore come curatore di un quarto volume contenente sia il *Saggio* sia la raccolta di lettere possedute da lui e da Pietro Brighenti. Le condizioni di questo rapporto lavorativo erano queste: Viani avrebbe ceduto il manoscritto del *Saggio* e le lettere che aveva acquistato dall'editore Stella al prezzo di cento lire italiane (la stessa somma da lui pagata); avrebbe dovuto ricevere dodici copie del volume e una forma della maschera di Leopardi. Tuttavia, circa un mese dopo, Viani cambiò idea:

In ordine al nostro contratto, dacchè ora si muta un patto, io non voglio che voi altri abbiate a portare alcun danno, e perciò vi esonero dai 50 franchi e dalle due copie intiere delle opere leopardiane; salvo undici paoli fiorentini che vi prego pagare (s'intende pubblicata l'opera!) al mio amico valoroso e buono Pietro Dal Rio, da lui prestatimi nel tempo della mia dimora costi.⁶⁴

Il letterato reggiano, infatti, aveva deciso di riservare alle lettere un volume a parte:

Quantunque abbia fatto copiare le lettere leopardiane da me possedute, e quelle possedute dall'avvocato Brighenti sien pronte e pur tutte copiate, abbiamo mutato pensiero per buone ragioni; e ci siamo risolti di non darle fuori per ora: forse in altro tempo darò un ordinato e quasi compiuto epistolario di Giacomo Leopardi [...].⁶⁵

Messo da parte il progetto della raccolta delle lettere, Viani si concentrò sul *Saggio*, indicando a Le Monnier la persona che avrebbe dovuto correggere le bozze dell'opera in sua vece: tuttavia le correzioni che venivano apportate apparivano al letterato arbitrarie e poco attendibili, sicché chiese di riavere il manoscritto a Reggio Emilia al fine di controllare personalmente le bozze, speditegli di volta in volta dall'editore. Le Monnier rifiutò questa proposta di Viani, il quale, tuttavia, continuò a insistere per l'esattezza e la precisione del testo: «vi torno a pregare di non levare nè mutare alcuna cosa; perchè, avendone il De Sinner l'altra copia che certo raffronterà subito con la vostra stampa, non paja ch'io sia un allocco o un presuntuoso».⁶⁶ Il *Saggio* venne stampato nel 1846; nella prefazione-dedica a Giovan-Battista Niccolini, Viani ricostruisce la storia di questa opera, facendo riferimento anche a una lettera di Carlo Leopardi, nella quale si elogiava il prematuro ingegno di Giacomo:

⁶³ In una lettera del 21 ottobre 1845 da Reggio, Viani lamentava con l'editore fiorentino l'omissione del suo nome tra i curatori del terzo volume delle opere leopardiane, ignaro che la "dimenticanza" non era stata di Le Monnier, bensì di Pietro Giordani, il quale, il 12 luglio 1845, aveva dato il placet alla stampa del frontespizio quale ora si legge.

⁶⁴ Cfr. BNCF, Coll. Le Monnier 17,5.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*: Viani ignorava l'esistenza di un terzo manoscritto nelle mani di Antonio Ranieri.

Ella si mostra sorpresa [...], come così presto abbia potuto acquistar tanto, specialmente in fatto d'erudizione. Certo, nessuno è stato testimone del suo affaticarsi più di me, che avendo sempre nella prima età dormito nella stessa camera con lui, lo vedeva, svegliandomi nella notte tardissima, in ginocchio avanti il tavolino per potere scrivere fino all'ultimo momento col lume che si spegneva. Tuttavia non l'avrei creduto mirabile in questo genere, in cui so che gli oltramontani spesso fanno stordire, se non lo sentissi ammirato da loro stessi. Forse per quel tatto quasi divinatorio che aveva nella filologia, e per quella singolarità non comune, a mio parere, almeno in Italia, che un gran poeta e filosofo sia grande erudito. Le rispettive qualità che ordinariamente si distruggono fra loro convien dire che si giovino in certe elevazioni d'intelligenza.⁶⁷

Dopo una chiosa alla lettera di Carlo Leopardi («Egli non fece nell'adolescenza, come suolsi, un vulgar sonno ma veramente la visse; e negli studj stette rimoto dalla veduta delle genti.»), il curatore ricostruisce la storia del *Saggio*, dall'invio dell'opera all'editore Stella da parte di Leopardi, all'acquisto del manoscritto compiuto dallo stesso Viani nell'agosto del 1845.

Dopo aver fornito la dimostrazione che «la vita di Giacomo Leopardi come la profondità del suo ingegno resta unico e doloroso portento», Viani instaura un paragone tra il Poeta e Lucano:

ingegno profondo, e senno virilmente precoce in ambedue; egual condizione di tempi infelici; non eguale il giudizio: nell'uno fu vinto dall'uso, nell'altro fu straniero da ogni contaminazione del secolo: pari ardore ed impeto di magnanima poesia; l'ingegno e la fama procacciarono al Cordovese l'invidia e la morte nel colmo della giovinezza; nè fama nè invidia, ma gran dolore nel più bello degli anni e morte di gioventù, procacciò al Recanatase la sublimità dell'ingegno: da' quali contrarj effetti e dal troppo d'ingegno, nacque però per tutti e due egual cagione di on eguale sventura. Maravigliosi e sfortunati giovani!⁶⁸

Le ultime pagine di questa prefazione-dedica tradiscono, tuttavia, il vero oggetto dell'interesse di Viani: la raccolta delle lettere: «Fratanto io raccoglierò di lui quel più copioso epistolario che la fortuna e l'ossequiosa prudenza mi concederanno». E proprio a proposito delle lettere, il letterato reggiano coglie l'occasione per rispondere indirettamente alle critiche che gli erano state rivolte per la precedente pubblicazione delle ottantasette epistole, in appendice agli *Scritti filologici*:

E qui mi accade dichiararvi, come fo con voce di sicura coscienza, che l'intiera pubblicazione delle lettere dirette all'avv. Pietro Brighenti, inserite nel terzo volume leopardiano, non è stata fatta nè col suo consentimento nè col mio, e nè per colpa de' miei venerati amici; ma per mero viluppo di sfortunati accidenti. Ultrapotente fatalità, solita spesso travagliare nel'uso doloroso delle cose del mondo anche gli uomini più riguardosi ed onesti! Ma pur troppo non è il primo caso nella storia de' fatti umani che le oneste intenzioni abbiano sortito contrario effetto!⁶⁹

In base a quanto esposto, è chiaro come il percorso che portò Viani alla raccolta dell'epistolario leopardiano non può prescindere dalla pubblicazione del *Saggio*: già in questa opera, infatti, il letterato reggiano aveva messo alla prova le sue capacità di ricerca e di commento dei documenti leopardiani, entrando in rapporti più profondi

⁶⁷ Cfr. LEOPARDI, *Saggio*, pp. VI-VII.

⁶⁸ Ivi, p. XIII.

⁶⁹ Ivi, p. XIV.

con Pietro Giordani, Pietro Pellegrini e Pietro Brighenti, tre personaggi chiave per gli sviluppi del Viani curatore di Leopardi.

Pellegrini e Giordani «hanno scritto inutilmente alla sorella Paolina perchè ella non ha più nulla del fratello; il qual ritirò a Napoli tutte le sue carte»⁷⁰. In realtà, Paolina mentiva, e Viani ebbe modo di avere alcune minute delle lettere di Giacomo presenti a casa Leopardi proprio dalla sorella del Poeta, con la quale intrattenne una fitta corrispondenza.

Fu Giordani a proporre a Viani la cura dell'*Epistolario* leopardiano, alla cui opera il letterato reggiano dedicò fatiche e ricerche incessanti, nella speranza, a volte soddisfatta, a volte delusa, di mettere insieme quanto più materiale possibile per la sua edizione. L'*Epistolario* fu pubblicato da Le Monnier nel 1849:

nella convinzione che le lettere dei grandi possano riuscire utilissimi documenti per le storie particolari o generali, il Viani con le lettere leopardiane intese dare anche le notizie particolari della vita del Recanatese, non per biasimare le biografie già scritte, ma perché dalla penna dell'autore stesso vengono sempre più gradite e più piene, ed ancora perché ai filosofi siano noti i profondi veri d'intima filosofia, che egli qui svelò, coraggiosamente discendendo in se stesso.⁷¹

Al primo volume fu premessa una dedica a Carlo, Paolina e Pierfrancesco Leopardi:⁷² in modo distinto dagli altri è posto il nome di Angelo Mai, del quale è stampata una breve lettera in cui veniva esaltato il lavoro di Viani.

Nell'epistolario curato da Viani mancano, per precisa volontà dell'autore, quasi un centinaio di lettere: alcune dirette all'editore Stella, altre al padre e al fratello Carlo. Mancano anche delle lettere per manifesto rifiuto di fornire a Viani la copia apografa: è il caso di quelle del De Sinner, il quale fu contattato sia dal letterato reggiano sia dalla famiglia del Poeta, senza mai dare risposta. La lettera di Viani a De Sinner fu pubblicata da Piergili nel 1929.⁷³

Mancano, inoltre, le lettere a Pietro Brighenti, le quali furono poi pubblicate da Emilio Costa nel 1888:⁷⁴ le prime dodici lettere di Leopardi a Brighenti contenute in questa raccolta coprono l'arco temporale che va dal settembre 1818 al marzo 1820, e precedono la lettera del 7 aprile 1820, prima tra le lettere a Brighenti che si trova nell'edizione Viani. Non si conoscono i motivi per cui il letterato reggiano abbia deciso di non pubblicare l'intero carteggio, posto che questo fosse in suo possesso. Sicuramente Viani lesse la prima lettera a Brighenti, quella del 21 settembre 1818, perché il primo periodo è fatto stampare dal letterato reggiano in nota alla quarantasettesima lettera della sua edizione. Se veramente Viani conobbe queste

⁷⁰ BNCf, Coll. Le Monnier 17,1. La lettera fu inviata a Felice Le Monnier da Prospero Viani il 29 dicembre 1844 da Reggio Emilia.

⁷¹ Cfr. VIANI, *La vita*, op. cit., p. 79.

⁷² Per i rapporti tra Viani e i familiari di Giacomo Leopardi cfr. C. ANTONA-TRAVERSI, *Lettere inedite di Prospero Viani a Paolina e Pier Francesco Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1932; L. ABBATE – I. BATASSA, *Per un'edizione del carteggio tra Prospero Viani e i familiari di Giacomo Leopardi*, in *Rivista internazionale di Studi leopardiani*, 8, 2012, pp. 89-97.

⁷³ Cfr. PIERGILI, *Prospero Viani*, op. cit. pp. 5-6.

⁷⁴ Cfr. G. LEOPARDI, *Lettere inedite*, a cura di Emilio Costa, Camillo Antona – Traversi, Clemente Benedettucci, Città di Castello, S. Lapi, 1888.

lettere, perché almeno non le stampò nell'*Appendice*, edita nel 1878? Una lettera a Brighenti del 4 maggio 1825, omessa nell'*Epistolario*, fu pubblicata da Viani nell'*Appendice*: la missiva non ha maggiore importanza delle altre diciotto. Quindi si può escludere che il letterato reggiano abbia giudicato il contenuto delle lettere privo di importanza, così come non si può pensare che l'omissione sia stata causata dalla "presenza" della figura di Monaldo. Un'altra lettera che manca alla raccolta Viani è quella del 31 maggio 1819 a Giuseppe Montani, interessante per la vita letteraria dell'Autore.

Al di là di queste lacune, l'"*Epistolario Viani*" fu il primo a presentare un ordine cronologico, su consiglio di Pietro Giordani, al quale va parte di merito di questa raccolta, non solo per i sapienti consigli e la raccolta di lettere che egli stesso aveva fatto, ma anche per aver pagato il viaggio di Viani, nel luglio del 1846, ad Ancona per incontrare Carlo Leopardi.

Dopo il 1856, anno della ristampa dell'*Epistolario*, Viani continuò a cercare

e quasi a rivedere tutti i buchi alla caccia di lettere, di notizie, di documenti, che riguardassero quella portentosa natura di poeta e di prosatore. E vincendo fatica, difficoltà e spese, con la fiamma dell'amore e con la costanza della devozione, nel 1878, a Firenze per i tipi del Barbèra, pubblicava l'*Appendice* all'*Epistolario* di Giacomo Leopardi, promettendo a questo primo volume di farne prossimamente seguire un secondo.⁷⁵

Le lettere raccolte nell'*Appendice* sono centoquattro, scritte tra il 1812 e il 1837: a esse si accompagnano alcuni scritti giovanili, in versi e in prosa, già editi; la *Canzone per donna malata*; una nota sopra due voci italiane (il participio *reso* e il verbo *sortire*) tolta dal periodico milanese *Lo Spettatore italiano* (1817); un frammento di traduzione inedito di un'epistola poetica di Petrarca (II, 15) fatta da Leopardi nel 1827.

Tra le lettere acquistano valore quelle dirette a Luigi De Sinner anche per il pesante giudizio che grava sul nome di Tommaseo, e che mettono in luce l'attrito che esisteva tra Leopardi e l'autore dalmata; le due dirette al padre e al fratello del 1819, delle quali fornì a Viani una copia Paolina Leopardi: nel pubblicare queste due epistole, il letterato reggiano seguì un consiglio della contessa Teresa (Teja) Leopardi, la quale lo invitò a fare quello che avrebbe fatto Carlo, il quale non avrebbe dato alle stampe le due missive senza ampiamente spiegare come Giacomo accusasse il padre di poco amore, quando invece «impossibilità materiali soltanto fecero forza al suo cuore».⁷⁶

Nell'*Appendice* erano raccolti, inoltre, i *Ricordi, giudizi, ragguagli intorno la fanciullezza, la vita, le opere di Giacomo Leopardi scritti o dati da Carlo e Paolina suoi fratelli*; gli estratti delle lettere dei fratelli del Poeta; i ricordi orali sia di Carlo e Paolina sia di vari. All'uscita di questo volume Carlo era morto da poco, e Viani cominciò a dialogare con la vedova, Teresa Teja.

Nel 1879 la *Rivista di filologia e istruzione classica* parlando dell'*Epistolario* leopardiano curato da Viani, lamentò poca correttezza in alcune citazioni in lingua greca e nella scrittura dei nomi di filologi stranieri.

⁷⁵ VIANI, *La vita*, op. cit., pp. 83-84.

⁷⁶ Ivi, p. 85.

Il primo e unico volume dell'*Appendice* (il secondo, pur promesso, non vide mai la luce) fu l'ultima pubblicazione leopardiana di Viani, nonostante il nome del «vecchio, amoroso, raccoglitore di cose leopardiane»⁷⁷ fece la sua comparsa nell'ultima ristampa dell'*Epistolario* del 1892, curata essenzialmente da Piergili. Nell'arco cronologico della vita di Viani che potrebbe essere definito leopardiano è sempre costante la consapevolezza che la pubblicazione di determinati materiali privati (si fa riferimento, ovviamente, alle lettere) avrebbero creato scompiglio (sia positivo sia negativo) nei pochi, apparenti, punti di riferimento della vita del Poeta. Si pensi, a titolo esemplificativo, al rapporto con Antonio Ranieri, il quale, dopo la morte di Leopardi, si era andato tessendo «una corona [...] più per autosuggestione che per malizia, coprendo la sua convivenza col Leopardi di un ricco velo, da cui le benemerienze verso l'infelice di Recanati trasparissero magnificamente ingrandite agli occhi dei contemporanei e dei posteri».⁷⁸ Non a caso, nel 1843, quando la pubblicazione dell'*Epistolario* era solo un abbozzo nei pensieri di Viani, Ranieri scriveva a Le Monnier: «quand'ella si degna di domandarmi il mio avviso, io crederei che non si dovesse guastare la bella tela delle opere sue edite ed inedite, tela ordinata da lui stesso poco prima di morire, e si lasciassero da parte le poche lettere che si potrebbero stampare».⁷⁹

Da questa presa di posizione di Ranieri nascono *I setti anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, dove si legge:

Io affermo a viso aperto e con la profonda coscienza di tutta una vita intemerata e veritiera, che Giacomo Leopardi ci fu per sette anni fin dove le nostre oneste fortune potevano, ed anche al di là, sacro e venerato ospite e non altro, che non sognammo pur l'ombra di una ingerenza nelle sue relazioni personali ed economiche con la sua famiglia o con chicchessia: ch'io non ebbi mai a patire sospensioni di assegni. Tutte le favole, tutti i romanzi storici o non storici, che mi si riferisce leggersi in un epistolario, hanno a che fare con me e con la santa mia germana come il gennaio con le more. E se il Leopardi per inesplicabili sue mire, e non punto presago della postuma pubblicità, si lasciò cadere sì strane visioni dalla penna, io griderò ad alta voce: Ombra ancora adorata! Come e perché ed a quali incomprensibili fini hai potuto sognare sì torbidi sogni?⁸⁰

E a proposito delle pubblicazioni curate da Viani:

le più importune e le più indiscrete che, per giunta senza necessità e quasi excusatio non petita, siano mai state fatto al mondo. Infauste pubblicazioni, delle quali se la notizia delle nostre miserie oltrepassa i confini di questo granello di sabbia, quel grande e sublime spirito sarà certo il più contristato.⁸¹

⁷⁷ VIANI, *La vita*, op. cit., p. 87.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ F. P. LUISIO, *Leopardi e Ranieri: storia di un'edizione*, Firenze, Sansoni, 1899, p. 16.

⁸⁰ A. RANIERI, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, Napoli, Giannini, 1880, p. 66 (si fa riferimento alla copia che si trova nell'Archivio di Stato di Reggio Emilia, fondo Prospero Viani, libri e manoscritti, b. 27°).

⁸¹ *Ibidem*.

Nel 1849, uscito l'*Epistolario*, Giuseppe Arcangeli, nell'*Archivio Storico Italiano* giudicava negativamente il lavoro di Viani, il quale aveva puntato non al ritratto dello scrittore, bensì a quello dell'uomo vero, che spesso è la parte meno bella di lui.

«Enrico Bindi in un suo articolo [*Sull'Epistolario di G. Leopardi, ne Lo Statuto*, anno I] cercò di far risaltare la macchia che impresse al carattere di Giacomo Leopardi la pubblicazione di alcune lettere, e biasimò la sbadata indiscretezza di chi raccogliendole di ogni parte guardò più presto a fare di ogni erba un fascio che d'ogni fiore ghirlanda».⁸²

Il lavoro di Viani sull'*Epistolario* potrebbe essere considerato da due angolature, diametralmente opposte, ma entrambe utili per analizzare sino in fondo l'operazione compiuta: da un lato l'opinione che una raccolta di lettere sia un furto fatto a chi è morto, dal momento che tolgono ciò che di più intimo, di più malinconico, di più affettuoso una persona ha affidato alle carte amiche; dall'altra quella di chi crede che le lettere siano utili per le generazioni future, per rendere più compiuta l'opera e la vita di un classico.

Nonostante l'angolatura che si sceglie, bisognerà riconoscere che il lavoro compiuto da Viani, al di là delle sviste e degli errori, fu il primo tentativo organico di un percorso biografico circa Giacomo Leopardi, attraverso le parole del poeta stesso e di coloro che gli gravitarono intorno alla sua orbita:

Il fatto, poi, che alcuni, come il Ranieri, ne escono diminuiti; che molti fatti prima non provati ricevono piena sanzione; che molte cose e molte persone sono messe in una luce diversa; che molti errori; molte sviste dei passati editori e biografi del Leopardi vengono corretti, mostrano quanto sia stata necessaria all'Italia la pubblicazione di quest'*Epistolario*, e quanto benemerito agli studi leopardiani si sia reso Prospero Viani, per aver salvato gli studiosi posteriori dal credere a molte menzogne, spesso non pietose, dei biografi del Leopardi, ed alle infinite fiabe del vecchio monomane napoletano.⁸³

⁸² VIANI, *La vita*, op. cit., p. 91.

⁸³ Ivi, p. 93.

Giacomo D'Angelo

Noterelle su letteratura e politica

Il tema letteratura-politica s'inscrive in quello più vasto della cultura e del potere, che per tutto il Novecento ha caratterizzato le ideologie, il rapporto tra intellettuali e le istituzioni, l'industria, le mode e i consumi culturali, lo *Zeitgeist*; di un tempo franato in un cataclisma culturale, analizzato di recente con taglio apocalittico da Alberto Asor Rosa,¹ che registra appunto l'azzeramento del nesso tra cultura e politica e il dissolvimento del ceto intellettuale che lo impersonava come pensiero critico. Arduo tentare un sia pur schematico abbozzo della complessa questione; ci limiteremo quindi a tracciare un rapido schizzo, selettivo ai limiti dell'arbitrarietà, del dibattito ideologico che ha attraversato l'altro secolo.

Un «secolo breve» per Hobsbawm,² ma lungo e interminabile per gli *intellos*, i cosiddetti chierici, o *maîtres à penser*, o grilli parlanti, nei loro itinerari punteggiati di polemiche feroci, schieramenti di campo, sudditanze, pratiche nicodemistiche, carcere, dissimulazione onesta (una delle formule ipocrite per giustificare diserzioni, tradimenti, resipiscenze strumentali o silenzi), revisionismi per lo più obbedienti al mercato, disimpegno civile: quest'ultimo nelle forme dell'*apotismo* prezzoliniano («Non credo in nulla, su nulla, per nulla», amava dire lo scrittore perugino) e la tentazione pavesiana della *casa in collina*. Il tutto in un'alternanza tra ossequio alla tradizione e fughe in avanti, tra *rappel à l'ordre* e sprovvincializzazione; in un contesto di conformisti (verso il potere che ha vinto dopo l'89, secondo lo storico Angelo d'Orsi,³ o verso una risorgente mentalità di sinistra, secondo Pier Luigi Battista)⁴ e di maestri e infedeli,⁵ per usare il titolo di un libro di Corrado Stajano, con «maestri eminenti nei loro saperi e infedeli rispetto al tempo in cui hanno vissuto, anomali, disubbidienti, non conformisti, ribelli, eretici sotto regimi che spesso hanno rovinato la loro giovinezza e la loro vita, come il fascismo, e poi in conflitto con una democrazia incompiuta, carente di giustizia, tentando di correggerne i mali». Se Stajano intervista non solo letterati, i primi due restringono al ceto umanistico la nozione, dimenticando — come ha osservato Luciano Canfora — che intellettuali sono moltissime altre figure (giuristi, matematici, fisici, economisti, dirigenti d'azienda, ingegneri, architetti: «Tutti costoro — scrive l'antichista — hanno molto più peso nel loro agire sociale e nel dispiegarsi delle loro competenze [dunque in

¹ A. Asor Rosa, *Il grande silenzio. Intervista sugli intellettuali*, a cura di Simonetta Fiori, Roma-Bari, Laterza, 2009.

² Eric J. Hobsbawm, *Il secolo breve 1914-1991. L'epoca più violenta della storia dell'umanità*, tr. it. Milano, Rizzoli, 1996.

³ A. d'Orsi, *1989. Del come la storia è cambiata, ma in peggio*, Milano, Ponte alle Grazie, 2009.

⁴ P. L. Battista, *I conformisti. L'estinzione degli intellettuali d'Italia*, Milano, Rizzoli, 2010.

