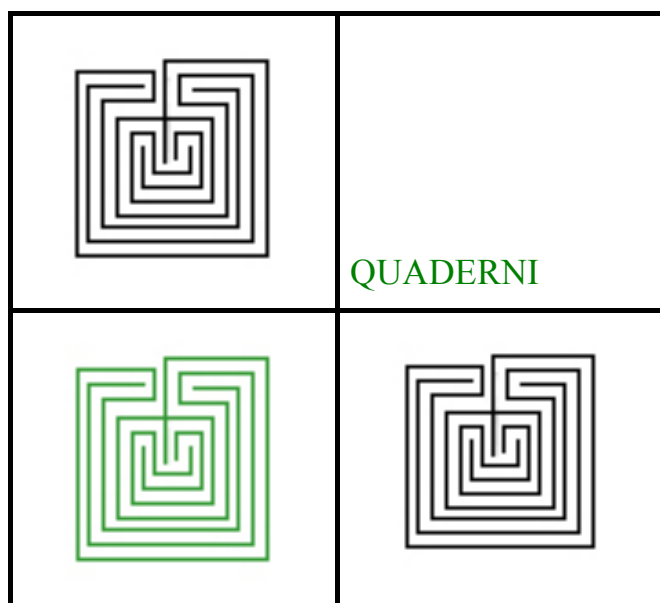

L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità

a cura di Fulvio Ferrari



Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici

Labirinti 131



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Studi Letterari,
Linguistici e Filologici

Collana Labirinti n. 131
Direttore: Pietro Taravacci
Segreteria di redazione: Lia Coen
© Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici
Palazzo Verdi - Piazza Venezia, 41 - 38122 TRENTO
Tel. 0461-281777-281753 Fax 0461 281751
<http://www.lett.unitn.it/editoria/>
e-mail: editoria@lett.unitn.it

ISBN 978-88-8443-357-2
Finito di stampare nel mese di dicembre 2010
presso la Tipografia Alcione (Trento)

L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità

a cura di Fulvio Ferrari

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)
Università di Trento

Andrea Comboni
Università di Trento

Miguel Gallego Roca
Universidad de Almeria

Massimo Rizzante
Università di Trento

Paolo Tamassia
Università di Trento

Tadahiko Wada
Tokyo University of Foreign Studies

SOMMARIO

<i>Introduzione</i>	IX
DOMENICO PAZZINI, L'eredità origeniana dell'allegoria medievale	1
ELENA FABIETTI, Un paradigma intermittente: il figurale e le immagini della poesia	19
LUCA LOMBARDO, Dante, Boezio e la «nuova menzogna»	31
DAVIDE BERTAGNOLLI, <i>Pearl</i> tra allegoria ed elegia	57
CLAUDIO NEGRATO, Una nuova interpretazione dell'Apologo della prima satira di Ludovico Ariosto	77
MICHELE DE BENEDICTIS, Il regio teatro dell'allegoria. Visioni e revisioni ermeneutiche nel <i>masque</i> giacomiano di Ben Jonson	91
ANTONIO PRETE, L'allegoria nei <i>Fiori del male</i>	121
PASCAL GABELLONE, Giuseppe Ungaretti: <i>La Terra promessa</i> o i frammenti dell'Epos	127
REMO CESERANI, Memoria, allegoria e fotografia in Walter Benjamin	141
SILVIA ANNAVINI, <i>Proteo</i> e l'allegoria barocca nell' <i>Ulisse</i> di Joyce	159
JACOB SCHOTT, Holy Grail or Empty Vessel: The Absence of Allegory in Robbe-Grillet's <i>Dans le labyrinthe</i>	177

VALENTINO BALDI, Fine dell'epifania e allegoria vuota nel romanzo modernista	187
GABRIELE VITELLO, Leonardo Sciascia e l'allegoria del Potere	203
CARLO TIRINANZI DE MEDICI, Superficie e assenza di allegoria. Una forma simbolica d'oggi	215
LISA MARCHI, Paradossi dell'allegoria	237

Yves Bonnefoy

Facesti come quei che va di notte...

Agitava qualcosa come una torcia,
e l'incerta doppia luce confondeva
quelli che dietro di lui cercavano
di non aver paura, lungo l'abisso.

Guida, perché della luce che offri
agli altri nulla cade sul tuo corpo?
Non hai bisogno anche tu di vedere
il vuoto che si spalanca sotto i passi?

Tale è il destino dell'allegoria:
chi parla non potrà né deve sapere
da dove viene e dove s'inabissa la sua