⁵ C. Stajano, *Maestri e Infedeli. Ritratti del Novecento*, Milano, Garzanti, 2008.

quanto intellettuali] che non gli studiosi di belle lettere o delle lezioni postume di Lacan».⁶

Il 1° giugno 1940, sulla rivista «Primato» da lui diretta, Giuseppe Bottai, ministro dell'educazione Nazionale, pubblicava un articolo, *Interventismo della cultura*, in cui dinanzi alla seconda guerra mondiale si rivolgeva agli intellettuali, che erano altro rispetto allo Stato, invitandoli a collaborare. L'atteggiamento della cultura verso un evento eccezionale come la guerra attraversa la prima metà del secolo, la storia del fascismo e ben quattro guerre: quella di Libia, la Grande del 1915-18, quella d'Etiopia e la seconda guerra mondiale. Non c'è rivista né scrittore che si sia sottratto al mito della guerra di Gabriele d'Annunzio, che tornerà dalla Francia per arringare con orazioni poetiche al conflitto: il gruppo di scrittori della «Voce» (Prezzolini, Papini, Soffici, Jahier, Boine) e poi di «Lacerba», tutti bellicisti, anzi, come ha dimostrato Mario Isnenghi in *Il mito della grande guerra*,⁷ esaltatori della guerra: (Papini: «In verità siamo troppi nel mondo [...] ben venga l'assassinio generale e collettivo»;⁸ Fernando Agnoletti, parlando dei tedeschi: «E son troppi. Le loro femmine scostumate e maltusiane, preso poi l'aire, figliano conigliosamente. Sono duemila anni che li uccidiamo e sempre i maledetti tornano in più. Acque Sestie, Vercelli, Legnano, Marengo, la marna e ancora non basta. Italia, bisogna vincere un'altra volta. Bisogna ucciderne di più»);⁹ e poi da Gaetano Salvemini a Piero Gobetti, da Giuseppe Prezzolini, con posizioni di milizia politica attiva, a Renato Serra, che in *Esame di coscienza di un letterato*, scritto poco prima di rimanere vittima dell'inutile strage, scriveva che la guerra non cambiava nulla, perché la realtà rimaneva uguale. Contrario al pessimismo di Serra Giaime Pintor, che, prima di trovare la morte a Castelnuovo al Volturno per una bomba tedesca, scriveva al fratello Luigi: «la guerra, ultima fase del fascismo trionfante, ha agito su di noi profondamente, ha distolto materialmente gli uomini dalle loro abitudini, li ha costretti a prendere atto con le mani e con gli occhi dei pericoli che minacciano i presupposti di ogni vita individuale, li ha persuasi che non c'è possibilità di salvezza nella neutralità e nell'isolamento».¹⁰

Va detto che una delle divisioni ricorrenti nella galassia delle concezioni e delle teorie letterarie è quella tra *l'arte per l'arte* (ossia la letteratura pura, di edificazione, mista di arcadia e d'estetismo) e quella per cui l'attività letteraria non è un esercizio gratuito ma un'impresa sociale. Roland Barthes distingue tra «scriventi» e «scrittori»: per i primi il linguaggio non è altro che uno strumento di comunicazione, per gli altri non è uno strumento ma uno scopo. Per questi ultimi «scrivere non è un verbo intransitivo».¹¹

Distante da tale formulazione lo scrittore marxista Paul Nizan (autore di *Aden-Arabia*, col famoso *incipit*: «Avevo vent'anni. Non permetterò a nessuno di dire che

⁶ L. Canfora, *Gli intellettuali e i loro errori*, «Corriere della Sera», 25 febbraio 2010.

⁷ Bologna, Il Mulino, 2007.

⁸ G. Papini, *La vita non è sacra*, «Lacerba», I, 20, 1913, p. 207.

⁹ F. Agnoletti, *Dal giardino all'Isonzo*, Firenze, Libreria della Voce, 1917, pp. 75-77.

¹⁰ G. Pintor, *Il sangue d'Europa (1939-1943)*, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1966, p. 186.

¹¹ Nella prefazione di Susan Suleiman a P. Nizan, *Letteratura e politica. Saggi per una nuova cultura*, Verona, Bertani, 1973, p. 15.

questa è l'età più bella della vita»), per il quale scrivere è sempre un verbo transitivo, in quanto non esiste la gratuità della parola scritta né l'innocenza della letteratura. «Qualsiasi letteratura è una propaganda [...], come è finito il tempo dei filosofi puri, così pure è finito il tempo dei poeti maledetti, delle case del Pastore, delle Torri di Avorio, delle elevazioni, delle solitudini e degli acrobati». ¹² Nel *pamphlet I cani da guardia*, ¹³ Nizan scrive: «In un mondo brutalmente diviso fra servi e padroni, bisogna alla fine o confessare pubblicamente un'alleanza con i padroni, a lungo tenuta nascosta, o proclamare la propria adesione al partito dei servi. Non rimane più alcuno spazio per l'imparzialità dei chierici. C'è solo più spazio per battaglie di partigiani». Nato nel 1905 e morto combattendo i tedeschi durante la ritirata di Dunquerque nel maggio 1940, Nizan fu con Jean Paul Sartre, suo amico e compagno di studi, tra gli ispiratori della protesta della Sorbona nel maggio '68. Se l'influenza di Nizan accese la fantasia dei giovani sessantottini di Cohn Bendit, quella di Jean Paul Sartre, con la tematica dell'*engagement*, ha interessato la letteratura di sinistra del dopoguerra, alla pari di Lukács e di Gramsci, nonché, in negativo, di Ždanov, l'esecutore della politica culturale stalinista. Marxista eretico, esistenzialista, Jean Paul Sartre, dapprima iscritto al PCF, in séguito se ne allontana, finendo nel *gauchismo* estremista, e rompe anche col filosofo Merleau-Ponty e lo scrittore Albert Camus: di qui la contrapposizione tra lui e l'autore della *Peste*, che oggi viene sbrigativamente etichettata dalle rane aristofanesche del neorevisionismo come dualismo manicheo fra torto e ragione, quasi che l'opera del primo rappresentasse un cimitero di errori storici, di abbagli ideologici, d'incomprensione del proprio tempo o perfino il totalitarismo, secondo il giudizio liquidatorio di Francesco Alberoni. ¹⁴ Sartre, sin dai tempi di *Che cos'è la letteratura?*, aveva affermato che l'arte impegnata, cioè l'arte in generale, doveva guardarsi da quelle che Stendhal definiva le «amenità stilistiche», parole che bruciano e si bruciano, poesia poetizzante, insignificanza. Anche più tardi denuncerà l'idolatria della pura forma, il culto del segno, quello che Alberto Savinio chiamerà il «virus dannunziano» (ma d'Annunzio, *monstrum* dell'estetismo, sarà ammirato da scrittori come Musil, Joyce, Hemingway, James), non smettendo mai di far guerra allo stile, che sapeva essere una parte essenziale di se stesso, ma di cui a maggior ragione si sentiva tenuto a controllare le seduzioni. Scrivendo di Kafka Sartre diceva che contano solo i libri che «ci piombano addosso come un piccone da ghiaccio che fracassa ciò che è congelato nella nostra testa e nella nostra mente», ¹⁵ contano i libri che frantumano le nostre convinzioni (lui le chiama «le ossa che ho nel cervello»), perché il maggior nemico della verità, riprendendo Nietzsche, non è la menzogna ma le proprie idee. Per questo elogiò sempre il *pensiero contro* e combatté («Fuoco! Fuoco sui quartieri generali del pensiero già fatto, ossia, ancora, della stupidità!») ¹⁶ i doganieri della vita e quelli del pensiero, che ci impongono di essere coerenti, rimanendo uguali a noi stessi e alla

¹² Ivi, p. 15.

¹³ P. Nizan, *I cani da guardia*, introduzione di Rossana Rossanda, Firenze, La Nuova Italia, 1970, p. 104.

¹⁴ F. Alberoni, *Rousseau e Sartre, i veri teorici del totalitarismo*, anticipazione da Id., *Leader e masse*, Milano, Rizzoli, 2007, «Corriere della Sera», 21 marzo 2007.

¹⁵ In Bernard-Henri Lévy, *Il secolo di Sartre. L'uomo, il pensiero, l'impegno*, Milano, Il Saggiatore, 2004, p. 240.

¹⁶ Ivi, p. 241.

nostra identità. Lui non vuol essere un pittore che passa la vita a dipingere una sola e unica tela, ma l'opposto: invenzione e reinvenzione di sé. Un Sartre libertario e insieme totalitario che per questo suo spirito di contraddizione affascinò platee di giovani, in anni in cui la Francia dominava la scena culturale. È sartriana l'ispirazione del secondo congresso internazionale degli scrittori a Madrid (con Rafael Alberti, Malraux, Aragon, Hemingway, Erhemburg, Benda — che aveva scritto nel '27 *Il tradimento dei chierici* — e altri), in cui si afferma che il principale nemico della cultura è il fascismo e che «nessuna neutralità è possibile». È lo stesso Sartre che nel '47 stila un manifesto (firmato da un gruppo di scrittori fra cui Aron, Breton, Simone de Beauvoir, Camus, Benda, Callois, Merleau-Ponty, Mauriac, Paulhan, Leiris e altri) in cui si chiede ragione al PCF della campagna diffamatoria scatenata contro Nizan fin dal momento della sua morte. Come per Nizan, anche per Sartre la letteratura è l'attività rivoluzionaria più caratteristica: la letteratura, essenzialmente politica, deve servire la rivoluzione, e ogni letteratura che non lo fa è obbiettivamente controrivoluzionaria.

In Francia e in Italia il nome di Sartre evoca il cattivo maestro, l'intellettuale *démodé*, l'impostore, mentre altrove continua ad essere un faro. Per esempio, in America e in Colombia i filosofi Cornel West e Antanas Mockus «fanno quotidianamente riferimento a Sartre come a una sorta di bussola etica che prima di chiunque altro vagheggiò il mondo multiculturale e post-coloniale nel quale oggi viviamo».¹⁷

Al Quinto Convegno degli Scrittori Cattolici, che si tenne a San Miniato nel settembre 1938, Carlo Bo tenne una relazione su *Letteratura e vita*,¹⁸ che rappresentò un punto di riferimento essenziale per gli autori gravitanti intorno alle riviste del cosiddetto ermetismo (lo scritto apparve sulla rivista «Frontespizio», che aveva tra i collaboratori Giovanni Papini, Carlo Betocchi, Mario Luzi, e don Giuseppe De Luca, fondatore delle «Edizioni di Storia e Letteratura»), i quali condivisero la nozione di letteratura fondata su un «primato dello spirituale», secondo la definizione del filosofo francese Jacques Maritain. La relazione, quasi un manifesto, suscitò vivacissime reazioni di parte cattolica (Oreste Macrì, Giancarlo Vigorelli, Francesco Casnati) e una stroncatura di Mario Alicata, futuro responsabile della cultura nel Comitato Centrale del PCI, allora su posizioni di fronda verso il fascismo. Nel suo scritto Bo respingeva l'accezione limitata del letterato che svolge il suo mestiere nelle pause della vita:

Noi a questa letteratura non abbiamo mai creduto [...], rifiutiamo una letteratura come illustrazione di consuetudine e di costumi comuni, aggiogati al tempo, quando sappiamo che è una strada, e forse la strada più completa, per la conoscenza di noi stessi, per la vita della nostra coscienza. A questo punto è chiaro come non possa esistere — se non su una carta ormai abbandonata di calcoli e di storie letterarie — un'opposizione fra letteratura e vita. Per noi sono tutt'e due, e in ugual misura, strumenti di ricerca e quindi di verità: mezzi per raggiungere l'assoluta necessità di sapere qualcosa di noi, o meglio di continuare ad attendere con dignità, con coscienza una notizia che ci superi e ci soddisfi [...], noi crediamo alla vita nella stretta misura della letteratura [...], quindi non opposizione ma collaborazione: e letteratura come vita non cade in noi se non come memoria del nostro spirito, come indicazione di una cosa indispensabile: la coscienza di noi stessi ripresa a ogni momento.

¹⁷ Annie Cohen-Solal, *Povero Sartre incompreso in patria*, «La Repubblica», 22 giugno 2005.

¹⁸ C. Bo, *Letteratura come vita*, «Il Frontespizio», 9, settembre 1938, poi in Id., *Otto studi*, Vallecchi, Firenze, 1939.

E, in un empito di passione religiosa («di teologia poetica», secondo Ferruccio Ulivi), aggiungeva: «La letteratura è una condizione, non una professione. Non crediamo più ai letterati padroni gelosi dei loro libri, anzi non facciamo credito ai calcoli bibliografici: a che cosa servono queste virtù legate alla stagione, queste risorse di successo?».

Letteratura come vita per il poeta Carlo Betocchi fu una dichiarazione di guerra al fascismo. E lo stesso Carlo Bo dichiarò in un'intervista¹⁹ che lo scritto fu «la ricerca di un altro linguaggio, l'opposizione alla retorica e al dannunzianesimo superstite». L'intervento rimane comunque legato a una concezione religiosa rispettabile, ma non meno settaria di quella marxista.

Il conflitto più significativamente polemico tra politica e letteratura, che ha lasciato un'impronta durevole nella vita culturale e politica italiana, si ebbe nell'immediato dopoguerra, quando la rivista «Il Politecnico», diretta da Elio Vittorini (coadiuvato da Franco Fortini), incontrò l'ostilità di Palmiro Togliatti, segretario del PCI. La rivista, nata nel '45, fu il tentativo di conquistare la piccola e media borghesia trattando non solo di temi culturali ma, in un'Italia appena uscita dalla guerra, di carovita, inflazione, crisi produttiva. Nata settimanale per poi diventare mensile, era moderna nell'impostazione, incisiva nell'affrontare gli argomenti, di alto livello giornalistico; ma Togliatti la accusò di enciclopedismo e di eccessivo gusto per la varietà. Il leader comunista volle affermare il primato della politica, stabilendo che il «lavoro culturale» è una branca della politica. Vittorini rifiutò tale posizione: non si può tornare alla concezione medievale della poesia come ancella della teologia, diceva. E pose la famosa domanda: «Suonare il piffero per la rivoluzione?». Dopo due anni di vita «Il Politecnico» cessò le pubblicazioni e Togliatti salutò lo scrittore con la famosa frase: «Vittorini se n'è ghiuto e soli ci ha lasciato». Giancarlo Pajetta, anni più tardi, riconobbe che si era trattato di un errore. L'aspetto più malinconico fu determinato dall'atteggiamento indifferente dei socialisti, che pochi anni dopo chiusero l'Istituto Morandi e le edizioni *Avanti!*

Il modello vittoriniano ha avuto la sua grande stagione ed è oggetto tuttora di studi, tra adesioni e prese di distanza. In un elzeviro sul «Corriere della Sera»²⁰ Alberto Moravia, recensendo un libro di Nello Ajello,²¹ distingue tra intellettuali prima di Marx, i cosiddetti *philosophes* dell'illuminismo, e i liberi pensatori che a partire da Marx si sono mascherati da filosofi dell'azione; Vittorini era un intellettuale nella tradizione enciclopedica e illuminista, cioè un *philosophe*; Togliatti no: era un filosofo dell'azione «per vocazione e professione»: la condanna era inevitabile. Quando Ennio Flaiano vinse il premio Strega col suo unico romanzo, *Tempo di uccidere*, si aprì una polemica tra destra e sinistra: sul «Momento-Sera», quotidiano di destra, il romanzo fu salutato per l'adesione ai principî liberali; su «Risorgimento liberale» e sull'«Unità» — di sinistra moderata il primo e di sinistra l'altro — fu interpretato come il dramma dell'uomo contemporaneo nella società capitalista,

¹⁹ Carlo Bo, *un libro lungo ottant'anni*, intervista di Alessio Altichieri, «Corriere della Sera», 23 gennaio 1991.

²⁰ A. Moravia, *Quel che dice il caso Vittorini*, ivi, 15 maggio 1979.

²¹ N. Ajello, *Intellettuali e PCI*, Roma-Bari, Laterza, 1979.

sulla scia di Conrad, Camus, Graham Greene e Kafka. Flaiano intervenne per chiarire che aveva scritto il romanzo in base alle ragioni autentiche della sola letteratura, e che non aveva pensato ad alcun messaggio politico o ideologico. I messaggi, tagliò corto alla sua maniera, li porta il postino. Anche Alberto Moravia evitava la diade impegno-disimpegno:

Sono soltanto un uomo di lettere. Non credo per esempio — non ci ho mai creduto — all'impegno nel romanzo. Il romanzo impegnato è un cattivo romanzo come opera d'arte e una cattiva propaganda come opera politica. Per chi vuole partecipare in prima persona alla vita e alla lotta politico-sociale ci sono altri strumenti: l'articolo, il comizio, la conferenza. E infatti io mi occupo molto di politica, ma nella vita, non nella letteratura.²²

Le definizioni della letteratura riflettono concezioni e filosofie spesso agli antipodi, come ad esempio quella tra il grande scrittore russo Vladimir Nabokov (che però scriveva in inglese, dopo i primi libri in russo, ammettendo — secondo Claudio Gorlier —²³ di ritrovare la madre lingua talvolta nella dimensione onirica), collocato dalla critica internazionale nella triade maggiore del secondo Novecento, con Beckett e Borges, e il nostro Italo Calvino. Per l'autore di *Lolita*, prediletto dall'avanguardia del Gruppo 63 e da estimatori quali Arbasino (illuminante la sua intervista in *Sessanta posizioni*)²⁴, Sanguineti, Manganelli, in libri come *La vera vita di Sebastian Knight* e *Invito a una decapitazione* declinava una narrativa come ambiguo *ludus*, gioco intellettualistico in apparenza, distaccato dalla realtà quotidiana, antirealistico, artificioso, parodistico, metaletterario: la letteratura, secondo Nabokov, di per sé oziosa, aristocratica, menzognera, non può inseguire o invaghirsi delle Grandi Maiuscole, delle Idee, della Storia, della Psicologia, o, *quod deus avertat*, dell'Utopia. Quando Nabokov scrisse i primi romanzi, la critica *émigrée* lo accusò di *art pour l'art*, di «freddezza», di «disprezzo degli uomini», di «disimpegno socio-politico», di rottura con la tradizione della letteratura russa (là dove la grande tematica del doppio, al centro dell'opera di Nabokov, si riallaccia chiaramente a Dostoevskij). Per Calvino invece l'arte è impegno, ha un fine morale, anche se non consolatorio: il testo letterario svolge, nel suo rapporto col mondo, una funzione etica imprescindibile; Nabokov, a suo giudizio appartiene al filone neorabelaisiano-babelico-gotico-barocco (quello borgesiano di una immensa Biblioteca Universale), che lui ritiene lontano dalla propria concezione stilistica, riversata poi nelle non meno nitide che discusse *Lezioni americane*.²⁵

²² A. Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, a cura di Nello Ajello, Roma-Bari, Laterza, 1978, pp. 32-33.

²³ C. Gorlier, *I libri non si prestano*, in *Vladimir Nabokov*, a cura di Maria Sebregondi ed Elisabetta Porfiri, Milano, Marcos y Marcos, 1999, pp. 199-201. «Dopo i primi libri in russo — scrive Gorlier — Nabokov, scelto l'inglese, aveva obliterato il suo rapporto anche linguistico con la Russia: non conosceva né voleva conoscere neologismi e nuove espressioni nate in Russia dopo, grosso modo, il 1920. Provò soltanto un leggero e forse infastidito imbarazzo quando gli domandai in che lingua sognava, e, pur sostenendo di sognare in inglese, ammise che, talora, nella dimensione onirica si riaffacciava il russo».

²⁴ A. Arbasino, *Vladimir Nabokov*, in Id., *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 341-44.

²⁵ I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 2000.

È nelle *Lezioni di letteratura*,²⁶ in cui sono raccolti i suoi corsi universitari alla Cornell University su sette grandi maestri dell'Otto e del Novecento europeo,²⁷ che Nabokov esprime suggestivamente la magia della letteratura:

La letteratura non è nata il giorno in cui un ragazzo gridando al lupo al lupo uscì di corsa dalla valle di Neanderthal con un gran lupo grigio alle calcagna: è nata il giorno in cui un ragazzo arrivò gridando al lupo al lupo, e non c'erano lupi dietro di lui. Non ha molta importanza che il poverino, per aver mentito troppo spesso, sia stato alla fine divorato da un lupo. L'importante è che tra il lupo del grande prato e il lupo della grande frottola c'è un magico intermediario: questo intermediario, questo prisma, è l'arte della letteratura.²⁸

In questo rifiuto della storia, delle possibilità realistiche dell'opera d'arte, delle teorie del rispecchiamento, un grande scrittore per Nabokov assomma in sé tre figure: l'affabulatore, l'insegnante e l'incantatore. Ma è quest'ultimo a predominare: l'eterno incanto — e l'eterno inganno — della fiamma del fuoco nel buio della stanza. Giorgio Manganelli, che a Nabokov dedicò uno dei suoi saggi speziati e fosforescenti d'intelligenza, *La scacchiera di Nabokov*,²⁹ nello scritto che concludeva la sua *Letteratura come menzogna* rivela una consonanza molecolare con lo scrittore russo, quasi una gemellare visione della letteratura, partendo dal dialoghetto-apologo usato anche da Sartre quando dette un calcio al premio Nobel: «Qualche tempo fa, durante una discussione, qualcuno citò: "Finché c'è al mondo un bimbo che muore di fame, fare letteratura è immorale". Qualcun altro chiosò: "Allora, lo è sempre stata"». Di qui una cateratta provocatoria e paradossale, sulfurea e irta di aculei perturbanti:

Forse è vero: la letteratura è immorale, è immorale attendervi [...] la letteratura è cinica [...] o è inutile o è velenosa [...] dissacrante, perversa, affascina e sgomenta. Luminosa e mutevole, non esita a usare degli dei per adornarne le sue favole [...]. Chiunque può accostarsi: nessuno se ne allontanerà intatto. Anzi: nessuno ne è immune. Non v'è santo tanto selvatico da non avere in sé tabe di letteratura. 'Ciceronianus sum'. Donde l'arcaico amore e furore per questa cosa mirabile e immonda, questo animale feroce e docile, sinistramente onnivoro [...] lo scrittore sceglie in primo luogo di essere inutile; quante volte gli si è gettata in faccia l'antica insolenza degli uomini utili: 'buffone'. Sia: lo scrittore è anche buffone. È il *fool*: l'essere approssimativamente umano che porta l'empietà, la beffa, l'indifferenza fin nei pressi del potere omicida. Il buffone non ha collocazione storica, è un *lusus*, un errore [...]. Essa possiede e governa il nulla. Lo ordina secondo il catalogo dei disegni, dei segni, degli schemi. Ci provoca e sfida, offrendoci un illusionista, araldico pelame di belva, un ordigno, un dado, una reliquia, la distratta ironia di uno stemma.³⁰

Romanziere ilarotragico, saggista finissimo, anglofane più che anglista e mantrugiatore di varie letterature, corsivista urticante dal «felice vanverare», recensore raddomantico di «laboriose inezie», stregato dal «rumore sottile della prosa», viaggiatore dall'estro bizzarro,³¹ manierista negromantico, Manganelli diviene teorico e teologo con virtuosismi iperletterari della letteratura come menzogna, avvicinandosi ai grandi saggisti europei. Il più grande scrittore dopo

²⁶ V. Nabokov, *Lezioni di letteratura*, a cura di Fredson Bowers, introduzione di John Updike, Milano, Garzanti, 1982.

²⁷ I sette maestri «riletti, annotati e giudicati» sono: Jane Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson, Proust, Kafka, Joyce.

²⁸ V. Nabokov, *Lezioni di letteratura*, cit., p. 35.

²⁹ G. Manganelli, *La scacchiera di Nabokov*, in Id., *La letteratura come menzogna*, Milano, Feltrinelli, 1967, pp. 115-18.

³⁰ Id., *ivi*, pp. 171-77.

³¹ Id., *La favola pitagorica. Luoghi italiani*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Adelphi, 2005. Per i reportage in altri paesi: G. Manganelli, *L'isola pianeta e altri settentrioni*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Adelphi, 2006.

Gadda, per il critico Angelo Guglielmi. Sarà immorale la letteratura, ma ineludibile e duratura, e di essa è impossibile liberarsi. Ecco la sua freccia del Parto: «Come il mandrillo non può mortificare la retorica delle sue chiappe policrome, così non potremo toglierci di dosso, deliziosa maledizione, questo pieghevole vello di verbi».³² Se la politica ingenera l'antipolitica ma mostra intatte le ragioni e la necessità di guida della *polis*, la letteratura sembra navigare verso la sua scomparsa. Nulla di nuovo: agli inizi dell'800 Hegel annunciava la morte dell'arte, una profezia che a intermittenza si riaffaccia da pulpiti d'ogni religione, ma senza che diminuiscano poetiche, ideologie artistiche, mercati culturali, critici iperattivi, saggi, manuali per scuole e università, polemiche e tanti libri (in Italia nel 2008 ne sono stati pubblicati — tra novità, riedizioni, ristampe — circa 180 al giorno, 7 e mezzo all'ora, con una tiratura media d'ogni titolo intorno alle 4.364 copie, di cui l'84% vende meno di 500 copie; i lettori di almeno un libro al mese sono soltanto 3,2 milioni, mentre gli editori ricevono ogni anno 300 mila manoscritti). Di certo la letteratura non ha più un valore spirituale assoluto come nella tradizione umanistico-borghese, né un «valore d'uso», come volevano i crociati dell'impegno: ha relegato in archivio le suggestioni di Sartre, di Vittorini, di Pasolini e dei saggisti che hanno imperato per intere generazioni; si è degradata in merce, grazie alla barbarie multimediale, come sottolinea Giulio Ferroni,³³ teorizzando l'idea dell'arte quale residuo postumo, verso cui nutrire una passione inattuale (come avviene per lo stesso Ferroni, che si divide tra critica accademica e critica militante, o «giornaliera», per dirla alla Pampaloni). Nel '74 lo scrittore tedesco Enzensberger tenne una conferenza intitolata *La letteratura come istituzione ovvero l'effetto Alka-Seltzer*. Se si mette una pastiglia di Alka-Seltzer in un bicchiere d'acqua, di lì a poco non ne resterà più niente, o quasi: solo qualche residuo sul fondo del bicchiere e l'acqua che freme. Così per la letteratura: non è scomparsa, si è sciolta in altro: nei titoli dei giornali, nella musica pop, nella pubblicità, nel cinema, nella moda, nelle sette e subculture, nello spettacolo metropolitano. In altri termini nuove forme di percezione si producono non più nella letteratura ma in questo «estetico diffuso». L'arte si è disciolta nella vita, distruggendo la sua separatezza, e si è trasformata in estetizzazione del consumo. Solo residui, quindi? Qualche critico, come Carla Benedetti, è più drastico: non sono solo residui ma «una massa tumorale che aggredisce la produzione del pensiero con ramificazioni e metastasi».³⁴ Più pessimista George Steiner, per il quale — secondo il racconto che il suo amico Gianandrea Piccioli, ex direttore della Garzanti, fa in un'intervista — «l'umanesimo è morto, l'uomo rischia di non avere più un senso e un destino, laicamente parlando, assillato dall'inutilità della cultura».³⁵ L'orizzonte però non è così deserto di speranze né cupo di profezie se vibra ancora come passione soperchiante in scrittori come Raffaele La Capria:

³² Id., *La favola pitagorica*, cit., p. 171.

³³ G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996.

³⁴ C. Benedetti, *Il tradimento dei critici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 92. La Benedetti, docente di Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Pisa, sostiene che i critici non sono morti, come affermano Ferroni, Sanguineti, Berardinelli, ma sono diventati altro: mediatori funzionali alla società dell'estetizzazione diffusa.

³⁵ Paolo Di Stefano, *E Steiner mi disse: la cultura è inutile*, «Corriere della Sera», 15 ottobre 2008.

La letteratura deve comunicare un'emozione. La storia è memoria di fatti. La letteratura è la storia di ciò che gli uomini hanno amato, pensato, sofferto. La letteratura è l'unica scienza delle emozioni. Se non ci fosse, tutto sarebbe disanimato [...]. Tutta la storia della letteratura racconta come nelle varie epoche poeti e scrittori ci hanno trasmesso, col sistema delle parole a loro disposizione, l'immagine del mondo che essi vedevano [...]. Questa vera e propria 'scienza delle emozioni' che è la letteratura, è la nostra storia più intima, quella nella quale riconosciamo chi siamo ora e qui, nel momento presente. Perché solo chi sa chi è stato può sapere chi è.³⁶

Impegno e disimpegno: la letteratura è sempre l'una e l'altra cosa. Scavo nella realtà e fuga da essa, progetto e anarchia, volontà e innocenza, foglio di via e ossi di seppia, il corporale e la saga di Vigevano, la vita agra e il giorno della civetta, autunnale barocco e il mestiere di vivere.

La letteratura e la politica, a dispetto dei *de profundis* e dei piagnistei che si susseguono più funerei che mai ad ogni stagione e delle profezie di apocalissi (ma attenti, diceva Moravia, sotto le vesti di un apocalittico si nasconde un egemone mancato), sono ancora un tema su cui spendere la nostra attenzione. Come meditava nel 1801 Vittorio Alfieri in *Del Principe e delle Lettere*, scritto a ridosso della rivoluzione francese. In quel libello, nelle scuole poco o per nulla letto, il poeta dichiarava che la letteratura è intollerante a qualsivoglia forma di collaborazione col Principe, vale a dire col potere:

Il moderno principe dunque, il quale proteggendo le lettere le impedisce, fa l'arte sua e la propria debolezza appieno conosce. Il letterato che proteggere si lascia o egli propria forza non ha ed è nato per essere letterato di principe, o l'ha e non l'adopera, e, traditor del vero, dell'arte e di sè, tanto più merita allora vitupero quanto era maggiore la gloria che egli acquistata sarebbesi sentendo e adottando la sua propria forza. [...] le vere lettere fiorire non possono se non se all'aura di libertà.³⁷

Davvero invecchiato quel misogallo astigiano? O fuori della realtà come un altro Vittorio, l'Imbriani, «spadaccino della parola»? In una pagina di diario³⁸ del 1877 l'autore di *Mastr'Impicca* scriveva:

Tutti, chi più chi meno fanno delle lettere un mestiere, una professione, o, se non altro, un mezzo per raggiungere fini e vantaggi personali. Io, francamente, no. Per quanto mi frughi nell'animo, non ci trovo brama di vantaggio personale o cura dell'interesse proprio. Nelle lettere e in politica, personalmente non ho cercato nulla, fuorché la soddisfazione di un'attività onesta, disinteressata, utile all'universale.

Reazionario come pochi, « più monarchico del Re»,³⁹ ma ricco di indipendenza intellettuale, apparve ai suoi tempi un solitario in una società di cortigiani, di conformisti e di suonatori del piffero per i contemporanei padroni del vapore.

³⁶ R. La Capria, *La realtà della finzione*, ivi, 4 settembre 2006.

³⁷ V. Alfieri, *Del Principe e delle Lettere*, a cura di Giorgio Bárberi Squarotti, Milano, Serra e Riva, 1983, p. 158.

³⁸ *Vittorio Imbriani intimo. Lettere familiari e diari inediti*, a cura di Nunzio Coppola, Roma, Istituto Per la Storia del Risorgimento, 1963, p. 200.

³⁹ Stefano Lanuzza, *Vittorio Imbriani. Uno "spadaccino" della parola*, Napoli, Ermanno Cassitto, 1990, p. 118.

Lanuzza riporta il seguente brano d'una lettera di Imbriani a Bertrando Spaventa: «È amaro e duro l'esser più monarchico del Re e il sentire più di lui la dignità dell'ufficio e l'amore della dinastia [...]. Se si potesse cambiare a posta propria di convincimenti e di affetti, vorrei proprio cavarmi il gusto di divenire repubblicano e nemico di casa Savoia».

Ombretta Frau

Gli studi umanistici hanno un futuro?

Chi scrive ha compiuto la sua carriera accademica post-laurea – master, dottorato di ricerca, e cattedra di italianistica – negli Stati Uniti e insegna dal 2003 al Mount Holyoke College, nel cuore del Massachusetts. Mount Holyoke è un'università fondata nel 1837 da un'intraprendente maestra americana, Mary Lyon, amareggiata dalla mancanza di accesso delle donne al sistema scolastico superiore e alle università in particolare. Il College è ancora oggi un ateneo per sole donne, fatto ritenuto curioso da alcuni, anacronistico da altri, e vede fra le sue più celebri allieve la poetessa Emily Dickinson, la prima donna ministro del lavoro Francis Perkins, le autrici Wendy Wasserstein e Suzan Lori-Parks, la classicista Marion Blake. Mount Holyoke fa inoltre parte di un consorzio che comprende cinque università situate a pochi chilometri l'una dall'altra (i College Amherst, Hampshire, Mount Holyoke, Smith e l'Università del Massachusetts), il che permette a ogni studente di seguire corsi nei diversi atenei e dà ai professori la possibilità di instaurare rapporti e scambi professionali stimolanti.

Chi riesce ad essere ammesso in un'università come il Mount Holyoke College ha la possibilità di conseguire un'educazione a tutto tondo, con un primo biennio che prevede corsi di letteratura, arte, lingue straniere, filosofia, matematica e scienze, e poi con un secondo biennio specialistico in una disciplina a scelta. Nel sito web del College si legge che «A liberal arts education consistently emphasizes critical reading and thinking, clear writing and speaking, and leadership» (<https://www.mtholyoke.edu/about/liberalarts>). Come in tutte le università, i professori titolari di cattedra si avvalgono inoltre della *tenure* (il “ruolo” dei docenti universitari), che, per salvaguardare la libertà di pensiero e di espressione, una volta acquisita, non prevede il licenziamento.

Fin qui tutto bene, dunque. Un paradiso per gli studenti e per i docenti. Se non fosse che, a ben guardare, i problemi ci sono e sono acuiti dal tracollo economico che da qualche anno attanaglia sia l'Europa che gli Stati Uniti. Le iniziative curriculari prese da decani e rettori, i requisiti per assunzione e promozione dei docenti, le modalità intorno alle decisioni sulle competenze necessarie per la laurea, l'accanimento quasi surreale sui numeri (numeri degli iscritti ai singoli corsi, numeri dei laureandi, il numero di chi sceglie di scrivere la non obbligatoria tesi di laurea, il numero delle pubblicazioni accademiche, il numero delle mansioni amministrative, ecc.) mostrano che la maggioranza degli atenei nord-americani è afflitta da una crisi che si traduce dovunque (nelle

università pubbliche e private, grandi e piccole, più o meno prestigiose) in un attacco, più o meno velato, più o meno dichiarato, agli studi umanistici.

L'oggetto delle mie succinte riflessioni, il Mount Holyoke College, non è da meno. Fin dal primo momento sulle matricole piovono raccomandazioni di genitori, amici, professori su quei corsi che dovrebbero assicurare un posto di lavoro immediato subito dopo la laurea.

Come recita un'ormai datata battuta, una laurea in studi umanistici serve solo ad ottenere un lavoro in una catena di hamburger. Incalzati dalla crisi, dalla disoccupazione e da un disprezzo sempre crescente per ogni tipo di astrazione, genitori e impiegati delle amministrazioni universitarie spingono gli studenti a puntare su corsi di laurea "pratici" nelle scienze naturali e sociali. Dato che negli Stati Uniti Medicina e Giurisprudenza sono facoltà post-laurea, si pensa poi che ogni programma che suggerisca un interesse curriculare per uno di questi corsi di studio possa dare la spinta necessaria per essere ammessi in queste facoltà competitive, che garantiscono in molti casi carriere lucrative. Ecco dunque generazioni di studenti che si intestardiscono a voler seguire solo corsi di economia, biochimica, statistica e biologia, sebbene non particolarmente attratti da queste discipline, o ancora studenti che, in preda allo sconforto, confessano al proprio *advisor* di nutrire passioni proibite per la musica, per il teatro, per le arti, senza avere il coraggio di svelarsi ai propri genitori. Purtroppo molte famiglie e molti amministratori delle università non sembrano tenere a mente il fatto che, nel nord America, una delle lauree che producono uomini – e donne – d'affari di alto livello (Sergio Marchionne è uno di questi) è proprio la filosofia.

La conseguenza di questi *trend* è un disinteresse ancora più spiccato per gli studi umanistici, che sta portando alla progettata riduzione e, in casi estremi, alla chiusura di corsi di laurea nelle materie letterarie, lingue straniere, arte (pittura e scultura) e, in alcuni casi, filosofia, ad offrire corsi online e, in situazioni estreme, a parlare perfino della possibile sostituzione degli insegnanti di lingue straniere con programmi elettronici. Gli unici a resistere, per ora, i dipartimenti di inglese. Nell'autunno del 2010 ha fatto scalpore la notizia che il più grande campus della SUNY (State University of New York) era in procinto di eliminare i corsi di laurea in francese, italiano, greco, latino, teatro e russo (il tedesco era stato soppresso anni prima). Subito dopo il tonfo delle borse nel 2008, il museo dell'università di Brandeis, nei dintorni di Boston, ha tentato di mettere all'asta la propria collezione d'arte (non tutti in Europa sanno che negli atenei americani sono dei piccoli musei gioiello con collezioni spesso di grande prestigio), progetto in seguito messo in cantiere. Negli ultimi anni le petizioni, le proteste, gli articoli si sono moltiplicati mentre chi insegna nelle facoltà umanistiche è sempre più avvilito, preoccupato e demoralizzato. Ma questo, si teme, è solo l'inizio, la punta di un iceberg le cui vere dimensioni potrebbero lasciarci sbigottiti.

La chiusura di un programma prevede il licenziamento immediato di tutti i docenti precari e il riassetto dei docenti a tempo indeterminato in altri programmi, spesso interdisciplinari, come letterature comparate, studi critici e simili, il che significa trovarsi, in alcuni casi, nel bel mezzo della propria carriera costretti a reinventarsi un lavoro, a tenere corsi in discipline nuove. I bandi di concorso per le cattedre di italianistica, ad esempio, richiedono sempre di più eroici *factotum* con l'abilità di offrire corsi di lingua, cultura, cinema e letteratura e quant'altro, a tutti i livelli. L'autrice di questo scritto è professore associato con tenure e direttore del programma di Italiano e Studi Classici e insegna corsi che coprono ottocento anni di storia della letteratura italiana, corsi di lingua, corsi di storia e cultura italiana (dalla televisione al femminismo, dal terrorismo alla mafia), in inglese e in italiano, cerca di mantenere un curriculum di pubblicazioni dignitoso ed è oberata da mansioni amministrative stressanti e dalla spina del pendolarismo (essere una coppia accademica significa quasi invariabilmente vivere e lavorare in città e stati diversi. Per le coppie *bicoastal* significa essere separati dall'enormità del continente nordamericano). Neppure chi si avvale della *tenure* riesce più a dormire sonni tranquilli.

Quali sono le possibili soluzioni per un salvataggio degli studi umanistici? Gli interventi sull'argomento sembrano mostrare due vie di salvezza: la prima prevede la metamorfosi dei professori di letteratura, arte, filosofia, storia in *practitioners*, cioè intellettuali la cui conoscenza e le cui riflessioni vengano messe al servizio diretto non solo degli studenti nelle aule universitarie e dei colleghi della propria disciplina ma anche e soprattutto della gente comune, con pubblicazioni accessibili, programmi radiofonici e televisivi, blog. Lo scorso novembre la rettrice del Mount Holyoke College, Lynn Pasquerella, una filosofa, ha dichiarato a un pubblico di convegnisti che «The future of the Humanities lies in the cultivation of humanities practice both in traditional and innovative ways». Tra gli esempi citati la filosofia “per tutti” di Alain de Botton, il caso di una docente di letteratura tedesca che insegna Rilke con le canzoni di Lady Gaga e le possibili connessioni fra la società descritta nel *Decameron* e il reality *Jersey Shore*, insieme alle visite nei centri per anziani, carceri, centri sociali, iniziative che ricordano le iniziative intellettuali e le rappresentazioni teatrali nelle fabbriche durante gli Anni Settanta.

Indubbiamente, oggigiorno i mezzi ci sono e sono alla portata di tutti, ma il pericolo è che poi ci si muova solo in quella direzione a scapito di altri modi, più tradizionali ma ancora efficaci, di fare ricerca.

Una seconda via, più plausibile, a mio avviso, è quella delle Digital Humanities, che presenta un vantaggio da non sottovalutare, quello del ritorno alla lettura e all'analisi dei testi letterari (negli Stati Uniti negli ultimi trent'anni la teoria ha quasi eliminato lo studio del testo), fatte con mezzi e obiettivi diversi. Non solo, ma con progetti di catalogazione e analisi digitale di autori e testi si può aprire la via a nuovi tipi di collaborazioni originali e interdisciplinari che potrebbero dare agli studi umanistici la scossa di cui hanno bisogno per risollevarsi, per

rimettersi in gioco. Il critico letterario, il filosofo, lo storico dell'arte potrebbero diventare, insieme ai colleghi informatici e ai bibliotecari tecnologicamente preparati, direttori di veri e propri laboratori delle idee, laboratori virtuali, nella maggior parte dei casi, centri di formazione e diffusione del pensiero che possano dare un contributo stabile e duraturo alla vita del terzo millennio. Le iniziative in questo ambito degli ultimissimi anni lo dimostrano già con certezza, un esempio fra tanti il progetto dell'Università della Virginia, diretto da un pioniere della letteratura digitale, Jerome McGann, classe 1937, professore di letteratura inglese. Il Nines Project (Nineteenth Century Literature Online, <http://www.nines.org/>) ha ormai gruppi di ricerca in diversi settori della letteratura e cultura anglo-americana, da Dante Gabriel Rossetti a Emily Dickinson, dalla letteratura popolare a Algernon Swinburne e Ambrose Bierce. L'11 ottobre 2010, in un commento pubblicato sul New York Times seguito all'annuncio dell'iniziativa della SUNY Albany, il controverso intellettuale americano Stanely Fish ha proclamato: «it is the job of presidents and chancellors to proclaim the value of liberal arts education loudly and often», ma, come molti lettori gli hanno fatto notare, le “colpe” del fallimento degli studi umanistici negli Stati Uniti sono da attribuirsi non solo alla mancanza di impegno e dedizione nella promozione di tali studi da parte di rettori e decani, ma anche agli stessi docenti (Fish è fra loro), che con il rifiuto del canone, del ruolo dell'autore, dell'importanza del testo e con il profondo disprezzo per un'Europa portatrice solo (così sembrerebbe) di vedute imperialistiche, hanno scardinato l'impalcatura che sosteneva i programmi degli studi umanistici, dal greco al tedesco, al latino, all'italiano, al russo, al francese, alla filosofia, alla storia, alla storia dell'arte.

A partire dal 2013, il Mount Holyoke College non avrà un corso di laurea in European Studies e, con molta probabilità, in russo. I requisiti per la laurea, che includono, come ho già sottolineato, lo studio di una lingua straniera e un numero di corsi nelle materie umanistiche, vengono continuamente minacciati. Lo scorso febbraio il Dean of Faculty attuale, un professore di letteratura inglese, ha proposto di fondere tutti i dipartimenti di lingue straniere in un'unica facoltà amministrata da un solo direttore. I docenti hanno rifiutato la proposta. Per ora.

Rosalba Galvagno

«Sicilia, Sicilia mia, mia patria e mia matria»
 Variazioni consoliane sulla Sicilia, e altro

Il racconto intitolato *Il disastro storico* può fare da cornice, in ragione della sua bruciante attualità, alla ricognizione del bel libro postumo di Vincenzo Consolo, ricchissimo di memorie, ironico e spassoso per alcuni tratti, implacabile e beffardo per altri, che ci ha ispirato alcune riflessioni.¹

Il «disastro» è quello che spazza via la storia, in quanto catapulta l'uomo in uno stato naturale di nudità, smarrimento e animalità, sottraendolo appunto alla storia tanto faticosamente costruita.

Nelle calamità naturali, terremoti, alluvioni, eruzioni, oltre alle vittime umane e ai danni materiali, uno dei disastri maggiori è quello forse immediatamente inavvertibile ma che subito si produce e fa sentire i suoi effetti per generazioni future. È questo il disastro storico, il disastro della storia. Quando un terremoto, per esempio, squassa e polverizza città o tessuti umani fortemente storicizzati, che nei secoli avevano cioè sviluppato una loro particolare storia, una loro cultura, una loro civiltà, oltre a distruggere vite e documenti e beni, ributta indietro i superstiti dal piano della storia al piano della natura, dell'esistenza: in pochi secondi essi fanno balzi indietro di secoli.

Passati quei pochi secondi, in cui è preda di un terrore cosmico, l'uomo, spogliato di ogni segno storico, nudo e smarrito, scatena il suo istinto, la sua animalità.²

A dimostrazione di questa disumanizzazione Consolo cita due fatti emblematici, agghiaccianti, prodottisi all'indomani del terremoto nella valle del Belice del gennaio 1968. Uno riguardava il disinteresse e l'empietà quasi dei superstiti nei confronti dei loro morti e l'altro il costituirsi di branchi di cani famelici, predatori di sangue e putridume. C'è da meravigliarsi allora, s'interroga lo scrittore, se in questi momenti sbucano fuori i cosiddetti sciacalli, che scavano tra le macerie? Come ad esempio a San Francisco dopo il terremoto e l'incendio del 1906, dove i predoni venivano sommariamente impiccati, o dopo il terremoto di Messina e Reggio Calabria, dove i predoni venivano passati per le armi. Ma vi è un'altra forma di sciacallaggio, quello a freddo, *razionale*, che nasce al di fuori del teatro del disastro, non più degli sciacalli caldi o freddi e in un secondo tempo, come lo sciacallaggio del politico, del giornalista, dell'industriale, del generale. Ma non c'è fine a questa deriva, poiché c'è il terzo momento, non più degli sciacalli caldi o freddi, è quello delle iene, degli speculatori e profittatori della ricostruzione, insomma dei ladri e arraffatori di tangenti: «Quelli che, fingendo di ricostruire, mostruosamente continuano a

¹ V. CONSOLO, *La mia isola è Las Vegas*, Mondadori, Milano 2012. Il volume raccoglie 52 racconti, così preferiva chiamarli l'autore, scritti tra il 1957 e il 2011, di cui alcuni inediti. «Questo libro», si legge alla fine del conciso e accurato risvolto di copertina, «l'ultimo che ha personalmente concepito e voluto, restituisce intatta la sua lezione ai lettori di oggi e di domani».

² Ivi, p. 64. Già in «La Stampa», 5 febbraio 1978.

distruggere, ancora a spogliare quelle popolazioni colpite dal disastro della loro cultura, della loro storia, a relegarle per sempre ai margini dell'esistenza».³

Nel lungo racconto, *Un giorno come gli altri*, composto di alcuni gustosissimi episodi⁴, Consolo, tra le varie peripezie e meditazioni da cui è occupato nel corso di una sua giornata milanese, si sofferma anche, mentre è intento ad un lavoro sul poeta Lucio Piccolo, su un suo ricorrente dilemma, sulla differenza cioè tra lo scrivere e il narrare, tra la mera operazione di scrittura impoetica estranea alla memoria che è lo scrivere, e quell'operazione poetica di scrittura invece che attinge quasi sempre alla memoria, e che è il narrare.⁵ Il narratore viene addirittura assimilato a un grande peccatore, che merita una pena come quella dantesca degli indovini, dei maghi, degli stregoni. E tra gli indovini menzionati e condannati da Dante Consolo cita, non a caso, Tiresia, colui al quale toccò come punizione di essere trasformato in donna («Ed anche “di maschio in femmina” diviene, come Tiresia, il narratore»), cioè, come ogni vero scrittore, di femminizzarsi e di avere così accesso ad un sapere (e un godimento) altro, proibito e peccaminoso:

Riprendo a lavorare a un articolo per un rotocalco sul poeta Lucio Piccolo. Mi accorgo che l'articolo mi è diventato racconto, che più che parlare di Piccolo, dei suoi *Canti barocchi*, in termini razionali, critici, parlo di me, della mia adolescenza in Sicilia, di mio nonno, del mio paese: mi sono lasciato prendere la mano dall'onda piacevole del ricordo, della memoria. “Invecchiamo” mi dico malinconicamente, “invecchiamo”. Ma, a voler essere giusti, che io sia invecchiato è un fatto che non c'entra molto col mio scrivere. È che il narrare, operazione che attinge quasi sempre alla memoria, a quella lenta sedimentazione su cui germina la memoria, è sempre un'operazione vecchia arretrata regressiva. Diverso è lo scrivere, lo scrivere, per esempio, questa cronaca di una giornata della mia vita il 15 maggio 1979: mera operazione di scrittura, impoetica, estranea alla memoria, che è madre della poesia, come si dice. E allora è questo il dilemma, se bisogna scrivere o narrare. Con lo scrivere si può forse cambiare il mondo, con il narrare non si può, perché il narrare è rappresentare il mondo, cioè ricrearne un altro su carta. Grande peccato, che merita una pena, come quella dantesca degli indovini, dei maghi, degli stregoni:

Come 'l viso mi scese in lor più basso
 Mirabilmente apparve esser travolto
 Ciascun tra 'l mento e 'l principio del casso [petto];
 ché da le reni era tornato 'l volto,
 ed in dietro venir li convenìa,
 perché'l veder dinanzi era lor tolto.
Inf., XX, 10-15

Il tipo particolare di punizione che il nostro scrittore paventa per il narratore è dunque quella dantesca dell'immagine torta,⁶ un'immagine paradossale (il contrappasso

³ Ivi, p. 65. Una fine analisi del tema del disastro nei romanzi di Consolo ha fatto D. FERRARIS, *La syntaxe narrative de Consolo: pour une orientation du désastre*, in *Vincenzo Consolo éthique et écriture*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2007, pp. 91-105.

⁴ Ivi, pp. 87-97, già in «Il Messaggero», 17 luglio 1980, quindi in Enzo Siciliano (a cura di), *Racconti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1983 (I Meridiani), pp. 1430-42, poi nel vol. III della nuova edizione dell'antologia (Mondadori, Milano 2001, pp. 392-403).

⁵ Ivi, p. 92.

⁶ «com'io potea tener lo viso asciutto /quando la nostra imagine di presso / vidi sì torta, che 'l pianto delli occhi/le natiche bagnava per lo fesso» (*Inf.*, XX, 21-24, corsivi nostri). È opportuno rammentare che gli indovini sono collocati nella IV bolgia dell'VIII cerchio (delle Malebolge) dell'*Inferno*, dove sono i fraudolenti verso chi non si fida.

dantesco) che fa degli indovini degli esseri condannati ad avere «l'viso travolto», girato all'indietro:

Però il narratore dalla testa stravolta e procedente a ritroso, continua Consolo, da quel mago che è, può fare dei salti mortali, volare e cadere più avanti dello scrittore, anticiparlo... Questo salto mortale si chiama metafora.

Quando sono da solo mi sfogo a mangiare le cose più salate e piccanti. Evito finalmente la minestrina, la paillardina e la frutta cotta. Mangio bottarga, *sàusa miffa* ("interiora di tonno salate"), olive con aglio e origano, peperoncini, caciocavallo, *cubbàita* ("torrone di zucchero e sesamo")... Poi, nel pomeriggio, non c'è acqua che basti a togliermi la sete.⁷

Si sarà avvertito il passaggio apparentemente incongruo, un vero e proprio salto mortale, che lo scrittore opera nel brano appena letto, dove sta descrivendo la curiosa condizione del narratore-mago dalla testa stravolta ma dotato della capacità di volare rispetto allo scrittore di cronaca, ed ecco che, *ex abrupto*, nel racconto stesso si produce *in re* una dislocazione metaforica attraverso il salto semantico dall'incontinenza della parola fraudolenta degli indovini all'incontinenza della gola, per la quale i golosi sono flagellati dalla pioggia e straziati da Cerbero nel III cerchio dell'*Inferno* (canto VI).

Ma c'è di più. Questo frammento emblematico, come la citazione dantesca mostra, del cosiddetto procedimento palinsestico della scrittura di Consolo, esibisce anche una dimensione metatestuale, metaforica anch'essa, che coincide con l'esatta definizione retorica della figura della metafora riportata negli *Elementi di retorica* di Heinrich Lausberg, al paragrafo intitolato *Tropi di dislocazione o di salto*,⁸ di cui l'esempio consoliano costituisce una sorprendente e ineccepibile realizzazione (narratore-mago stravolto=goloso-assetato).

Su una sua precisa definizione di racconto, «racconto ibrido» per l'esattezza, e quindi sull'essenza della narrazione, Consolo ritornerà a distanza di dieci anni da *Un giorno come gli altri* (1980), nel bellissimo testo intitolato *Memorie* (1990),⁹ dove, sintomaticamente, viene ripreso il tema del disastro e dei suoi corollari: l'opposizione fondamentale tra esistenza e storia, che si duplica in quella di oriente e occidente, natura e cultura e altre ancora:

Io sono d'una terra, la Sicilia (ma quante altre terre nel modo somigliarono, somigliano o somiglieranno alla Sicilia!) dove, oltre l'esistenza, anche la storia è stata da sempre devastata da tremende eruzioni di vulcani, immani terremoti, dove il *figlio dell'uomo* e il *figlio della storia* non hanno conosciuto altro che macerie di pietra, squallidi, desolanti ammassi di detriti attorno a zolfare morte. "In una manciata di polvere vi mostrerò la paura" dice Eliot.

Dicevo sopra di una mia ideale geografia letteraria siciliana, dicevo di un oriente e di un occidente. Ora, questo paese¹⁰ che mi ha dato i natali ha la ventura, il destino di trovarsi ai confini, alla confluenza di due

⁷ CONSOLO, *La mia isola è Las Vegas*, cit., pp. 92-93.

⁸ «I tropi di dislocazione (o salto) [...] presentano rispettivamente tra il significato *proprio* della parola sostituita ("guerriero" [...]) e il significato proprio della parola sostituita tropicamente ("leone" [...]) o un rapporto di somiglianza con il modello (metafora "guerriero/leone" [...]) o un rapporto di contrari (ironia: "coraggioso/vigliacco" [...])», H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna 1969, p. 127.

⁹ « Il Valdemone », I, 1, febbraio 1990, pp. 7-9, in CONSOLO, *La mia isola è Las Vegas*, cit., pp. 134-138.

¹⁰ Si tratta di Sant'Agata di Militello più su evocata: «Fin dal primo sguardo sul mondo, fin dai primi bagliori dei ricordi – e sono scene isolate, fotogrammi luminosi incorniciati dal nero dell'immemorabile – si è impresso, Sant'Agata, dentro di me per sempre», *ivi*, p. 135.

regni, dove si perdono, sfumano, si ritraggono in una sommessata risacca le onde lunghe della natura e della storia. Lasciando, su questa remota spiaggia dell'incontro, segni indistinguibili e confusi. Remota spiaggia, *limen*, *finisterre*, ma anche luogo sgombro, vergine, terra da cui rinascere, ricominciare, porto da cui salpare per inediti viaggi. Nato qui ho preso coscienza, a poco a poco, d'aver avuto il privilegio di trovarmi legato all'ago di una bilancia i cui piatti possono restare in statico equilibrio o pendere, da una parte o dall'altra, il peso della natura o della cultura. E non è questo poi l'essenza della narrazione? Non è il narrare, come dicevo, quell'incontro miracoloso, di ragione e passione, di logica e di magico, di prosa e poesia? Non è quest'ibrido sublime, questa chimera affascinante?

Mi sono ispirato, narrando, a questo mio paese, mi sono allontanato da lui per narrare altre storie, di altri paesi, di altre forme. Però sempre, in quel poco che ho scritto, ho fatalmente portato con me i segni incancellabili di questo luogo.¹¹

Di questo racconto pieno di aneddoti curiosi come quello divertentissimo della festa dall'editore dove è ospite Saul Bellow, importa soprattutto ricordare la pagina dedicata alla descrizione dello studio di Consolo nella sua casa di Milano. Una pagina autobiografica, come tantissime di questo bel libro, che ci invita ad entrare nel luogo più intimo dello scrittore, un luogo magico direi, alla cui immagine saranno in parte ispirate le indimenticabili descrizioni di studi e biblioteche presenti nei grandi romanzi.¹²

Il mio studio è una stanza con tre pareti rivestite di libri, anche nello spazio tra i due balconi vi sono libri (dal balcone, giù in fondo alla strada, oltre i due castelli daziarii della Porta, vedo il famedio del Cimitero Monumentale, dove al centro, sotto la cupola, è il sarcofago di Manzoni) e libri si accumulano per terra e sul baulo di canne che fa da tavolino davanti al divano-letto. Le librerie sono degli scaffali aperti di legno grezzo, comprati alla Rinascente, e la polvere si accumula sui libri, penetra tra le pagine, li invecchia precocemente. Sui ripiani degli scaffali, davanti ai libri, appoggio oggetti: temperini, uccelli di legno, teste di pupi siciliani, pezzetti di ossidiana, di lava, conchiglie... Sull'unico spazio vuoto, alle spalle del mio tavolo di lavoro, ho appeso i "miei quadri": un disegno di un San Gerolamo nella caverna, nudo, seduto a terra, intento a leggere un libro appoggiato sulle ginocchia, un gran leone dietro le spalle e un teschio vicino ai piedi; un libro aperto, con le parole cancellate con tratti di china e una sola in parte risparmiata, *raccon*, incollato e chiuso in una teca di plexiglas, opera di un artista concettuale; due planimetrie secentesche, di Palermo e di Messina, strappate dal libro di Cluverio *Siciliae antiquae descriptio*. Questo dei libri antichi strappati, dei libri bruciati, dei libri perduti è un fatto che mi ossessiona. Ossessiona al punto che sogno sempre di trovare libri antichi, rotoli, cere, tavolette incise.¹³ Una volta mi sono calato dentro un'antica biblioteca sotterranea, forse romana, dove, ben allineati nelle loro scansie al muro, erano centinaia e centinaia di rotoli: cercavo di prenderli, di svolgerli, e quelli si dissolvevano come cenere. Un mio amico psicanalista, al quale ho raccontato questo mio sogno ricorrente, mi ha spiegato che si tratta di un sogno archetipico. Mah... Fatto è che mi appassionano i libri sui libri, sulle biblioteche, sui bibliofili. E il libro che leggo e rileggo, come un libro d'avventure, è *Cacciatore di libri sepolti*. Come in questo tardo pomeriggio di

¹¹ Ivi, pp. 137-138.

¹² V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, a cura di Giovanni Tesio, Einaudi Scuola, Torino 1995 (1976), pp. 39-40, ID., *Nottetempo casa per casa*, Mondadori, Milano 1994 (1992), pp. 30-32.

¹³ Sull'aneddoto del sogno, parzialmente variato, Consolo tornerà successivamente «C'è questo *ipogeo*, c'è la visione dell'*ipogeo* continuamente e credo che sia dovuto al fatto che io cerco di partire sempre dalle radici più profonde e quindi anche le immagini di questi luoghi sotterranei, di queste caverne, siano un po' il corrispettivo della profondità della lingua e della profondità della storia. Andare fino alle radici per poi risalire verso le zone della comunicazione, le zone della società. Sono luoghi che mi hanno sempre affascinato. È indecente raccontare i propri sogni, però devo dire che un mio sogno ricorrente è un *sogno archeologico*, un sogno che poi ho scoperto faceva anche il padre della psicanalisi assieme a Freud che era Jung. Nel sogno io mi calo in dei sotterranei dove scopro degli oggetti antichi, vasi o rotoli di pergamena, che mi danno molta gioia. Ho interpellato un mio amico psicanalista e mi ha detto che è un sogno positivo e quindi evidentemente questo sub-conscio emerge nella mia scrittura. La mia ricerca linguistica anche in quel senso, io cerco le parole che vengono da *lontananze storiche*, di lingue antiche, greco, latino, arabo e quindi c'è questo bisogno di ripartire dalla *profondità*. In tutti i miei libri c'è l'evocazione di questi *luoghi sotterranei*.» Cfr. *Intervista con Vincenzo Consolo* a cura di Dora Marraffa e Renato Corpaci, <http://www.italialibri.net/>, 2003, corsivi nostri.

maggio, qui nella mia stanza al terzo piano di una vecchia casa di Milano. A poco a poco non sento più il rumore delle macchine che sfrecciano sui Bastioni, mi allontanano, viaggio per l'Asia minore e l'Egitto, sprofondo in antichità oscure, indecifrate.¹⁴

Una variante e perfino un equivalente di questi libri antichi sono per Consolo le antichità archeologiche, come quelle cui si accenna in un altro affascinante racconto, *Le vele apparivano a Mozia*,¹⁵ che descrive un viaggio in Sicilia fatto nell'aprile del 1984 con Fabrizio Clerici, Guttuso e altri per un fastoso matrimonio celebrato a Palermo e che li porterà a rifare l'antico itinerario per le stazioni di Segesta, Erice, Selinunte, Cusa, Agrigento e Mozia. Ma Consolo aveva già visitato quest'isola fenicia più di vent'anni prima, ed è di questa prima scoperta dell'isola e della Sicilia fino ad allora solo immaginata oltre la barriera dei Nebrodi, che egli vuole narrare:

Lieve di anni e ancor più lieve di cognizioni, ch'erano quelle miserelle del liceo che m'aveva appena licenziato, da un paesino sulla costa del Tirreno partii alla scoperta della mia Sicilia. Che immaginavo, al di là della barriera dei Nebrodi, da Siracusa a Gela, ad Agrigento, come una vastissima teoria di monumenti, un'unica sequenza di vestigia antiche, una distesa infinita, silente e metafisica, di pietre, di rovine. E subito s'infranse, è naturale, quella mia Arcadia contro il brulichio, il turbinio di vita e movimento delle contrade che traversavo.¹⁶

Questo racconto rivela l'occasione da cui era scaturita la composizione di *Retablo*,¹⁷ il romanzo ambientato nella Sicilia del Settecento che ha come protagonista un intellettuale e artista milanese di nome Fabrizio Clerici, che compie un viaggio sentimentale e artistico nell'isola seguendo appunto il tradizionale itinerario del Grand Tour. Viceversa, in *Le vele apparivano a Mozia*, pubblicato un anno dopo il romanzo, nel 1988, Consolo integra l'episodio, mirabilmente descritto in *Retablo*, della statua del cosiddetto ragazzo di Mozia, fornendo una spiegazione dell'affondamento, nel romanzo, della statua stessa, del sacrificio di questo idolo pur così venerato dal personaggio Clerici e dall'autore Consolo:

Per questa mia memoria della prima visita nell'intatta Mozia, in un mio racconto, *Retablo*, vollì portar via dall'isola la stupenda statua in tunica trasparente del cosiddetto *ragazzo di Mozia*, quella che nell'ultimo approdo all'isola, nell'84, potei vedere, insieme al pittore Clerici, nel piccolo Museo, chiusa e protetta in una nicchia di tubi neri. Portarla via e farla naufragare, sparire in fondo al mare: come contrappasso o compenso alla morte per acqua del giovane fenicio Phlebas – *A current under sea/Picked his bones in whispers* –¹⁸ di eliotiana creazione; perché quella statua di marmo mi sembrò una discrepanza, un'assurdità, una macchia bianca nel tessuto rosso della fenicia Mozia; mi sembrò una levigatezza in contrasto alla rugosità delle arenarie dei Fenici; uno squarcio, una pericolosa falla estetica nel concreto, prammatico fasciame dei mercanti venuti dal Levante. Come l'arte, infine, un lusso, una mollezza nel duro, aspro commercio quotidiano della vita.¹⁹

¹⁴ *La mia isola è Las Vegas*, cit., pp. 95-96.

¹⁵ «Il Gambero rosso», supplemento de «il manifesto», 5-6 giugno 1988, ivi, pp. 124-127.

¹⁶ Ivi, p. 125.

¹⁷ V. CONSOLO, *Retablo*, con 5 disegni di Fabrizio Clerici, Sellerio, Palermo 1987.

¹⁸ «Una corrente sottomarina / gli spolpò le ossa in bisbigli»: T.S. ELIOT, *La terra desolata*, Rizzoli, Introduzione, traduzione e note di Alessandro Serpieri, Milano 1982, p. 113.

¹⁹ CONSOLO, *La mia isola è Las Vegas*, cit., p. 127.

A distanza, ancora una volta di circa dieci anni, Consolo tornerà con qualche variazione e più distesamente, per ben due pagine, sulla sua amata Mozia nel racconto *La grande vacanza orientale-occidentale*,²⁰ una struggente rimemorazione dei luoghi delle origini, tra oriente e occidente della sua linea di confine, secondo la sua geografia ideale, che si conclude con una meravigliosa tappa a Selinunte:

L'ultimo approdo della lontana mia estate di privilegio – privilegio archeologico come quello ironicamente invocato da Stendhal, a me concesso da un padre benevolo – fu fra le rovine di Selinunte. Dal mattino al tramonto vagai per la collina dei templi, in mezzo a un mare di rovine, capitelli, frontoni, rocchi di colonne distesi, come quelli giganteschi del tempio di Zeus che nascondevano sotto l'ammasso antri, cunicoli [...]. Mi risvegliai l'indomani nel letto della locanda. Per la finestra, la prima scena che vidi del mondo fu la collina dell'Acropoli coi templi già illuminati dal sole.²¹

Un altro luogo di elezione per Consolo, mirabilmente descritto nei suoi romanzi e in molti racconti, è ovviamente Cefalù, come si legge in *La corona e le armi*,²² che comincia a guisa di un vero e proprio racconto autobiografico, scritto in terza persona, che narra il viaggio a Palermo, sul camion del padre commerciante, di un bambino, che scopre così per la prima volta l'abbagliante Cefalù, e che prosegue con un commento finale, in prima persona, proprio su questa inaugurale scoperta della meravigliosa cittadina normanna:

[...] ad un tratto, uscendo da un vicolo, si trovarono davanti ad una piazza, una immensa piazza assolata, piena di palme snelle, diritte, alte, con palazzi ai lati e in faccia, sopra una scalinata, una grande chiesa, con due alte e possenti torri, tutta d'oro e arrossata dal sole.

Il sole che avvampava pure la grande rocca incombente dietro la chiesa. Egli restò abbagliato, immobile a contemplare quello spettacolo che lo intimoriva e lo affascinava. Mai aveva visto tanta bellezza, tanta imponenza, tanto sfolgorio...

[...]

Questo abbozzo di racconto, che potrebbe intitolarsi *Il viaggio*, vuole dire della prima "visione" del duomo di Cefalù di uno come me, per esempio, cresciuto in una zona ibrida, in una zona di confluenza tra la provincia di Messina e di Palermo. Zona senza incidenza e caratteri particolari, dove la storia, remotissima e labile, ha finito per essere sopraffatta dalla natura. Zona quindi di esistenza, di eventologia quotidiana. Il passaggio al di là di quel confine che amministrativamente separa le due province e che si localizza nel paese di Finale, è stato come un oltrepassare le colonne d'Ercole, l'impressione incancellabile di progredire in una dimensione nuova, sconosciuta, la dimensione delle tracce storiche, dei segni chiari della storia; di entrare cioè in una zona di realtà narrabile. E Cefalù è stata un approdo, un luogo d'elezione e di passione.²³

È recente l'eco dei festeggiamenti per i centocinquant'anni dell'Unità d'Italia, non possono quindi non essere menzionati almeno due testi che trattano lo scottante tema dell'Unità d'Italia dalla prospettiva consoliana, una prospettiva per nulla celebrativa e tuttavia profondamente, autenticamente italiana e unitaria, come quella dei maggiori scrittori siciliani di cui Consolo naturalmente ha fatto tesoro. Si sbaglia a ritenere che Verga, De Roberto, Pirandello, Sciascia e perfino Tomasi di Lampedusa abbiano avuto una posizione ambigua nei confronti dell'unificazione della nazione o addirittura una posizione antiunitaria. Semplicemente, e indipendentemente dal loro

²⁰ «Alias», supplemento de «il manifesto», 7 agosto 1999, ivi, pp. 166-167.

²¹ Ivi, pp. 167-169.

²² «Giornale di Sicilia», 17 marzo 1981, ivi, pp. 98-102.

²³ Ivi, p. 101.

credo politico, hanno letto e analizzato da scrittori (non da storici) il fondamentale capitolo del Risorgimento siciliano, rilevandone i paradossi e le inevitabili imposture. Consolo fa altrettanto con una punta di soave ironia però, che è mancata, e *pour cause*, ai suoi predecessori. Cominciamo da *Il più bel monumento*,²⁴ che ricostruisce la curiosa vicenda della costruzione, sempre procrastinata, del monumento a Garibaldi che la cittadina di Marsala decide di erigere, solo nel 1978:

La notizia ci giunge da Marsala. Ricordate? Il porto di Allah, il vino Marsala, i Mille e Garibaldi. E proprio a quest'ultimo, al gran Condottiero, si riferisce la notizia. Scrive un quotidiano siciliano, in data 18 febbraio 1978: "L'eroe dei due Mondi e i suoi Mille avranno un'opera alla memoria nella città che lo vide sbarcare 118 anni fa..." *Un'opera alla memoria* è un monumento che la Regione siciliana ha deciso di erigere, finalmente in quella città, affidandone l'incarico allo scultore Giuseppe Mazzullo.

Chi avrebbe sospettato che proprio Marsala non avesse mai eretto un monumento all'eroe? Marsala, che lo accolse per prima quella mattina dell'11 maggio del 1860, barbuto e biondo capellone, caciotta ricamata in testa, camicia rossa, *poncho* e sciabolane, già eroe, già storico, già monumento?²⁵

E poi arrivò Bixio, l'angelo della morte è un altro racconto assai istruttivo che non solo ricostruisce, ma mette in relazione, in modo storicamente impeccabile, da un lato la vicenda della concessione, da parte di Ferdinando I, di alcuni feudi del Brontese (i feudi del convento benedettino di Santa Maria di Maniace, del comune di Bronte e dell'Ospedale di Palermo) nonché del titolo di Duca all'ammiraglio Nelson, per ringraziarlo dell'aiuto prestatogli durante la repressione della Repubblica napoletana nata il 22 gennaio 1799, e, dall'altro, la vicenda della strage di Bronte del 2 agosto 1862, provocata, tra l'altro, dall'usurpazione delle terre demaniali da parte della Ducea a danno dei contadini. Questa strage, come è noto, verrà ferocemente repressa da Bixio non senza, almeno a quanto afferma Benedetto Radice, il precedente accordo concesso agli inglesi da Garibaldi per soffocare la rivolta di Bronte. *Piccolo grande Gattopardo*²⁶ è il titolo-*calembour* di un racconto spiritoso e nostalgico. Un ricordo del grande poeta Lucio Piccolo cugino dell'autore del *Gattopardo*. Consolo rimemora il suo primo incontro col poeta, seguito da numerosi altri:

Frequentai Piccolo per anni, andando da lui, come per un tacito accordo, tre volte la settimana. Mi diceva ogni volta, congedandomi: «Ritorni, ritorni, Consolo, facciamo conversazione». E la conversazione era in effetti un incessante monologo del poeta che io ascoltavo volta per volta ammaliato, immobile nella poltrona davanti a lui. Era per me come andare a scuola da un gran maestro, a lezione di letteratura, di poesia, impartita da un uomo di sterminata cultura, "che aveva letto *tous les livres* nella solitudine delle sue terre di Capo D'Orlando", come scrisse Montale. Piccolo, dopo l'esordio dei *Canti barocchi*, aveva suscitato molte curiosità fra i letterati. E lì, nella sua villa, si erano recati per conoscerlo in tanti: Piovene, Bassani, Pasolini, Bernari, Camilla Cederna, Corrado Stajano, Vanni Scheiwiller, Alfredo Todisco... Con Salvatore Quasimodo mi feci io promotore dell'incontro. Nel salone della villa, Quasimodo rimase incantato ad ascoltare Piccolo, ma uscendo, appena giunti nella corte, esclamò, come indispettito, giocando sul nome del barone: «Questo piccolo poeta!»

²⁴ «La Stampa», 9 aprile 1978, ivi, pp. 70-72.

²⁵ Ivi, p. 70.

²⁶ «L'Unità», 11 agosto 2004, ivi, pp. 210-214.

Nel 1963 avevo pubblicato il mio primo romanzo nella mondadoriana collana "Il tornasole", *La ferita dell'aprile*, scritto in un linguaggio quanto mai lontano da quello aulico e ricercato di Piccolo. Glielo diedi da leggere e, chiedendogli poi il giudizio, «Troppe parolacce, troppe parolacce!» mi disse.²⁷

Consolo si ricorderà ancora dell'incontro tra Sciascia e Piccolo, sempre combinato da lui, e quindi di quello fra Pasolini e Piccolo avvenuto a Zafferana nel settembre del 1968, in occasione del premio letterario Brancati:

Pasolini, in quei giorni, girava, sulle falde dell'Etna, alcune scene del suo film *Porcile*. E aspettava con ansia l'arrivo dell'attore francese Pierre Clementi. Il quale arrivò finalmente, là all'albergo Airone dov'eravamo ospitati. Arrivò nella sala da pranzo in compagnia di Pasolini. Io ero al tavolo con Piccolo, il quale, alla vista di quel bellissimo giovane con i capelli fluenti fin sopra le spalle, meravigliato, esclamò: «Cos'è, una donna coi baffi?».²⁸

*La mia isola è Las Vegas*²⁹ che dà il titolo all'intero volume è un testo tra i più recenti, del 2004, un testo di appena tre pagine attraversato da un'amara e sferzante ironia, che volge uno sguardo sulla Sicilia, ma anche sulla Lombardia, ormai del tutto disincantato, che esclude financo il ricordo dell'isola come di un'immaginaria Arcadia, di un rifugio della e nella memoria. Consolo vi proietta una sorta di derisoria distopia per la quale, se avesse vinto

Il Movimento indipendentista siciliano di Finocchiaro Aprile, la Sicilia sarebbe diventata la 49sima stella degli Stati Uniti d'America. Quest'isola in mezzo al Mediterraneo in mano agli americani sarebbe affogata nell'oro. Sarebbe diventata, l'Isola, con casinò, teatri, i più liberi commerci, come Las Vegas o come la Cuba del beato tempo di Fulgezio Batista.³⁰

Mi ha particolarmente colpita in questo racconto l'uso di un termine che non ricordo di avere letto in altre pagine di Consolo. Si tratta della parola «matria» che lo scrittore affianca a «patria» («Sicilia, Sicilia mia, mia patria e mia matria, matria sì perché è lei che mi ha dato i natali, mi ha nutrito, mi ha cresciuto, mi ha educato. Ora sono lontano da lei e ne soffro, mi struggo di nostalgia per lei»).³¹ Ebbene sul momento ho pensato a un neologismo (è anche un neologismo ovviamente), ma, dalla ricerca effettuata sulla LIZ, *matria* ricorre solo due volte in due lettere di Torquato Tasso. Nella lettera spedita da Ferrara il 7 giugno 1585 a Giulio Caria, Napoli:

Né io son ben sicuro, quanto a gli altri sieno piaciuti i miei poemi; perché con niun altro argomento mi poteva meglio esser dimostrato, che con gli effetti. Ma se Vostra Signoria è un di coloro i quali n'abbiano preso alcun diletto, ne godo fra me stesso per molte cagioni; de le quali è la prima, ch'ella sia di quella nobil patria de la quale io mi vanto; e potrei gloriarmene più ragionevolmente, s'io la chiamassi la mia cara *matria*³², secondo l'usanza antica di Creti.

In quella spedita da Roma il 6 dicembre 1590 a Francesco Polverino, Napoli:

²⁷ Ivi, pp. 211-212.

²⁸ Ivi, p. 213.

²⁹ «La Sicilia», 15 agosto 2004, ivi, pp. 215-217.

³⁰ Ivi, p. 217.

³¹ Ivi, p. 215.

³² Corsivo mio.

Perciocché una patria medesima può congiungere tutti gli animi, quantunque per altro alienissimi: e bench'io non fossi de l'istessa, nondimeno è noto a ciascuno che fu patria di mia madre, e di tutti i miei materni antecessori; laonde posso chiamarla, con le voci di Platone, "*matria*"³³ almeno. E non essendo nato sotto altro cielo, né cresciuto in altro seno più lungamente, o più felicemente, ch'in quel de la città di Napoli; non fo deliberazione di lasciar in altra parte l'ossa già stanche di più lungo viaggio, o di più lungo travaglio. Ma io supplico che mi sia lecito di ritornarci [...].

³³ Corsivo nel testo.

Giuseppe Lo Castro

L'invenzione degli umili Luigi Russo critico di Verga

In un'epoca in cui tutto si trasforma in competizioni e classifiche, vorrei esordire osservando che il *Giovanni Verga* di Luigi Russo mi sembra godere di un primato particolare: è la monografia di critica letteraria che vanta il maggior numero di edizioni, ben 19 con una tiratura complessiva di oltre 150.000 copie.¹ È anche un libro di lunga durata, le cui ristampe si sono susseguite con cadenza regolare dal 1919 al 1995, al punto da obbligarci a decretare che siamo di fronte a uno dei grandi classici della critica letteraria italianistica. Tale successo indica il peso culturale del volume di Luigi Russo, ne rivela il ruolo fondamentale nella canonizzazione di Verga e nella costruzione di una certa immagine dello scrittore dei *Malavoglia* e suggerisce altresì il costante interesse che nel '900 lettori, studiosi e studenti hanno attribuito all'opera di Verga. È il 1919 quando Luigi Russo pubblica per la prima volta la monografia. La rivedrà più volte, in modo significativo e pressoché definitivo nel 1934, poi nel 1941 vi aggiungerà un lungo saggio sulla lingua, mentre altre revisioni o aggiunte minori compariranno in edizioni successive come quella del 1959. Un lavoro di riscrittura che tra le prime due edizioni è particolarmente radicale e inusuale, con saggi rifatti e ridefinizioni, e indica anche la centralità del *Giovanni Verga* nella scrittura saggistica di Luigi Russo, che dello scrittore catanese si è occupato anche nelle edizioni commentate, e nei capitoli dei *Narratori* e dei *Ritratti e disegni storici* e nella sintesi *Giovanni Verga novelliere e romanziere*.

La forza e la tenuta di questo libro risiedono in un'interpretazione generale felice e profonda che ha incontrato un'adesione diffusa, in primo luogo nella scuola, e ha colto i nuclei fondamentali dell'opera di Verga, indicando una direzione più convincente - e più condivisa -, rispetto per esempio alla lettura di Momigliano. Eppure, come cercherò di sostenere, il favore del *Giovanni Verga* di Luigi Russo è legato a un certo addomesticamento dell'impianto negativo dell'opera di Verga, necessario per acclimatare lo scrittore nella cultura e nella società italiana, così come era stato necessario al canone scolastico edulcorare Leopardi, mettendone in ombra alcuni testi e temi più radicali.

Ma procedendo con ordine, innanzitutto vorrei sottolineare l'impostazione critica del lavoro di Luigi Russo. La sua è una monografia organica dalle prime alle ultime opere, che non ha però nulla di didascalico o di meramente descrittivo. L'interesse è sempre per i problemi e i nodi dell'opera verghiana; il respiro è ampio, attento alla collocazione e alla valorizzazione: a questo fine sono istituiti frequenti confronti, con Manzoni, D'Annunzio, Fogazzaro, Carducci e poi Zola, Flaubert, Balzac,

¹ Mi risultano con certezza oltre 74.000 copie dal 1966.

Maupassant. Si sente l'intelligenza di un critico che aspira a cogliere l'essenza ultima di uno scrittore, a riconoscerne la specificità nel panorama più vasto degli autori che gli sono coevi, vicini o affini, con formule mai prevedibili. Russo ama lumeggiare per contrasti suggerendo le qualità e il valore dell'autore, ma altre volte il limite, con un atteggiamento in cui il critico estimatore *engagé* di Verga non fa mai aggio sull'obiettività del critico *tout court*.

Un esempio in tal senso possono essere gli appunti in sordina mossi ad alcune apprezzatissime novelle di *Vita dei campi*: così su *Rosso Malpelo*: «Solo ci lascia insoddisfatti una pagina polemica contro l'ingegnere, che tarda a correre alla miniera, quando succede la disgrazia di mastro Misciu [...] E ci lascia anche perplessi alquanto la chiusa del racconto, un po' fiabesca, in cui Rosso Malpelo sale a diventare un personaggio di leggenda [...], e in cui ci pare che la tragedia, così dura e realistica finora nelle sue linee, sfumi improvvisa nel fantastico della favola»² (pp. 111-112); oppure su *La lupa*: «Della novella, c'è solo un punto, in cui il lettore intoppa. Là dove c'è la traduzione, piuttosto stentata, di un proverbio siciliano ("In quell'ora fra vespero e nona, in cui non ne va in volta femmina buona")», e così Russo si spinge a parlare di «zeppe letterarie» e a concludere: «c'è anche una letteratura popolare, vernacola, che può diventare accademia» (pp. 117-118). Ma in questa direzione per cui la critica è giudizio e in primo luogo giudizio di valore, Russo opera delle distinzioni nette, si impegna a valutare e confrontare questa a quella novella di una raccolta, un'opera alle successive o precedenti, una fase della produzione alle altre. E naturalmente su tutte privilegia *I Malavoglia* prima - e più - che il *Mastro-don Gesualdo*. In quest'ultimo caso vara un giudizio in parte contraddittorio, quasi crociantemente influenzato dalla logica frammentaria di poesia e non poesia, per cui se da un parte il finale del romanzo può eguagliare e forse superare le pagine manzoniane sull'agonia di don Rodrigo o quelle tolstoiane sulla morte del principe Andrej in quel «qualcosa di epico, di serrato, di rapido, quasi che l'atmosfera tragica degli avvenimenti pungo e cacci l'artista, e lo prenda nel suo vortice risolutivo» (287); dall'altra conclude: «si tratta di pagine episodiche», abbassando quindi il romanzo fino alla saltuaria «presenza rapsodica di un'arte più complessa» (p. 288). Un altro aspetto rilevante è il carattere desanctisiano della critica di Russo, che risiede nell'attenzione costante a tenere insieme aspetti estetici ed etici della scrittura. Russo parla di mondo artistico e mondo morale dello scrittore. Laddove il secondo mi sembra da intendersi non tanto, o non solo, come sottolineatura di un impegno civile, quanto soprattutto come riconoscimento e individuazione di un insieme di valori che costituiscono il nucleo etico intimo dei temi di uno scrittore. La novità risiede nel tentativo di Luigi Russo di coniugare quest'insieme, ossia il mondo morale, con la sua traduzione in termini artistici, valutandone di volta in volta la tenuta. In particolare ciò che dispiace a Russo nel caso di Verga è l'insorgere esplicito di polemiche e atteggiamenti satirici a scapito del profilo lirico. In uno scrittore di cui individua e apprezza il taglio antiretorico, antiaccademico, antieffusivo, il mondo morale è qualcosa che sta nelle cose, nella loro rappresentazione artistica e che

² L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1959, pp. 111-112 (d'ora in poi si citerà da questa edizione riportando tra parentesi il numero di pagina).

emerge nel *pathos* dei personaggi e nell'immedesimazione con le loro disavventure e miserie.

Qui si annida un crinale su cui si muove il critico, oscillante tra l'apprezzamento per il rifiuto dell'effusione romantica e il rigetto di quanto in Verga è eccessiva riduzione di questa effusione, che gli appare come aridità, secchezza, mancanza di adesione al dramma dei personaggi, e quindi assenza di dramma e in definitiva assenza di poesia. E cioè nella novella o nel romanzo Russo, come peraltro pressoché tutti i critici della sua generazione, privilegia indiscutibilmente il valore poetico, lirico o epico, sul valore della prosa, narrativo o analitico, finendo con l'individuare e preferire in Verga le forme che più si approssimano a un modello di realismo, dal fondo ancora romantico e lirico. È un punto scivoloso della critica di Russo, che può parlare di «insurrezione lirica dei primitivi», su cui dirò meglio oltre, ammirando la raccolta *Vita dei campi*, mentre si trova a sfumare il giudizio davanti a testi dove in Verga il tono si fa più disincantato, radicale e pungente: è il caso del *Reverendo*, novella ingiustamente svalutata, rubricata come «epigrammatica», o appunto di certi tagli satirici del *Mastro*, per non parlare ovviamente dell'ultimo Verga e di *Dal tuo al mio*, collocati in questa linea. E se per il *Reverendo* e per questa tendenza al prosciugamento può utilizzare formule come «freddezza logica», conferma quindi nelle opposizioni caldo-freddo e poetico-logico il presupposto romantico della sua lettura critica.

L'interpretazione di Russo è però anche in questo senso canonica. Quello che in Verga Russo ha messo in valore è ciò che si è affermato nel canone scolastico. Le novelle prescelte e predilette da Russo sono al centro delle letture antologiche e *I Malavoglia* godono di una fortuna indiscutibilmente superiore al *Mastro* - e qui non si vuol dire che il secondo romanzo è migliore del primo ma riconoscerne un valore oltre il lirismo ridotto o rapsodico. A questo proposito è impossibile non sottolineare lo strapotere di questa interpretazione che, aldilà di successive riletture e sottolineature del Verga più critico-negativo, continua a operare.

Nel saggio di Russo del resto sono presenti temi e problemi su cui la critica si concentrerà successivamente. Così la sottolineatura dello sguardo da lontano, di quella rievocazione della Sicilia operata dalla specola di Milano, su cui ha insistito Asor Rosa, è già sottesa in un passo di Luigi Russo, quando scrive, a proposito di *Nedda*: «tutto pareva sommerso sotto la brillante superficie della nuova esperienza cittadina e mondana. Forse fu la necessità stessa dell'arte, che è sempre visione a distanza, memoria distaccata delle cose» (p. 81); oppure il rilievo accordato al carattere politico del discorso di Verga, su cui si appoggerà in nome di un trionfo del realismo, la critica marxista del dopoguerra e poi in modo più dibattuto quella degli anni '70, lo troviamo in un'affermazione forte a proposito del verismo di cui si segnala quanto «l'ardore di questi scrittori provinciali, a parte l'ispirazione poetica dei maggiori, ebbe qualcosa di apostolico: essi scoprivano la loro più vera patria nella provincia» etc. per concludere «da ciò il carattere inavvertitamente politico che ebbe il verismo da noi» (p. 69). La stessa dicotomia tra *Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo*, forse evidente, almeno negli aspetti stilistico-formali, che già Russo declina in termini di inasprimento del pessimismo, ritorna, anche se talvolta mutata di

segno in favore del secondo romanzo (è il caso di Masiello e Luperini), un po' in tutta la critica successiva, costituendo un punto fermo delle letture di Verga. Ma prima di addentrarmi in quelli che mi sembrano i luoghi dove la personalità del critico spinge o forza la lettura nella direzione che gli è idealmente più congeniale, vorrei segnalare qui alcune delle acquisizioni che si devono a Luigi Russo e o sono tenute più in ombra nel discorso critico su Verga, o non sono penetrate nel canone interpretativo. Così Russo, sull'onda di una linea tradizionale della critica che sentiva il bisogno di distinguere gli autori del naturalismo italiano dai loro modelli francesi, mette al centro dell'attenzione di Verga un'idea di eguaglianza che definisce anche evangelica, per cui i primitivi verghiani sono diversi e superiori ai bruti zoliani, non foss'altro perché hanno una intima umanità a cui si può aderire e verso i cui drammi il lettore, pur estraneo, può immedesimarsi. Oppure, a proposito del rilievo accordato alle scelte verghiane contro l'enfasi, la retorica, il patetico, il comico, cui accennavo prima, Russo osserva quanto funzioni felicemente la smorzatura tragica. Si tratta di un'attenzione a questo procedimento narrativo che gli consente di cogliere, per esempio, a differenza di Momigliano, l'aspetto non idillico dell'incontro tra Gesualdo e Diodata nel IV capitolo del *Mastro*, con l'osservazione della natura materica ed economica del paesaggio descritto dalla Canziria, e la notazione del pianto e delle bestemmie che chiudono l'idillio. E penso ancora al richiamo all'antica tragedia adottato per i *Malavoglia*, che per primo lo porta a individuare la presenza nel romanzo «di un coro vero e proprio, che viene compassionando o contrastando alle pene dei protagonisti» (p. 152). Si tratta, faccio notare, di un'affermazione che del coro coglie anche l'aspetto ambiguo e contraddittorio: un coro cioè insieme, o alternativamente, benevolo e malevolo.

Sempre a Luigi Russo si deve la prima, e per alcuni aspetti ancora l'unica, analisi accurata e complessiva della lingua di Verga, dalle prime alle ultime opere, per la quale ha coniato espressioni felici come «mirabile imbroglio di sintassi» (p.195), «lingua mitica», «lingua parlata [...] e insieme lingua ricordata» (p. 347), «lingua dialettale», o ancora «dialogo raccontato» (che la critica successiva chiamerà *Erlebte Rede* o discorso indiretto libero). Si tratta di un saggio che coglie i passaggi non solo dalla prima maniera alla maniera verista, ma anche da *Nedda* a *Vita dei campi* e da queste novelle ai *Malavoglia* per poi arrivare al *Mastro-don Gesualdo*. Anche in questo caso, una lunga disamina di un'ottantina di pagine, Luigi Russo si profonde in una necessaria esemplificazione, ma mantiene sempre la misura di sospendere il discorso analitico-documentario per tener conto di una priorità della critica generale sul catalogo esegetico spicciolo. E l'operazione è condotta con piena consapevolezza e una certa polemica verso i linguisti puramente eruditi: «Non è più la rassegna delle forme grammaticali sia pure nella loro sfumatura letteraria, ma la storia della peculiarità espressiva di uno scrittore, quella che ci può interessare» (p. 328). L'approccio alla lingua letteraria rivela sempre la tensione a individuare lo stile, più che il lessico. Così, per esempio, quando riscontra l'influenza di Manzoni sulla *Storia di una capinera* può dire: «si tratta piuttosto di atmosfere che di positiva e gretta fedeltà di vocabolario» (p.315). E quando rileva la presenza di alcune espressioni che in precedenza ha rubricato come letterarie e dotte anche all'interno dei *Malavoglia*, è

per coglierne immediatamente la loro natura diversa, intimamente assimilata al contesto, e quindi non più tacciabile di stonatura o relitto. In questi casi la critica linguistica di Russo è sempre influenzata dal giudizio di valore e da un gusto attento all'amalgama stilistico dell'insieme dell'opera, con l'occhio quasi di uno scrittore che si rilegge per evitare le proprie incongruenze. Si veda ancora - e qui cito anche per suggerire lo stile vivace e talvolta irriverente di Russo critico -, a proposito di *Eva*, il commento a questo passo: «Ella sorrise in modo inesprimibile, e mi avventò un bacio come un morso - Birbone!». Chiosa di Russo: «Quel *Birbone* è un tributo, una pensione pagata a Firenze» (p. 320).

Altrove compaiono ancora felici osservazioni etnologiche sul Verga siciliano e sulla natura siciliana dei suoi personaggi (come questa: «In Sicilia c'è una profonda religiosità, ma una religiosità che non ha nulla di sereno e di consolato», p. 162), o questa che vorrei citare sulla differenza tra il contadino italiano e quello francese: «l'uno per lunga tradizione di secoli, asserragliato e fortificato ormai nella sua "propriété", e quindi con qualcosa di duro e di sordido, l'altro, servo della gleba, figlio faticoso della terra, ancora con tutto l'ingenuo pathos del sacco di frumento, frutto dei suoi sudori e sicurezza per la fame dell'inverno, e che abbisogna però di affettuosi consensi per il suo durissimo viatico» (p.203). Notazioni che segnalano l'acutezza e l'apertura dell'osservazione intellettuale di Luigi Russo.

E anche sui proverbi, gli ormai proverbiali proverbi dei *Malavoglia* e di Padron 'Ntoni, Russo coglie bene la loro polivalenza. Non li adotta solo padron 'Ntoni, ma anche altri personaggi; e così il proverbio può assumere funzioni diverse e rappresentare «una forma di ipocrisia umana religiosa» come per Zio Crocifisso o la Santuzza. La differenza di Padron 'Ntoni dunque risalta maggiormente: in lui la massima dei proverbi conserva l'arcaico valore di saggezza, ed essi «sono i salmi, i biblici versetti, di un patriarca della religione della casa e del lavoro» (p. 354). Ma qui vorrei anticipare un rilievo. Questo personaggio, pure per qualche aspetto titanico, gode di un eccesso di mitizzazione critica: Verga al contrario lo accompagna con alcuni elementi di chiaroscuro a partire dalla scelta economica, tragicamente necessaria, di sacrificare Mena, fino alla responsabilità di essersi assunto il rischio avventuroso del carico dei lupini - quello che se riuscisse lo trasformerebbe forse in un Gesualdo in minore -, e fino al fatto che i proverbi di Padron 'Ntoni possono anche mentire. Come l'emblematico «scirocco chiaro e tramontana scura. Mettiti in mare senza paura» detto alla partenza di Bastianazzo e citato anche da Russo, che però non si avvede di come questa volta «il motto degli antichi che mai mentì» celi una nemesi. Si tratta di un consegnarsi a una tradizione di sapienza labile che non può nulla contro le forze avverse del destino e gli errori degli uomini. D'altra parte già nella rima cupa del proverbio, scura-paura, si sente un preannuncio fatale.

Ci sono però tre punti su cui mi sembra che l'interpretazione di Verga data da Luigi Russo abbia inciso in modo cruciale, edificando la *fabula* del Verga degli italiani, ovvero quelle linee-guida sullo scrittore di cui tutti hanno un'idea generale, almeno come residuo di un ricordo di scuola, un «souvenir d'enfance» lo chiamava Barthes.³

³ R. Barthes, *Reflexions sur un manuel* (1969), in traduzione italiana *Riflessioni su un manuale* (1969), in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1984.

In questo senso vorrei partire dalla registrazione importante che Russo fa del tema economico, di cui coglie l'interesse e l'osservazione profonda di Verga e anche il suo aspetto di controcanto, e di antitesi polemica rispetto alle aspirazioni romantiche. C'è sempre qualcosa di materiale in Verga, che inquina le ragioni del sentimento e le riporta su un terreno concreto e banale. Solo che Luigi Russo legge il lato poetico o epico dell'economico, prima e più che quello tragico, e lo vede nell'etica del lavoro e del sacrificio. Dice Russo dei personaggi delle *Rusticane* che «quell'economicità è la loro croce», assegnando all'accumulazione di ricchezza un valore insito nel sacrificio di sé compiuto per conquistarla o, in condizioni più basse, per sopravvivere.

Quest'etica per Russo diventa una religione, sia pure senza Dio. Così: «il nostro è un eroe etico, l'eroe di una virtù ormai fatta religione: la roba è idoleggiata non come roba ma per il travaglio che è costata» (p. 205); e aggiunge: «essa non ha nulla di gretto, anzi ha qualcosa di epico e di sacro. La roba è la consacrazione del lavoro, e dove la roba viene dispersa e dilapidata, quello è un vero sacrilegio» (ibid.). Sono formule utilizzate a proposito di Mazzarò, ma analoga terminologia vale per il *Mastro-don Gesualdo*, fino a etichette dello stesso tenore come «poema del far la roba» (p. 201).

A me pare che qui Russo si faccia prendere la mano da un bisogno di tradurre tutto in valore, contribuendo però, proprio per questa via, a consentire l'assunzione di Verga nel *corpus* dei grandi scrittori italiani. Attraverso la scuola e gli autori della letteratura, a partire dall'Unità, si è scelto di formare l'identità del buon cittadino italiano. Così Verga è entrato a far parte degli autori che hanno qualcosa da insegnare, perché portatori di valori, anche in virtù del fatto che vi è stata individuata una qualche «religione». E seppure Russo parla di senza Dio e di «visione disperatamente atea», per esempio per le *Rusticane*, poi riscatta il sistema di riferimento dell'agire dei Mazzarò e Mastro-don Gesualdo (non però le figure minori), attribuendo loro, come già nei *Malavoglia*, una fedeltà per l'appunto sacra all'ideale cui hanno devotamente consegnato la propria esistenza. È un'idea affascinante che infatti ha fatto fortuna, ma che mette in secondo piano il lato critico-negativo dell'impostazione verghiana, proprio quello che quando è più esplicito e senza contraddizioni a Russo pare polemico, quindi di minor valore.

In verità la roba al più conserva un valore epico o eroico ma non etico; non è religione, semmai demone, perversione. È qualcosa di antireligioso, piuttosto una religione profana, se mi si passa l'ossimoro o il bisticcio. E l'eroismo è di quelli tragici, malati e distruttivi. Certamente c'è qualcosa di contraddittorio, di psicologicamente profondo nel mostrare la dedizione, anche direi l'innamoramento a tratti persino carnale, di un Gesualdo per la roba. In un certo senso ciò giustifica e rende tragicamente necessarie le sue scelte, qui si conviene con Russo. Ma in questo investire se stessi non c'è salvezza, c'è dannazione, non c'è etica ma egoismo; così il sacrificio di sé è anche sacrificio dell'etica. E la devozione alla roba è diabolica, non cristiana. Non a caso don Gesualdo può apparire come un Faust che ha venduto l'anima al diavolo, nella prima parte del IV capitolo. La tragicità del *Mastro* va collocata quindi in questa direzione. Se Russo può notare: «questo amore per la roba finisce con l'avere qualcosa di disinteressato, di obiettivo, di sacro» (p. 207), e non

dice del tutto male, si potrebbe chiarire però che Verga coglie quanto la strategia di accumulazione travalichi le intenzioni di arricchimento del singolo per diventare un dogma, un obbligo, imposto dalle ferree e assurde leggi del comportamento umano, sempre votato all'interesse e all'egoismo. Un obbligo beninteso, amplificato dai disvalori del mondo moderno. E in questo non possiamo non leggere una critica alle regole dell'insorgente capitalismo, un aspetto che nella lettura di Russo è decisamente sottaciuto, quasi l'economico sia ancora un portato del mondo contadino e dei bisogni materiali.

Aggiungerei in proposito che per le *Rusticane* Russo parla di «dramma della miseria», distinguendole da *Vita dei campi*, «dramma dell'amore», due formule, come al solito di grande effetto. Ma anche qui non coglie la vera natura economica della raccolta di novelle, puntando più su *Gli orfani* e *Pane nero* che su *La roba* o *Il reverendo*. Il fatto è che in tutti i casi, religione della roba, etica del lavoro e del sacrificio, dramma della miseria, mi sembra che Luigi Russo intenda ricercare un valore che nobiliti il personaggio verghiano per assicurargli un potere di esempio, in ultima analisi morale. È la sua idea desanctisiana di fusione tra mondo artistico e mondo morale che gli impedisce di attribuire un valore estetico al pessimismo morale. E lo dice esplicitamente, ancora nel saggio sulla lingua del '41 con un'affermazione di peso: «Per essere poeti è pur necessaria clemenza e amore». E quindi all'inasprimento del pessimismo si accompagna inevitabilmente l'inacidimento della poesia. Così il taglio caricaturale anziché simpatetico di novelle come *Il Reverendo* o *Cos'è il re* e di molte parti del *Mastro* e poi del *don Candeloro* e di *Dal tuo al mio* risulta inevitabilmente svalutato. Per Russo, con un'impostazione antiromanzesca tipica della cultura italiana fino almeno al dopoguerra, la forza di uno scrittore sta nell'assoluto privilegio del lirismo contro la prosa, per cui l'economico diventa poetico solo quando si guadagna le già ribadite etichette di «sacro», «religione» etc.

Su questa linea si colloca, secondo me, anche il secondo punto di frizione nella lettura verghiana di Luigi Russo: e riguarda la questione degli umili che ho apposto con qualche estremizzazione nel titolo di questo mio intervento. Russo, specialmente nelle interpretazioni di *Vita dei campi* e dei *Malavoglia*, rintraccia, oltre l'elemento democratico di partecipazione e immedesimazione nelle esperienze dei «primitivi», anche un valore sacro e cristiano, ma specifica «in senso vichiano, e non evangelico» (p. 140). Formula molto bella, che eleva i personaggi bassi verghiani al grado di «umili», portatori cioè - insieme o in virtù della loro miseria - di un alto senso morale. Nel compiere questa operazione dirige il fuoco dei *Malavoglia* tutto sulla figura di Padron 'Ntoni, custode del focolare, della casa, dell'onore, delle varie leggi etiche del romanzo. Ho già detto degli elementi a mio avviso anche contraddittori che fanno di Padron 'Ntoni un personaggio intimamente tragico, che deve confrontarsi con le ragioni del nipote, e in definitiva con il cambiamento dei tempi, cui non sa né può obiettare od opporsi; ma qui mi interessa osservare come questa lettura che salva la possibilità, e direi l'attualità, dell'etica di quei primitivi, contrasta con lo spirito e gli esiti del romanzo.

Luigi Russo prende sul serio i proclami di *Fantasticheria*: quell'ideale dell'ostrica e delle formiche che disperatamente ricostruiscono il loro mondo, se coglie le ragioni polemiche antimondane con cui Verga approda al mondo contadino, trascura la verità tragica che Verga è costretto a disvelare, sulla natura piuttosto contaminata che sana di quella realtà perduta. Gli umili possono essere ancora mitizzati in *Nedda* e in *Fantasticheria*, ma quanto Luigi Russo scrive per *Vita dei campi* - e poi trasferisce anche sui *Malavoglia* - appare difficilmente condivisibile. Cito due passi: «egli vuole essere non un puro sceneggiatore di tragiche vicende, ma il restauratore e il cantore di un mondo morale in questi primitivi» (p. 96); o ancora quando connette Verga alla linea ottocentesca per cui «il popolo [...] è buono, sano, generoso» (p. 178); un discorso quest'ultimo che vale per Cantù e la letteratura romantico-rusticale o, al più per Nievo, non certo per Verga.

Il mondo contadino può essere ancora mitizzato all'altezza di *Fantasticheria*, ma a mio parere fra il pregiudizio ideale con cui Verga qui propone al lettore borghese l'alterità dei contadini e le constatazioni successive all'osservazione e all'inchiesta che ne sono conseguite, si colloca la scoperta, da un parte, della natura irrimediabilmente corrotta del mondo arcaico, su cui peraltro punta la prefazione del romanzo, e dall'altra l'avvio di un discorso forse più metafisico per cui è tutta la natura umana ad essere contaminata da comportamenti privi di etica; quindi la morale, anche quella dei primitivi, può essere menzogna sociale. D'altra parte, accanto alla famiglia Malavoglia, c'è tutto il villaggio di pescatori con le sue trame interessate ed economiche e c'è il principale protagonista del romanzo, 'Ntoni Malavoglia, ovvero l'interprete fondamentale del cambiamento e delle sue contraddizioni, come è evidente nella prefazione e nel progetto del ciclo.

Dove mi pare che la lettura positiva (nel senso di un recupero del sogno nostalgico sentimentale di far rivivere un mitico *ethos* contadino), cada nel finale del romanzo: e qui sono al terzo e ultimo punto delle mie proterve obiezioni a Russo. Qui con una lettura fortunatissima che ha rappresentato anch'essa un canone interpretativo nelle scuole e nelle università, di fronte a un passaggio effettivamente aperto e problematico del romanzo, il critico può dire: «Tutto è immutato...» e accennare alla «condanna più tragica del reietto, dell'escluso» (p. 185), assimilando 'Ntoni alla schiera di quei diversi, come ad esempio Malpelo o la Lupa di *Vita dei campi*, che devono sparire od essere eliminati per mantenere l'integrità morale di una comunità. Non è così. La comunità in Verga non si salva e quel «Tutto è immutato...» di Luigi Russo cozza con l'«Adesso tutto era cambiato...», pronunciato poche pagine prima della chiusa, sempre nell'ultimo capitolo, dalla cugina Anna. La verità è che se ad Aci Trezza, ultimo ad essere visto, citato nella battuta conclusiva, rimane il fannullone Rocco Spatu, la partenza di 'Ntoni non è più salvifica e il vecchio mondo contadino non esisterà più. Altrove ho analizzato questo finale,⁴ ma qui mi preme sottolineare come Luigi Russo assuma la possibilità di un ritorno ai valori, attribuendo in fondo un senso politico alla tensione nostalgica. Se un *pathos* sentimentale c'è nel finale del romanzo, questo è tutto rivolto a un universo e un

⁴ G. Lo Castro, *'Ntoni e la giornata di Rocco Spatu*, in Id., *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 71-78.

ethos che tragicamente scompare, non a una consapevolezza ritrovata che apra scenari di rigenerazione. Il tono che a qualcuno è parso amaro, indica non tanto l'amarezza o il dispiacere dell'escluso, quanto la consapevolezza più ampia che lo scrittore critico affida alla sensibilità del lettore del vuoto incolmabile lasciato dai valori che si vanno perdendo. A corroborare l'atteggiamento di Verga vale piuttosto la battuta che chiudeva la prefazione scartata del romanzo, dove si esclama: «Che peccato!», come si dice delle cose alle quali non c'è più rimedio. Un tale esito irrimediabilmente negativo dei *Malavoglia* non poteva convenire a Luigi Russo. Così in un certo senso il critico finisce con l'escludere o l'emancipare *I Malavoglia* dal pessimismo successivo, e può parlare con un ossimoro di «pessimismo positivo» per il romanzo dei valori perduti.

Mi pare, e ho cercato di illustrarlo, che in Russo si colga una tensione critico-pedagogica: nello sforzo di attribuire alla letteratura, prima che a Verga, dei valori, in linea con la tradizione desanctisiana, il critico è stato indotto a forzare alcuni aspetti dell'opera di Verga per decretarne il successo. Questa impostazione ha consentito, ripeto, l'accesso di Verga nel *corpus* dei testi scolastici, venendo incontro insieme all'attenzione marxista del dopoguerra per la linea del realismo e alla cultura cattolica della scuola italiana, ben contenta di ritrovare anche in un campione del laicismo, una «religione», degli «umili» e un «cristianesimo», sia pure, come dicevo, «non evangelico» - ma le parole che adottiamo non sono senza conseguenze.

Vorrei chiudere con un'autocritica, per così dire, generazionale: a Luigi Russo va riconosciuto il grande merito di avere costruito un'immagine coerente e a tutto tondo di uno scrittore, con una critica monografica che è in grado di seguire l'itinerario dello scrittore, selezionando e giudicando, inseguendo formule che ne raccolgano un senso ultimo. Se in questo il suo discorso riflette impostazioni culturali che appartengono anche alla sua epoca e alla sua generazione, credo che un tale modello di ambizione intellettuale e di finalità della critica (che resta pur sempre giudizio e valutazione più che analisi e descrizione) sia tuttora di attualità. In particolare un libro come il *Giovanni Verga* di Luigi Russo parla anche alla critica recente, troppo spesso dispersa nei meandri minori e sotterranei dell'indagine sulle opere d'arte.

Felice Paniconi

Ricordo di Elio Pagliarani

Nato a Viserba nel 1927, Elio Pagliarani fa il suo esordio negli anni Cinquanta, dopo essersi trasferito a Milano, dove pubblica due raccolte di poesia: *Cronache e altre poesie* e *Inventario privato*. Innovativa e sperimentale la prima, ricca di realismo lirico la seconda, con versi destinati ad abitare le antologie scolastiche:

Se facessimo un conto delle cose
che non tornano, come quella lampada
fulminata nell'atrio alla stazione
e il commiato allo scuro, avremmo allora
già perso.¹

A Milano, insegnando nelle scuole serali, ha il suo primo forte impatto con una nuova realtà formata dall'intreccio - quasi rumorosi e stridenti scambi di treni sui binari - di operai, studenti, commercianti, ragionieri, industriali, ed è in questa realtà che si forma e trova spessore la sua poesia. Agli inizi degli anni Sessanta nasce all'ombra del Duomo *La ragazza Carla*, nuova poesia che ha avuto la stessa forza dirompente dell'*Ulysses*, caratterizzando un secolo, un modo di essere e di pensare. Ma questo è il compito che Pagliarani si assegna: dar parole a tutti, parlare a nome di tutti con un linguaggio arricchito da ogni sorta di contaminazione: è rimossa la prima persona (l'io «carità di sé»),² e con un ritmo serrato e incisivo sorge il canto d'una città nebbiosa e grigia, popolata di poveri amori, impiegati anonimi, uffici, tram, cieli di lamiera tra palazzi di cemento, e la dattilografa con la vita stretta tra ordini, lettere e piumino. Una coralità quotidiana e oggettiva che assume una dimensione epica. Qui il poeta trova le parole che cercava, parole di ferro o acciaio, mentre era partito verso la capitale lombarda come un cercatore di parole d'oro:

Di là dal ponte della ferrovia
una traversa di viale Ripamonti
c'è la casa di Carla, di sua Madre, e di Angelo e Nerina.

Il ponte sta lì buono e sotto passano
treni carri vagoni frenatori e mandrie dei macelli
e sopra passa il tram, la filovia di fianco, la gente che cammina
i camion della frutta di Romagna.³

¹ Elio Pagliarani, *Se facessimo conto delle cose*, in Id., *Inventario privato (1959)*, ora in *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006.

² «troppa, ineluttabile carità di sé e conseguente bagaglio», Id., *Cronache e altre poesie*, Milano, Schwarz, 1954.

³ Id., *La ragazza Carla (1960)*, ora in *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006.

Mentre sembra avvicinarsi, per temi e linguaggio, a Pasolini e Fortini, prima di lasciare Milano per Roma ha un altro scatto: diventa uno dei cardini della neoavanguardia, con Sanguineti, Giuliani, Porta e Balestrini, stabilendo un'egemonia nella poesia per quasi mezzo secolo. Da quel momento inizia per lui una lunghissima fase in cui la pratica neoavanguardistica fonde insieme un realismo visionario con uno sperimentalismo metafisico che darà vita e voce a *Lezione di fisica e fecaloro*,⁴ *La ballata di Rudi*⁵ ed *Epigrammi ferraresi*,⁶ opere che egli considera come veri e propri argini contro la ferocia del mondo.

Ma, si sa, è l'ultimo libro di uno scrittore che riassume il significato di una vita ed è capace di offrire una chiave di lettura sia per la vicenda dell'autore stesso sia, soprattutto, del suo tempo. Qui si ritrovano i tre cuori del poeta: quello romagnolo (l'infanzia operaia e contadina), quello milanese (per l'apprendistato sentimentale), quello romano d'adozione. E il Novecento, con la poesia come analisi e metro, si ritrova tutto nelle pagine di *Pro-memoria a Liarosa*:⁷ un'opera in prosa, come naturale approdo di un verso che ha sempre cercato nella pagina una forma più distesa, aprendo il linguaggio all'impoetico, ricercando quasi una lingua demotica, un racconto popolare, di quelli che caratterizzano l'infanzia e restano sempre vivi. Un'autobiografia capace di diventare l'autobiografia di un poeta che cerca di lasciare in eredità alla figlia e al lettore la ricerca del vero e dello stile.

Vero e stile che ha sempre testimoniato e insegnato. Come quando, nel 1977, organizzò a Roma, in via Pompeo Magno, alla Tartaruga di Plinio De Martiis, un Laboratorio di poesia (*Regole del ritmo e tecniche della versificazione*), contribuendo a creare quella che poi sarebbe diventata la *Scuola romana*. Fu in quella occasione che conobbi Pagliarani e molti altri scrittori. A frequentare il corso c'erano nomi ora illustri ma allora in gran parte giovani studenti universitari che seguivano le lezioni di Walter Pedullà: Sauro Albisani, Gualberto Alvino, Arnaldo Colasanti, Claudio Damiani, Carla De Bellis, Paolo Del Colle, Sandra Petrignani, Claudio Giovanardi, Giuliano Goroni, Franca Rovigatti, Chiara Scalesse, Alberto Toni. Il corso era su alcuni generi poetici, soprattutto l'epigramma: Pagliarani spiegava il genere e poi ci esortava a elaborare testi che venivano subito letti e commentati con grande passione. Erano serate vive, accese dal desiderio di comunicare e di stare insieme, ma soprattutto da una grande fame di poesia, l'unica arma che i giovani potevano allora impugnare contro una politica violenta, e questo era forse il fine segreto dell'ospite. Un momento particolare era la lettura dei suoi versi: teneva il libro di sbieco e recitava con tutto il corpo, come chi il mondo lo avesse conosciuto e attraversato nella sua interezza, e con un ritmo tale che ogni parola trovava senso e verità. Dalla sua voce possente e cadenzata ho ascoltato *La ragazza Carla*, *La ballata di Rudi* e imparato che i versi devono essere letti per trovare la loro autentica dimensione. Ricordo in modo particolare gli incontri con la poesia giocosa e ironica di Toti Scialoia e Gianni Rodari e la serata con Nanni Balestrini, che arrivò preoccupato

⁴ Id., *Lezione di fisica e fecaloro*, Milano, Feltrinelli, 1968.

⁵ Id., *La ballata di Rudi*, Venezia, Marsilio, 1995.

⁶ Id., *Epigrammi ferraresi*, Lecce, Manni, 1987.

⁷ Id., *Pro-memoria a Liarosa (1979-2009)*, Venezia, Marsilio, 2011.

dicendo che la polizia (era il 1977) gli aveva sequestrato delle carte, tra cui una *Ballata della Signorina Richmond* di imminente pubblicazione: invitò così tutti noi a scrivere uno o due versi dopo averci dato delle parole come si gettano i dadi; il risultato fu un collage che l'autore pubblicò indicando in nota la vicenda originale della composizione, facendoci sentire per la prima volta *autori*.

I laboratori continuarono per alcuni anni vicino a Piazza del Popolo, sempre in una galleria di Plinio De Martiis, poi alla Casa dello Studente in via de Lollis e infine in via dei Coronari. Io, oltre ai laboratori, cominciai a frequentare la casa di Pagliarani in via Margutta, perché tra noi era nato un rapporto di «amicizia poetica», come lui diceva. Andare da Elio significava consegnarmi a un vortice di squassanti emozioni: non appena, varcato il portone, entravo nel cortile e salivo le scale esterne, tra grandi alberi, fiori e rampicanti in libertà, mi mancava il respiro. La casa sembrava non aver mura e poggiare direttamente sui libri tenuti in ordine, o disordine, da semplici assi di legno. Spesso si andava insieme alla fiaschetta di via della Croce parlando continuamente di poesia; là, mentre Elio svuotava e caricava la pipa di schiuma con dita febbrili, leggevo qualche mio testo e lui batteva la pipa sul tavolo per tenere il ritmo: era sempre estremamente («patologicamente» diceva) scrupoloso, e non ammetteva imprecisioni o debolezze. Tornavo a casa pieno, confortato, rigenerato. Una volta, dopo aver letto alcuni miei epigrammi, mi soffiò all'orecchio: «Risento il Felice della Tartaruga. Sono belli, puliti, non c'è niente da aggiungere o togliere, ma nello scrivere sei una tartaruga!». Dicendo queste parole mi sfiorò la mano - forse inavvertitamente o piegandosi per veder meglio una parola -, e io potei quasi toccare il suo affetto e la sua delicatezza di contadino romagnolo.

Andai a trovarlo con le sue *omnia* garzantiane sotto il braccio in via degli Ammiragli: dal nome mi sembrava che la spiaggia e il mare viserbese fossero come andati a trovarlo, per sostenere un uomo che aveva le mani da marinaio e una pipa di schiuma, un poeta che aveva messo in versi la durezza e la bellezza della vita:

E sono grato del mondo e dell'amore
perché ne ho avuto tanto, in primis
dai miei genitori: mia madre scatenata
andata avanti a urla fino alla fine, in ospedale
e io non c'ero, né c'ero quando se ne andò
mio padre fiacaresta con cavallo e carrozza
d'estate a mezzogiorno gli portavo io il mangiare
in piazza dove stava più spesso assestato
e chi altri lo poteva fare? Mia madre no
per via di mia sorella piccolina, che le dava
tanto da fare. Altro amore grande
da Rosalia o Liarosa che mo' si sposa.⁸

⁸ Id., *Commiato un po' brusco*, ivi.

Caterina Verbaro

Epifanie del mostro

La narrativa espressionista di Giuseppe Occhiato

Espressionismo e ridondanza

La costituzione di una famiglia espressionista nel Novecento letterario italiano deve a Contini non solo la sua origine, ma anche l'attribuzione di valenze composite e tendenzialmente aperte. Lo stesso meccanismo retroattivo con cui il critico sancisce il profilo di tale inedito raggruppamento – a partire dalla prosa magmatica e irriverente di Gadda – garantisce alla poetica espressionista una codificazione plurale e svincolata da rigide categorie storiografiche, se è vero che, come si legge in *Espressionismo gaddiano*, «la linea espressionistica è per sua natura discontinua».¹ Ad associare tra loro diversi autori ed eterogenei modelli narrativi – da Gadda a Meneghello, da Testori a Pasolini, da Dossi a D'Arrigo – è dunque un dato di fondo che vogliamo qui assumere come generale principio espressionista: la flessione antimimetica della narrazione ottenuta mediante un'intensa deformazione delle strutture linguistiche. In questa formula narrativa risulta perciò essere essenziale e sottolineato lo scarto tra l'ordine naturale degli eventi e la sua riformulazione linguistica, ovvero tra la fabula e l'intreccio, tra la presunta linearità di ciò che appare e la sostanziale complessità di ciò che il linguaggio letterario restituisce. È nell'infinito campo di tensione tra letteratura e realtà che nasce la narrazione espressionista: laddove, come scrive Contini, «l'espressività prevale sulla mimesi»,² la realtà fenomenica viene a essere radicalmente riformulata, straniata, ribaltata entro una strategia linguistica complessa. Nell'archetipo gaddiano che, in base al modello di Contini, definisce la narrazione espressionista novecentesca, il linguaggio manipola e deforma la realtà al fine di indagarne il lato segreto, il «noumeno» che sta dietro il «fenomeno».³ Perciò la strategia narrativa espressionista, evidenziando la

¹ G. CONTINI, *Espressionismo gaddiano*, capitolo della voce «Espressionismo (letterario)» di AA.VV., *Enciclopedia del Novecento*, II, Roma, Treccani, 1977, ora in G. CONTINI, *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, p. 67. Sulla teorizzazione continiana di una linea espressivista, risalente in buona parte agli anni Quaranta, si veda inoltre ID., *Carlo Emilio Gadda traduttore espressionista*, 1942, in *Quarant'anni d'amicizia* cit., pp. 55-60; e in ID., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1979, si vedano i due saggi «Pretesto novecentesco» sull'ottocentista Giovanni Faldella, 1947, pp. 367-386, e *Introduzione alla Scapigliatura piemontese*, 1947, pp. 533-566. Per una ricostruzione dell'elaborazione continiana del concetto di espressionismo cfr. C. VERBARO, *Canone espressivista e autobiografismo: appunti per una comparazione tra Dossi e Gadda*, in AA.VV., *Il canone letterario del Novecento italiano*, Atti del Convegno dell'Università della Calabria, 11-13 novembre 1999, a cura di N. Merola, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000, pp. 117-130.

² ID., Saggio introduttivo a C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1963, poi col titolo *Introduzione alla Cognizione del dolore* in appendice a ID., *La cognizione del dolore*, ivi, 1979, p. 270.

³ «Un lettore di Kant non può credere in una realtà obbiettivata, isolata, sospesa nel vuoto; ma della realtà, o piuttosto del fenomeno, ha il senso come di una parvenza caleidoscopica dietro cui si nasconde un "quid" più vero, più sottilmente operante, come dietro il quadrante dell'orologio si nasconde il suo segreto macchinismo. Il dirmi che una

valenza creativa del linguaggio, esalta lo statuto analitico e critico della letteratura e la sua capacità di scavo entro le stratificazioni più remote del reale. La realtà, lungi dall'essere ignorata o travisata, all'interno della strategia di scrittura espressionista diventa oggetto di un'indagine che ne scompone e ricomponi i tratti, fino a restituirne un'interpretazione inedita e un'immagine più autentica.

Nelle propaggini estreme dell'epoca moderna, ciò che continua a risultare essenziale e attuale del modo espressionista della narrazione è perciò proprio la sua inesausta capacità di epifanizzare il lato oscuro del reale, e con ciò, di contro ai paradigmi culturali correnti, di sottrarre il concetto stesso di "realtà" a ogni ipotesi semplificatrice, a ogni tentazione di rappresentazione immediata, linguisticamente neutrale, e perciò stesso banalizzata. Ciò che innanzitutto ci dice la scelta espressionista è che dietro la realtà apparentemente più lineare e meno problematica si nasconde un mistero, si mimetizza quello che nell'immaginario di Giuseppe Occhiato ha le fattezze del mostro-Minotauro.

La frizione tra oggetto di realtà e strategia espressionista si fa tanto più acuta e rilevante, tanto più ambiziosa e intrigante, quanto più il tema della narrazione è legato ad ambientazioni antropologicamente connotate, e perciò apparentemente più consone a una rappresentazione di tipo realistico. E' questo il caso dell'intero universo narrativo di Occhiato, tutto circoscritto entro il perimetro culturale dell'antica civiltà rurale calabrese, colta, negli anni del secondo conflitto mondiale, nel suo momento di definitiva trasformazione e di inesorabile declino. Un'ossessiva coerenza segna il tema narrativo di questo autore solitario e appartato, renitente a mode e cordate letterarie: i suoi quattro romanzi, pubblicati in un arco di tempo che va dal 1989 di *Carasace* al 2007 di *L'ultima erranza*, ruotano tutti attorno a vicende accadute nell'estate del 1943 all'interno di una piccola comunità contadina della Calabria più remota.⁴ La valenza autobiografica e autoanalitica di questa scelta tematica – l'«esigenza di fissare in via definitiva la sacralità e il mistero di quell'estate» - consiste, con le parole dell'autore, nel

dare corpo a ciò che [...] in ciascuno di noi rimarrà sempre difficile da cancellare, avendo assorbito profondamente il crisma di quell'*imprinting* che farà sì che sempre noi ritorniamo, pieni di nostalgia, alla nicchia che ci ha plasmato costruendoci intorno la pienezza, ancora primigenia e segreta, della vita, tra mondi umani e livelli ultraterreni, presenze divine e apparenze metamorfiche, e incanti, sogni e misteri: le voci, i respiri, gli echi, il brusio, le attese e i ritorni, i suoni e le cadenze, vorrei dire anche il silenzio, tutto ciò, insomma, che risale dal microcosmo della nostra infanzia.⁵

scarica di mitra è realtà mi va bene, certo; ma io chiedo al romanzo che dietro questi due ettogrammi di piombo ci sia una tensione tragica, una consecuzione operante, un mistero, forse le ragioni o le irragioni del fatto... Il fatto in sé, l'oggetto in sé, non è che il morto corpo della realtà, il residuo fecale della storia... Scusa tanto. Vorrei, dunque, che la poetica dei neorealisti si integrasse di una dimensione noumenica, che in alcuni casi da me considerati sembra alquanto difettarle» (ID., *Un'opinione sul neorealismo*, 1948, in *Saggi giornali favole*, I, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 1991, p. 630).

⁴ Giuseppe Occhiato, nato a Mileto, nel Vibonese, nel 1934, vissuto a Firenze a partire dal 1983, è scomparso nel gennaio del 2010, lasciando inedito un romanzo, *Opra meravigliosa*. Alla scrittura ha affiancato il lavoro di insegnante di Lettere e poi di Dirigente scolastico, nonché studi approfonditi e importanti pubblicazioni sull'architettura di origine normanna in Calabria. Ha pubblicato *Carasace. Il giorno che della carne cristiana si fece tonnina*, Cosenza, Editoriale Progetto 2000, 1989; *Oga Magoga. Cunto di Rizieri, di Orì e del minotàro*, in 3 volumi, ivi, 2000; *Lo sdiregno*, Soveria Mannelli, Ilisso-Rubbettino, 2006; *L'ultima erranza*, ivi, Iride- Rubbettino, 2007.

⁵ G. OCCHIATO, *Appunti per la lettura di Oga Magoga, romanzo*, Firenze, edizione d'autore, 2006, pp. 8-9.

La strategia espressionista della narrazione si incarica di dilatare quel «microcosmo» fino a farne un universo proliferante di ampliamenti potenzialmente infiniti, come cerchi concentrici che un'ardua tensione linguistica tiene legati al loro nucleo affettivo. A esso si connettono i numerosi personaggi che ritornano da un testo all'altro, comparse protagonisti o comprimari di vicende intrecciate in cui è coinvolta l'intera comunità.

Com'è proprio del paradigma espressionista, la densità e la ricchezza del linguaggio entrano in conflitto col topos stesso della narrazione, producendo continui inceppamenti, indugi, artifici di allontanamento, creando quell'inesausta tensione tra protagonismo del linguaggio e distensione narrativa di cui parla Mengaldo a proposito della prosa gaddiana.⁶ La magmaticità linguistica, che in Occhiato è caratterizzata dal massiccio ricorso alle strutture lessicali e sintattiche del dialetto calabrese, determina una fondamentale *ridondanza* come topos più proprio di questa prosa. Si tratta di una caratterizzazione linguistica non a caso tipica di certa maniera affabulatoria e mitologica del racconto popolare, a cui la narrativa di Occhiato si richiama come a un essenziale modello di riferimento stilistico e culturale. La ridondanza segna a tutti i livelli la struttura linguistica dell'opera di Occhiato: tipici ad esempio, a livello macrostrutturale, la moltiplicazione dei piani narrativi, l'antilinearità del narrato, la proliferazione dei punti di vista, e a livello di microstrutture il bilinguismo intessuto di sinonimi italiani e dialettali, di triplicazioni lessicali, di neologismi e metamorfemi. Ma più in generale la ridondanza funziona come principio della relazione narrativa tra fatti e parole, tra fabula e intreccio: le vicende narrate si ampliano in un tempo del racconto continuamente eccedente il tempo della storia, e il «microcosmo» della storia si traduce in un ordito narrativo al cui centro non sono più i fatti narrati, ma il loro essere continuamente rivissuti e ribaditi, raccontati e interpretati dai protagonisti di questo universo narrativo. «I fatti sono mascoli e le parole sono femmine», si legge in *Oga Magoga*:⁷ e il linguaggio verbale adotta dal principio del femminile la valenza di creatività corale ininterrotta e incantatoria.

Ciò che caratterizza l'opera di Occhiato è infatti una personale rivisitazione della coralità narrativa, per cui il Narratore è testimone interno a una comunità, a cui è legato da vincoli di complicità affettiva ed espressiva. La voce della collettività di Contura – la “piccola patria” in cui hanno corso gli eventi – è continuamente riproposta e ribadita, frantumata in molteplici testimonianze che si rifrangono l'una nell'altra. Ciò che accomuna il labirinto di personaggi, di voci e di racconti, è un tessuto linguistico miscidato, impastato a tutti i livelli di dialetto calabrese, che rappresenta la lingua della comunità: come scrive l'autore nei suoi *Appunti per la lettura di Oga Magoga*

⁶ «[...] e ci si può seriamente domandare se è compatibile con la narrativa una continua tensione che non conosce mai distensione» (P.V. MENGALDO, *Il Novecento*, in AA.VV., *Storia della lingua italiana*, a cura di F. Bruni, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 154).

⁷ G. OCCHIATO, *Oga Magoga* cit., vol. 3, p. 982.

una gente come quella di Contura va fatta parlare secondo modi e forme appropriate, con una lingua “propria”, modulata e impostata sul dialetto, strutturata di termini e costrutti, espressioni e modi di dire, anzi modi di pensare propri del dialetto parlato e non dell’italiano.⁸

La struttura linguistica dialettale interagisce col registro colto della lingua e permea l’intero tessuto narrativo, in particolare l’andamento sintattico del racconto, producendo però non tanto un “effetto di realtà”, quanto, al contrario, uno straniamento espressivista del narrato, un’oltranza espressiva che screezia come in un prisma l’apparente linearità della realtà.

Per questo ordine di motivi rapidamente accennati, il percorso narrativo di Occhiato rivela la sua maggiore originalità proprio nella dinamica conciliazione tra le ragioni della narratività romanzesca e quelle di un’eccedenza linguistica che rende la scrittura preziosa, magmaticamente inventiva e irriducibile alla propria fabula. Tale conciliazione si traduce in una cifra di ammirevole originalità di genere, producendo delle forme narrative difficilmente etichettabili nella categoria del romanzo *tout court*, ma piuttosto definibili come un romanzesco ‘contaminato’ da altre modalità narrative. A livello diacronico, riferendoci all’intera opera di Occhiato, è interessante notare come progressivamente vada attuandosi un processo di normalizzazione romanzesca, che muove dalla cronaca romanzata di *Carasace*, poi riformulato in termini più prettamente romanzeschi ne *Lo sdiregno*, attraverso l’opera-monstrum di impianto epico *Oga Magoga*, per poi approdare alla misura più classicamente romanzesca dell’*Ultima erranza*. Tale percorso, che cercheremo di caratterizzare per tappe, è reso più significativo dalla coerenza dei temi narrativi che ritornano circolarmente dall’inizio alla fine dell’opera.

Da «Carasace» a «Lo sdiregno»: la cronaca e il romanzo

La ricerca di una propria tonalità narrativa e di un proprio originale linguaggio si declina in Occhiato fin dall’inizio come ricerca di una propria personale struttura di genere. *Carasace. Il giorno che della carne cristiana si fece tonnina*, è concepito e costruito come una sorta di discorso interno, di storiografia marginale, di omaggio privato alla memoria della propria comunità. Ne è prova, a latere e a supporto della narrazione, un ampio paratesto documentale, in particolare un’appendice che riproduce documenti storici – foto, registri militari, volantini di propaganda, elenchi dei caduti, piante topografiche – introdotta da un circostanziato testo introduttivo dell’autore.⁹ Lo scrupolo documentario, che anche in seguito sosterrà sempre l’opera di Occhiato, diventa qui vera e propria intenzione storiografica, posta a fondamento e a giustificazione di quella romanzesca. A essere sottolineato è il referente reale del testo, il bombardamento a cui, il 16 luglio 1943, pochi giorni dopo lo sbarco degli Alleati in Sicilia, è sottoposta la zona di Mileto, nel Vibonese calabro, sede di un campo militare tedesco, e in cui persero la vita trentanove vittime civili, quasi tutti

⁸ ID., *Appunti per la lettura di Oga Magoga* cit., pp. 16-17.

⁹ ID., *Carasace* cit., pp. 244-287.

donne e bambini che avevano abbandonato i centri abitati per rifugiarsi nelle campagne. La cronaca romanzata di *Carasace* è però condotta mediante un indiretto libero tutt'altro che oggettivante, al contrario segnato da un linguaggio aspro e acuminato, dalle intense e diffuse escursioni dialettali che arrivano a connotare persino l'onomastica e la topografia. Si legga ad esempio dal folgorante incipit del romanzo, dedicato alla processione di San Rocco:

Allora i militoti presenti, colti da spaventazzo improvviso e affrevati dalla prica di scongiurare il malo destino che assonavano in quel sudamento, servendosi dello stesso Pompillere che glielo aveva loro preannunciato, pileggio per ciamare malesseri e malenove, lo fecero uscire in processione. La figura lineea del Pompillere, sotto una draunara insordente di rombi e di quilli di campane, fra urla acute e selvagge, venne fatta danzare follemente sulle loro teste intorno ai quattro lati della chiazza. Sembrava una codaratto spirante in mezzo a una fracellosa trabìa. Avanzava a scossoni, penetrando come un dio piatoso fra gli errami cirenei, provinco a miscitare tutti i loro indolimenti con i propri spasimi. Quando, al termine del roteamento propiziatario, venne lasciato esposto sulla gradinata della chiesa, i militoti assonarono in lui il solo che potesse insertare sopra di sé ogni loro tormento: nigrino, pietrificato dall'intensità dei sentimenti dei cristiani attribolati, il palmiere divenne per un attimo, nella gialina luce degli archi, l'essere più arsuriato e patuto che avessero mai visto.¹⁰

Qual è il senso e la funzione di questo personalissimo tessuto narrativo che Piromalli ha efficacemente definito «espressionismo dialettale»?¹¹ E' evidente che siamo in presenza di una voce narrante costruita sulla condivisione di un orizzonte linguistico, culturale e affettivo, che, mediante tale complicità con l'universo rappresentato, mira a rendere dall'interno il vissuto emozionale delle vicende, ovvero a spostare la focalizzazione dai fatti alle percezioni dei personaggi. E' qui, nella posizione da far assumere alla propria enunciazione narrativa, il discrimine, che Occhiato ha ben presente, tra l'oggettività del racconto storiografico e la soggettività di quello letterario: la cronaca romanzata di *Carasace* mira, proprio attraverso la scelta di un linguaggio tutt'altro che segnato dall'oggettività, a raccontare la storia dalla parte delle vittime, ricostruendo dall'interno, nel modo più preciso possibile, il loro vissuto di sentimenti.

Per ottenere tale effetto di intensa interiorizzazione narrativa, Occhiato ricorre non solo alla manipolazione plurilinguistica a fondamento dialettale, quanto a un modulo che Lia Fava Guzzetta definisce «racconto di racconti»,¹² che ripropone, da una distanza temporale non precisata, le testimonianze di coloro che ebbero parte nelle vicende, costruendo da un lato una sorta di inchiesta antropologica, dall'altro dando vita a una strategia narrativa fondata sul rallentamento e sulla moltiplicazione dei punti di vista. Lo stesso minimo episodio – ad esempio il momento in cui è avvertita la presenza degli aerei cacciabombardieri in cielo, o la scena che si presenta ai

¹⁰ Ivi, pp. 16-17.

¹¹ G. PIROMALLI, *Giuseppe Occhiato narratore epico-popolare*, in «Letteratura e società», IV, 2, maggio-agosto 2002, p. 50. Su *Carasace* mi permetto inoltre di rimandare a C. VERBARO, recensione a *Carasace*, in «Inonja», 8-9, dicembre 1990-giugno 1991, pp. 150-152. Sul primo libro di Occhiato si veda inoltre l'intervento di L. FAVA GUZZETTA, *La drammaticità della storia negli esordi narrativi di Giuseppe Occhiato*, tenuto nel corso della giornata di studi *La Grande magia. Mondo e oltremondo nella narrativa di Giuseppe Occhiato*, Firenze, 20 maggio 2011, di prossima pubblicazione negli Atti del Convegno.

¹² L. FAVA GUZZETTA, Prefazione a G. OCCHIATO, *Lo sdiregno* cit., p. 7.

superstiti dopo la strage – viene così a essere rivisitato più volte dai diversi testimoni dell'evento, e perciò scandagliato in una prismatica moltiplicazione di voci e di punti di vista. Che ciò non miri ad alcuna ricerca o definizione della verità storica ma sia piuttosto una scelta di efficacia narrativa, ce lo precisa lo stesso Narratore-collettore di voci, ad esempio quando così chiosa le rivelazioni dei propri testimoni: «non è che si possa contare più, a tanti anni di distanza, sulla memoria dei narranti».¹³ Il tessuto testimoniale si fa così essenzialmente portatore di un omaggio a voci e a personaggi obsoleti, alle vittime sconosciute della Storia, assegnando alla scrittura letteraria, prima ancora che a quella storiografica, un compito etico di conservazione della memoria e della *pietas*. Nella *Nota* in appendice al romanzo scrive infatti Occhiato:

Ma non mi interessava produrre un saggio storico; non era questo il mio intento [...]. Non ho conosciuto nessuno dei morti del 16 luglio, ma sono convinto che anch'essi abbiano il diritto di tornare a vivere nel ricordo di tutti. Ed ho cercato, raccolto, riscattato questi brandelli di ricordi e di testimonianze perché la loro esistenza non risulti essere stata spesa invano [...], perché rimanga una traccia affettuosa della loro effimera presenza.¹⁴

Sono d'altra parte le modalità narrative e linguistiche a svelare la declinazione affettiva ed etica, piuttosto che storiografica, della testimonianza: l'impianto linguistico a fondamento dialettale veicola le modalità enunciative più tipiche della cultura popolare calabrese, dalla lamentazione funebre all'invettiva, dall'elegia alla tonalità tragica. Gli eventi quotidiani del microcosmo narrato – feste, rituali, relazioni – costituiscono i puntelli della narrazione, a conferma di una focalizzazione decisamente e quasi ossessivamente interna. La tonalità alta, da prologo di tragedia, degli introiti, i frequenti sommari che sintetizzano in forma prolettica gli eventi a cui la comunità andrà incontro, sottolineano non solo il pathos, ma anche l'incongruenza tra l'ethos quotidiano, pacifico e arcaico, dell'universo narrato, e la violenza con cui la Storia si prepara a irrompere come «strabiliamento», «scatalascio», «squassamento». L'espressionismo dialettale di Occhiato utilizza una gamma lessicale e sintattica ricchissima e intensa soprattutto nelle zone testuali che raccontano la rottura dell'ordine naturale, la violenza della Storia, a conferma della congruenza di tale impasto linguistico con la dimensione del tragico e della sua capacità di esprimere il pathos. Si legga, ad esempio, un passaggio in cui si racconta lo scenario della strage del 16 luglio:

Era una vista di sfracelo, di scatasciamento magno, peggio che dopo il passaggio di una codaratto. Un fumichìo di vapori, un esalare di leppi e di afrori, moschitti, scalambri e léfide ubriache di umori e di carne umana, uno scimìnio di casede e di pinnate, un pezzìo di alberi e di sipale, uno sfoggio scellerato di tutte le più miserabili malefatte che potevano essere perpetrate da quella guerra lorda e caiorda e da quella morte tappinara ch'era al suo sèguito e le portava lo strascico, vecchio Còccalo sdentato, infame e scentina, che per fare micidio e sterminio avevano unito le loro male arti e potenziato al massimo la loro bella valentizza. E quei corpicelli di ninnuzzi e di bimbuzze innocentine, di mamme e di nanne, povere pellegrine cilonare, che la puttana corvazza e canazza aveva dilacerato coi denti e strascinato nello sprofondo delle sue voragini tenebrose, strappandoli a viva forza alle plaghe solari di questa terra chiara e luminosa; quello strazio di

¹³ G. OCCHIATO, *Carasace* cit., p. 44.

¹⁴ Ivi, pp. 247-248.

membra delicate cafariate, aperte, sguarrate, mangianate, acciate, e di piaghe che mai più avrebbero, richiudendosi, sanato la pena e la lacerazione del cuore.¹⁵

L'oltranza linguistica dell'esordio narrativo di Occhiato costituisce il sintomo più significativo della sua poetica espressionista, che non a caso sceglierà di ridimensionarsi nelle opere successive, a vantaggio di una più piena fruibilità narrativa. La prova più lampante di questo processo è data da *Lo sdiregno*, vera e propria riscrittura in forma più schiettamente romanzesca di *Carasace*. Nei quasi vent'anni, dal 1989 al 2006, che intercorrono tra i due testi, segnati dalla lunga elaborazione e poi dalla pubblicazione di *Oga Magoga*, Occhiato ha acquisito una pratica narrativa che gli suggerisce una serie di operazioni, a livello macro e microlinguistico, capaci di produrre una «romanzizzazione»¹⁶ del suo primo testo. I consistenti mutamenti strutturali e redazionali – una nuova scansione in capitoli simmetricamente organizzati e in blocchi narrativi più sapientemente orchestrati, una più ampia spazializzazione, l'inserimento dei titoli dei capitoli, l'uso dei corsivi, l'eliminazione dell'appendice documentaria – evidenziano l'esistenza di un nuovo progetto narrativo, entro cui l'episodio storico costituisce ormai nient'altro che il dato di partenza.¹⁷ Al centro della riscrittura c'è l'esigenza di ridurre quell'eccentricità di genere a cui l'autore probabilmente addebita la propria mancata consacrazione presso un pubblico più ampio. *Lo sdiregno*, che nel 2006 è inserito in una collana di classici calabresi che escono in edicola col quotidiano «La Gazzetta del Sud», rappresenta in effetti il punto di equilibrio ottimale tra la forza trasgressiva del linguaggio occhiatiano e l'osservanza di quelle convenzioni di genere che garantiscono all'opera una più piena leggibilità.

La revisione dei caratteri eccentrici del primo romanzo non poteva però non riguardare anche e soprattutto il livello microlinguistico, per cui il tessuto dialettale viene ad essere ridotto, tanto a livello lessicale che fonico e sintattico. Le varianti microlinguistiche che intercorrono tra *Carasace* e *Lo sdiregno*, di cui ci siamo diffusamente occupati altrove,¹⁸ incidono quasi esclusivamente a livello lessicale, riguardando singoli vocaboli piuttosto che l'impianto sintattico generale. Si tratta di una delle accortezze messe in atto dall'autore per conciliare l'esigenza di rendere più accessibile il testo con quella di preservarne l'originalità espressiva e la radicale creatività linguistica, se è vero che è soprattutto all'andamento sintattico, esemplato sull'oralità dei parlanti calabresi, che Occhiato affida le marche del suo espressivismo.¹⁹ Un primo gruppo di varianti comprende gli interventi di tipo

¹⁵ Ivi, pp. 160-161.

¹⁶ Cfr. M. BACHTIN, *Epos e romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 447-450.

¹⁷ Si noti che *Lo sdiregno* riduce le sedi di accertamento storico a una scarna *Avvertenza*, che richiama l'episodio del bombardamento e precisa che «la ricostruzione della vicenda nasce da tre anni di ricerche» (G. OCCHIATO, *Lo sdiregno* cit., p. 16).

¹⁸ Si veda C. VERBARO, *Da «Carasace» a «Lo sdiregno»: il percorso verso il romanzo di Giuseppe Occhiato*, relazione tenuta al convegno *La Grande magia* cit., in «Otto/Novecento», XXXVI, 2, maggio-agosto 2012, in corso di stampa.

¹⁹ «Quanto a *Oga Magoga*, più che il lessico dialettale, ho cercato di trasferire in esso la struttura della sintassi, del discorso, della parlata calabrese [...]. Ecco allora che mi servo della struttura sintattica del dialetto e lavoro tramite i proverbi, le frasi fatte, i luoghi comuni, i detti e i motti della saggezza popolare, cercando di rendere vivo il carattere dei personaggi attraverso l'eloquio peculiare a ciascuno di essi e gli intercalari e i modi di dire propri della parlata paesana» (G. OCCHIATO, *Appunti per la lettura* cit., pp. 18-19). Per un'analisi linguistica della prosa di Occhiato si rimanda a due

fonetico, che scelgono in alcuni casi di normalizzare la prevalente oralità del tessuto verbale: ad esempio «zuccaro» diventa «zucchero», «sbentura» diventa «sventura», «cubola» si traduce in «cupola», ecc. Tale operazione di tipo fonico in molti casi non elimina del tutto la patina dialettale del termine: si pensi a espressioni come «amorosanza» o «rifresco», variati da «amorusanza» e «rifrisco», che conservano interamente il loro sentore dialettale. Un altro gruppo di varianti traduce il termine dialettale nel suo corrispettivo italiano. Si tratta spesso di avverbi: ad esempio «puramente» diventa «anche», «stramentre» diventa «frattanto», «assullenno» diventa «a tempo a tempo». Nel caso invece di traduzione di sostantivi, poiché l'area semantica del termine dialettale ha confini più ampi e di rado coincide totalmente con quella del vocabolo italiano, si può avvertire una riduzione della portata di significato del singolo termine: è il caso, ad esempio, di «gulia» che diventa «desiderio», di «prica» che diventa «ansia», o di «giàlina» che si traduce in «gialla». C'è però un ultimo gruppo di varianti che denotano la particolare attenzione dell'autore nel recupero della valenza espressionista del vocabolo, evidenziandosi in ciò una piena consapevolezza della propria operazione creativa: si pensi a «smaleditto» che diventa «spregioso», a «minnuzza» che diventa «femminella», a «cominciati» che si dialettalizza in «incignati». Non è un caso che questo tipo di varianti espressioniste si accentuino nelle zone testuali che maggiormente veicolano il pathos del vissuto dei personaggi: come abbiamo già visto, il tasso espressionista della scrittura di Occhiato si alza soprattutto nei passaggi più emotivamente densi del testo, in cui la scrittura deve rendere in presa diretta la percezione – lo stupore, lo strazio, il terrore – degli inconsapevoli e inermi protagonisti.²⁰

Al linguaggio espressionista la narrazione di Occhiato assegna il compito di riprodurre il punto di vista basso dei «cristianuzzi» e «cilonari» militesi, cioè delle vittime della Storia, e di restituire così il loro punto di vista ignorato e perdente, eminentemente percettivo, basato sull'inconsapevolezza. E la prosa espressionista di Occhiato restituisce l'alone di mistero e di pathos all'evento narrato nella misura in cui focalizza la percezione che di tale evento hanno i personaggi che lo subiscono. Vediamo un esempio:

Dalla spera di funesto silenzio che li ottenebrava, si sprigionò una sfolgorante salva di lampeggiamenti, con un uragano di troni e rintroni, e poi seguì un risucchio di fiati ardenti che parve avvolgerli tra le sue spire spregiose e portarseli via. L'aria si spostò con violenza per effetto di una fracana di saette e di schianti che

saggi di S. C. TROVATO: *Scrittore dello "Scill' e Cariddi": regionalità e creatività linguistica in Stefano D'Arrigo e Giuseppe Occhiato*, in AA.VV., *I dialetti meridionali tra arcaismo e interferenza*, a cura di A. De Angelis, Atti del Convegno Internazionale di dialettologia, Messina, 4-6 giugno 2008, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 2008, pp. 121-148 e *Giuseppe Occhiato scrittore di Calabria. Teoria e prassi linguistica*, in AA.VV., *Dialetto. Usi, funzioni, forma*, a cura di G. Marcato, Atti del Convegno, Sappadan-Plodn (Belluno), 25-29 giugno 2008, Padova, Unipress, 2009, pp. 183-192.

²⁰ Riportiamo di seguito un brano da *Lo sdiregno* in cui sono presenti tali varianti espressioniste, segnalando tra parentesi il lemma variato di *Carasace*: «[...] le esplosioni erano così sfracellose (spaventose), così inimmaginabilmente squassanti (inturrenti), che sembravano provenire da dietro le case della stazione. E i poveri (povari) cristiani erano talmente impreparati ed ignari di simili dragonare (scotrubamenti) che pareva loro impossibile che schianti di quella potenza provenissero da un luogo come il campo d'aviazione. [...] Le salve delle denotazioni si ripeterono in successione così rapida che si tracangiarono in un rintrono (trimurto) continuo. (G. OCCHIATO, *Lo sdiregno* cit., pp. 52-53).

proprio sopra di loro deflagrò seccamente, generando ondate d'urto così compatte che gli levarono il respiro dai denti, come gli venisse strappata la lingua con tutto il palato, le gengive e l'esofago, e li insordirono, mentre una rosa fittissima di schegge e pallottole ronzava micidiale e fulminea, cesiniando foglie e rami e traforando muscoli, ossa, cartilagini, frontine, filetti, coccaline, panzitte, coscotte, gambe e pettorine, con un lazzariamento orrendo delle carni e del sangue.²¹

Solo attraverso il filtro della proliferazione verbale densa e artificiosa è possibile rendere l'orrore, lo strazio, il terrore, ovvero quella gamma di sentimenti estremi che compongono il quadro tonale della narrativa di Occhiato. La flessione espressionista del linguaggio è capace di rendere l'intensità del pathos e l'esattezza della percezione evitando la convenzionalità del sentimentalismo e restituendo a questa tavolozza emozionale verità e mistero.

Da «Oga Magoga» a «L'ultima erranza»: flessione epica dell'espressionismo e recupero del romanzesco

Nei suoi *Appunti per la lettura di Oga Magoga*, Occhiato chiarisce come, in termini di dinamica compositiva ma anche di contenitore di immaginario, tutta la sua opera nasca da un unico nucleo creativo. L'autore rivela che la sua opera principale, pubblicata nel 2000 in tre volumi, ha un'antichissima e complessa preistoria compositiva, iniziata negli anni Cinquanta con una prima redazione in versi, continuata poi con una redazione interamente dialettale, e culminata in dieci anni di stesura del testo definitivo.²² Com'è proprio della declinazione epica della storia, siamo in presenza di una macrovicenda che negli anni si dipana in diverse versioni, tentativi, generi, e persino in diverse opere.

La storia di *Oga Magoga* racconta la peregrinazione di un novello Ulisse, il giovane eroe Rizieri Mercatante, «singolare fratello d'anima e di destini di tanti personaggi-cometa che hanno affollato soprattutto la letteratura europea otto/novecentesca»,²³ che, nell'estate del 1943, abbandona il fronte di guerra in Sicilia per fare ritorno a casa, dove, dopo lunghe vicissitudini, trova la morte in seguito a un bombardamento alleato. Rizieri è la vittima di un mostro che ha duplice fattezze, storica (la guerra, il

²¹ Ivi, p. 125.

²² Cfr. ID., *Appunti per la lettura* cit., pp. 35-41. Questa precisazione cronologica chiarisce anche la relazione tra l'opera di Occhiato e *l'Horcynus Orca* di D'Arrigo, spesso erroneamente interpretata come epigonistica. Su questo argomento si veda la Premessa di E. GIORDANO, *I mostri, la guerra, gli eroi. La narrativa di Giuseppe Occhiato*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010, pp. 15-22. Ci sembra infine importante quanto in altra sede ribadisce lo stesso Occhiato a proposito del rapporto con l'opera di D'Arrigo: «Si tratta di due percorsi paralleli che affondano in una comune matrice morfologica e lessicale della lingua. Fra la Calabria centro-meridionale e la Sicilia orientale vi è, infatti, un substrato di forme e strutture linguistiche, di lessico e sintassi, di espressioni e modi di dire, che rende molto simili le parlate di qua e di là dallo Stretto: ecco cos'è, secondo me, che può far apparire simili le due forme, quella di *Oga Magoga*, da una parte, e quella di D'Arrigo e Camilleri, dall'altra. D'altro canto, i dati cronologici convalidano questa mia asserzione. Quando, nel 1975, vedeva la luce *Horcynus Orca*, già da un ventennio circa il mio romanzo era bell'e definito nel suo essenziale congegno narrativo (ne conservo le vecchie stesure), e quando Camilleri attingeva la fama intorno agli anni 1994-95, credo, già un quinquennio prima era uscito il mio libro *Carasace*. Penso che questo basti. Semmai, più che un seguace, potrei essere considerato un anticipatore» (G. OCCHIATO, *Lettera dell'Autore*, in G. NÀCCARI, *Da «Carasace» a «Oga Magoga»*, Polistena, Tip. Marafioti, 2002, pp. 75-76).

²³ E. GIORDANO, *i mostri, la guerra, gli eroi* cit., p. 92.

fascismo) e mitologico-allegorica (il «minotòtarò», alloggiato nel sottosuolo delle campagne Jòrii). Ambientazione, tempi e personaggi sono, com'è evidente, paralleli a quelli già incontrati in *Carasace/Sdiregno*, e uguale è il punto di vista del Narratore interno alla storia, che resterà identico anche nell'*Ultima erranza*: un testimone-bambino che assiste – impaurito, eccitato e partecipe – alle strabilianti vicende occorse alla sua comunità di compaesani, parenti e amici nella mitica estate del 1943, nell'interregno esistenziale dello «scasamento», dello «sdiregno» nelle campagne intorno al proprio paese.

Tutt'altro che secondario è rilevare il punto di vista da cui muove la storia narrata, poiché è dallo sguardo del Narratore-bambino che nasce la tonalità mitizzante ed emotiva della narrazione. La postura testimoniale del Narratore, segnata dalla condivisione e dalla complicità con l'universo narrato, allude già alla renitenza di *Oga Magoga* alle modalità del genere romanzesco, se è vero che, come scrive Benjamin, il romanzo è connotato da un Narratore-individuo, separato e solitario, irriducibile a un contesto, di contro ai generi epici e ai racconti orali e popolari, il cui Narratore è portatore di un punto di vista collettivo.²⁴ D'altra parte lo stesso sottotitolo del testo – *Cunto di Rizieri, di Orì e del minotòtarò* – richiamando la valenza di narrazione incantatoria, potenzialmente infinita, affettiva e collettiva, stabilisce una significativa antifrasi rispetto alla dizione di «romanzo» che campeggia in copertina. Il testo recalcitra alla codificazione romanzesca tanto per eccedenza linguistica quanto per tonalità e misura della narrazione. Il protagonista è continuamente al centro di uno sguardo collettivo di ammirazione, esortazione, mitizzazione, a dominanza femminile e affettiva, di cui il Narratore è portavoce:²⁵

Fra tutti, il nostro prediletto era Rizieri. Era il cugino nostro adorato, il più caro e carezzoso, bello e forte per com'era, con quella capellatura che gli luceva in mezzo alla fronte come una sfera di sole; sfizioso e galante, proprio come l'antico paladino franco al quale la mamma, bonanima, l'aveva annomato. Io, poi, ero come incamato, ero tutto preso di lui, delle sue maniere, lo guardavo sempre con ammirazione, ero fiero che fosse cugino mio, mi gloriavo con tutti di lui; e che allegrezza, che preio dell'anima quando lui si metteva a scapricciarsi, a ridere e a giocare con noi, sempre svagato come si presentava, che pareva non avesse mai preoccupazioni o disturbi per la testa.²⁶

²⁴ «Ciò che si lascia tramandare oralmente, il patrimonio dell'epica, è di tutt'altra natura da ciò che costituisce il fondo del romanzo. Il romanzo si distingue da tutte le altre forme di letteratura in prosa – fiaba, leggenda, e anche dalla novella – per il fatto che non esce da una tradizione orale e non ritorna a confluire in essa. Ma soprattutto dal narrare. Il narratore prende ciò che narra dall'esperienza – dalla propria o da quella che gli è stata riferita-; e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia. Il romanziere si è tirato in disparte. Il luogo di nascita del romanzo è l'individuo nel suo isolamento [...]; il romanzo attesta ed esprime il profondo disorientamento del vivente» (W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in ID., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 251, ora *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov*, note e commento di A. Baricco, ivi, 2011, pp. 19-20). Sulla valenza epica di *Oga Magoga* mi permetto di rinviare al mio saggio C. VERBARO, *L'invisibile confine. La narrazione epica di Oga Magoga tra umano e divino*, in «Filologia antica e moderna», 24, dicembre 2003, pp. 257-267.

²⁵ Sulla dominanza della semantica del femminile in *Oga Magoga* si veda ivi, passim, e S. C. TROVATO – A. LANAIA, *Figure femminili magico-religiose nell'opera di G. Occhiato*, in www.scrittorasyescrituras.com. Di A. LANAIA si veda anche la relazione tenuta al convegno *La Grande magia* cit., *Il volo medianico di donna Brandoria. Una sciamana calabrese nelle opere di Occhiato*, di prossima pubblicazione negli Atti del convegno.

²⁶ G. OCCHIATO, *Oga Magoga* cit., vol. 1, p. 342.

La narrazione si basa su un modulo epico che assolutizza la figura dell'eroe, vittima sacrificale e allegoria di sconfitta di una cultura in disfacimento, il cui destino è già segnato dal suo proprio nome-*mythos*, che si richiama al sottotesto delle storie dei Paladini di Francia, nonché dal nome delle tre stelle che, secondo quanto gli profetizza una zingara all'inizio della fabula, guideranno la sua strada, e alle quali sono intitolate le diverse parti della narrazione, *Stilla Farota*, *Stilla Diana*, *Stilla Oriana*. La vicenda si conforma dunque a una traccia verbale pre-esistente, che decreta l'infallibilità del destino. Il compito del protagonista sarà allora quello di riconoscere e riconnettere eventi e personaggi della propria vicenda alla sentenza del destino di morte, condensato nel nome dell'ultima stella, Oriana, «da stella mortoriana, cioè di mortorio».²⁷

In quanto fondata sul ripercorrimento di una storia già conosciuta e inesorabile, com'è tipico del modo epico della narrazione, centrale risulta la retorica della prolessi, l'anticipazione tragica, la predizione. Di contro alla centralità dell'intreccio propria del romanzesco, il genere che secondo Bachtin «specula sulla categoria dell'ignoranza»,²⁸ il lungo racconto di *Oga Magoga* costruisce la propria tensione narrativa sull'indugio e sul ribadimento, sul disegno circolare degli eventi la cui conclusione nel segno della morte è annunciata fin dalle prime pagine. La retorica della ridondanza segna decisamente il tessuto strutturale e linguistico del testo, connotato da un fondamentale bilinguismo in cui il termine italiano e quello dialettale, lungi dall'escludersi a vicenda, convivono, si mescolano e si correggono senza sosta, definendo un'ipertrofia della verbalità che riproduce le stesse macrostrutture linguistiche dei parlanti calabresi.²⁹ In un panorama linguistico in cui alle parole è assegnato un compito incantatorio ed esorcistico piuttosto che denotativo, la ricca stratificazione espressivista mira a sostenere alto il pathos narrativo, attraverso espedienti vari come la proliferazione sinonimica degli epiteti e delle qualificazioni (si pensi a quelle relative alla morte, «pupara», «arpiota magna», «grandamazza», «gran maniante», «magara sessina»), le frequenti triplicazioni espressioniste di ascendenza dossiana («scavazzati, cassariati, svacantati», «s'intrizzavano, si allazzavano e si sdillassavano»),³⁰ i metamorfemi diminutivi e vezzeggiativi («militaruzzi», «soldatelli», «poveri soldatuzzi malepatiti», «soldatelli mutilati o impiagati»),³¹ l'uso monologante del diretto libero, il codice interrogativo-esclamativo, i codici della lamentazione funebre e dell'invettiva di memoria plautina.³² Si tratta dunque di una modalità espressiva e linguistica che è anche

²⁷ Ivi, vol. 2, p. 759.

²⁸ Cfr. M. BACHTIN, *Epos e romanzo* cit., p. 473.

²⁹ Nei suoi *Appunti per la lettura di Oga Magoga* scrive Occhiato: «[...]un vocabolo dialettale non scalzerà mai il suo corrispettivo italiano, al massimo si affiancherà ad esso; e questo costituisce arricchimento, non impoverimento della lingua. [...] Ho cercato di giungere a un processo osmotico, un reciproco scambio linguistico tra le due parlate: da un lato e numerose voci dialettali che si italianizzano e dall'altro il tessuto sintattico italiano che assume l'andamento spontaneo del discorso popolareggiante» (G. OCCHIATO, *Appunti per la lettura di Oga Magoga* cit., pp. 17-19).

³⁰ ID., *Oga Magoga* cit., vol. 1, pp. 131 e 279.

³¹ Ivi, vol. 2, p. 393.

³² «Maledizione a te, rinnegata, e pure a quella scagnozza che ti viene appresso, a quella lionza intartarata di guerra che è la tua figurante, a quella scellerata di sottopanza che cammina sotto la fibbia tua, maledizione pure a lei, maledizione...» (ivi, vol. 1, p. 39); «Affanculo, mormoriò ancora una volta, rivolgendosi verso il punto dov'era

testimonianza culturale e antropologica, memoria di un arcaico dominio del destino e del sacro come centro dell'esistenza collettiva di cui la lingua della narrazione si fa portatrice. La coraggiosa inattualità di questa operazione letteraria consiste da una parte nella rivisitazione del genere romanzesco, messo in discussione dalla forza espressionista della struttura linguistica, dall'altra nella concezione antistrumentale, vitale e creativa del linguaggio, portatore delle valenze sacre dell'esistenza e mezzo di relazione col divino. La stessa eccedenza quantitativa dell'opera – tre volumi per complessive 1385 pagine – non è da addebitarsi, come sostiene l'autore, alla materia narrativa,³³ quanto alla natura stessa del linguaggio, inteso come tentativo di esorcizzare, attraverso la magia incantatoria delle parole, la tragicità degli eventi. La forte valenza espressionista del tessuto verbale, ovvero il carattere precipuo e ineguagliabile del testo, costituisce in tal senso un ostacolo alla sua piena fruibilità narrativa e connotazione romanzesca.

Tale proporzione inversa tra escursione linguistica e profilo romanzesco ci è confermata dai caratteri del romanzo più recentemente edito da Occhiato, *L'ultima erranza*, uscito nel 2007, che disciplina gli ingredienti espressivi entro un tessuto narrativo più tradizionalmente impostato. Ancora una volta la storia nasce in margine alle precedenti: e d'altra parte l'autore stesso, concludendo i suoi *Appunti per la lettura di Oga Magoga* con un paragrafo significativamente intitolato *Dopo la pubblicazione*, rivela l'impossibilità di abbandonare i propri personaggi, a riprova della valenza esistenziale di questa esperienza di scrittura.³⁴ *L'ultima erranza* rappresenta così il proseguimento della storia di Rizieri, condotta in un'intensissima alternanza tra ambientazione terrena e ultraterrena. Se nel mondo dei vivi proseguono le memorie, i dolori, i tradimenti delle vicende del passato, nel «mondo sottano» l'anima del giovane eroe vaga senza pace alla ricerca di un'impossibile quiete. L'erranza di Rizieri consiste nella ricerca di quel «morire all'intutto»,³⁵ condizione

affondata la piastrina, verso tutto quel tempo cassariato della viticella, forse anche verso se stesso. Soprattutto verso la puttanazza carognosa e sanguinaria che era quella guerra sfaminia, che aveva sdiregnato tanti figli di mamma come lui, li aveva arsurati, martoriati, squagliati, sfranti per la marca e la merca; e poi verso quei carognoni, quei pezzi di malacarne, quei carnizzari che l'avevano preparata e voluta e, mentre loro si proteggevano il culo ai focolari, gli afflitti soldatelli erano condannati invece a stare straviati, malepatiti e malevestiti, a vedersela loro, a sbrigarsela in prima persona contro quei satanassi d'americani e d'inglesi che li cesiniavano, li crisariavano, li subissavano» (ivi, vol. 1, p. 187).

³³ «E' la storia narrata, infatti, che determina la durata della narrazione: un tempo ascoltavo favole così lunghe che la loro recitazione si dipanava per l'intera serata, fino a notte alta. *Oga Magoga* ha una tematica immensa, i filoni che vi si intrecciano e i personaggi che vi agiscono sono così numerosi che il *climax* di ogni singolo episodio non può essere raggiunto se non attraverso una lunghezza fluente, distesa, ottenuta attraverso pagine e pagine di dialoghi, eventi e descrizioni» (ID., *Appunti per la lettura di Oga Magoga* cit., pp. 22-23).

³⁴ «Vi sono scrittori che affermano, quasi con civetteria, che non ritornano più ai propri libri una volta che questi sono stati licenziati. A me succede il contrario; mi è difficile separarmi definitivamente da essi: sono i miei figli, altrettanto quanto i miei figli naturali; perché abbandonarli? Li prendo in mano, li sfoglio, ne leggo qua e là un paragrafo, una frase, mi irrita se scopro qualche errore, mio o del tipografo, approvo o disapprovo, correggo, mi esalto, spesso mi commuovo anche. Questa cosa mi capita specialmente con *Oga Magoga*. Non passa quasi giorno che io non apra ora l'uno ora l'altro dei tre volumi e non mi sprofondi nella lettura di qualche episodio. E i personaggi mi parlano da quelle pagine. Entro in colloquio con essi. Li conosco bene, sono in confidenza con loro. Mi hanno fatto compagnia per tutti questi anni, mi accompagnano in ogni momento, li sento al mio fianco. Sono sicuro che, se li incontrassi, li riconoscerei, così come nell'inverno del 1983 ho incontrato Ori e l'ho riconosciuta. Se entro in una casa, mi dico: qui ha vissuto, mangiato, respirato don Rinardo; se vado per i campi, penso: di qui è passata Dianora; se arrivo alle timpe di Jòrii: qui sono stati martoriati i due giovanelli, e così via...» (ivi, p. 43).

³⁵ G. OCCHIATO, *L'ultima erranza* cit., p. 69.

alla quale è però necessaria la memoria dei vivi quanto l'espletamento di quei rituali funebri negati dalle circostanze tragiche in cui, molti anni prima, era avvenuto il trapasso. La storia intreccia variamente le vicende di tre personaggi maschili, «tre ulissidi»,³⁶ Rizieri, suo padre Natalino Mercatante, tornato in paese vent'anni dopo la morte del figlio per rendergli gli onori funebri, e un tormentato personaggio profondamente segnato dalla perdita di un centro identitario, don Filippo Donnanna, portatore di chiare valenze autobiografiche, che nelle memorie antropologiche delle proprie origini rinnegate cerca, e finisce poi per trovare, la propria pace interiore. In tutt'e tre le vicende è in questione dunque la ricerca di un approdo dopo «l'ultima erranza», e i tre personaggi, così come i tre diversi tempi della storia, si specchiano l'uno nell'altro, in una sapiente tessitura narrativa che ne accomuna le vicende in complessi parallelismi.

Ciò che qui ci interessa rilevare, a conclusione della nostra analisi sul rapporto tra scrittura espressionista e tenuta romanzesca dell'opera di Occhiato, è il non casuale abbassamento delle valenze inventive ed espressioniste della scrittura, a vantaggio di una narrazione che rispetta più pienamente i canoni romanzeschi. L'escursione dialettale, sebbene sempre presente, specie nell'andamento parlato della sintassi, diventa episodica e non costituisce più l'ingrediente essenziale del tessuto narrativo. Al contrario, permane decisamente il significato antropologico di un racconto che è orazione funebre di un universo cancellato dalla Storia, trasformato, in quest'ultimo episodio, nello scenario di un'incessante relazione tra mondo dei vivi e mondo dei morti, tra personaggi reali e personaggi mitologici (la vecchia sirena di Taureana, le piante parlanti del «priatorio», la maga Saba Sabea), tra memoria e immaginazione. La formula dell'inchiesta antropologica, inaugurata in *Carasace*, ritorna nell'ultimo romanzo come ricerca di memoria condotta da Filippo Donnanna: ma alla voce dei testimoni ormai scomparsi si è sostituita la pura immaginazione.³⁷ L'affievolirsi della voce dei testimoni, evocati dall'inchiesta dell'ultimo protagonista, produce una più tradizionale e misurata conduzione narrativa, che affida al disorientamento culturale di Donnanna – e alla sua malinconica nostalgia per l'inesorabile cancellazione del passato – le marche di una sorta di omologazione linguistica. E non a caso il tessuto linguistico torna anche qui ad animarsi espressionisticamente solo nei tratti maggiormente segnati dal pathos di una voce che, nel ricordare gli eventi dell'estate 1943, recupera la sua dimensione orale e plurilinguistica:

³⁶ E. GIORDANO, *I mostri, la guerra, gli eroi* cit., p. 195. Su *L'ultima erranza* si veda D. MARRO, *Dall'ombra alla luce, attraversando il «mondo sottano»: «L'ultima erranza»*, relazione tenuta al convegno *La Grande magia* cit., in corso di pubblicazione negli Atti del Convegno. Si veda anche EAD., recensione a Emilio Giordano, *I mostri, la guerra, gli eroi. La narrativa di Giuseppe Occhiato*, in «Oblio – Osservatorio bibliografico della letteratura italiana otto-novecentesca», 2/3, 2011, versione web www.progettoblio.com.

³⁷ «E ora veditela da solo, Donnanna. Scava in questa storia, verificala e traici tu la lezione che ti pare più ragionevole, più confacente alle tue pretese» (G. OCCHIATO, *L'ultima erranza* cit., p. 56); «Ma l'indagine, se così vogliamo chiamarla, la portò avanti lui di persona, e con molto impegno e ostinazione. E le località toccate dalle sue ricerche furono Contura, Mileto, Nao e Santocostantino in primo luogo, e poi, per via della carrozza, anche Villasangiovanni, dove si recò almeno un paio di volte per sentire personalmente l'attuale titolare dell'impresa di pompe funebri, don Tanino Gioffré» (ivi, pp. 60-61); «A questo dialogo non era presente nessun testimone, ma fu per questo che don Filippo Donnanna poté immaginarselo con la fantasia quale unico possibile tra i due» (ivi, pp. 145-146).

Ché lei ce l'aveva ancora davanti agli occhi come l'avevano trovato, lei e la nipotella Chicchina, quel giorno, spavento di cristiani!, ah, cuore bruciato!, uno spettacolo che scasava la vita: quel figlio che si cucinava alle vampe del soleleone, in mezzo alle spine, tra le sciàlisce e le aloare, con le carni delle piaghe piaghe, tutto lazzariato, la capellatura blundina e la barba lucente che, così com'era conzato, assomigliava al corpo crisariato del Cristo morto steso nella vara, e la pelle tutta incinerata, piena di croste sanguinose e di lividiture annigrite.³⁸

L'affievolirsi dell'istanza dialettale nell'ultimo romanzo di Occhiato deve a nostro avviso leggersi come coerente epicedio e allegoria di un universo linguistico e culturale ormai cancellato. L'«ultima erranza» dei personaggi coincide con la solitudine dell'individuo separato dalle proprie memorie e dal proprio radicamento, «rimasto sdiregnato da se stesso»,³⁹ ovvero privato della propria identità e del proprio linguaggio. Il maestoso funerale che, vent'anni dopo la morte, viene tributato a Rizieri Mercatante e rievocato dopo ulteriori vent'anni da don Filippo Donnanna, intenso alter-ego dell'autore, celebra in realtà la fine di un universo culturale e linguistico ormai da tempo fuori corso e ridotto a una triste afasia, evocandone malinconici frammenti di vissuti e di linguaggio. Quel linguaggio che la narrativa di Occhiato, in un percorso creativo di ammirevole serietà, coerenza e fondatezza, si è incaricata di recuperare, reinventandone e riscattandone letterariamente la forza, se è vero che, come scrive l'autore, «usare un termine dialettale in un contesto moderno è come salvarlo. E' come fare archeologia della parola [...]. Le parole, se non usate, scompaiono. Simili a organismi viventi, muoiono se non sono maneggiate, al più sono destinate a cadere nella tomba di qualche vocabolario».⁴⁰

³⁸ Ivi, p. 291.

³⁹ Ivi, p. 115.

⁴⁰ ID., *Appunti per la lettura di Oga Magoga* cit., p. 17.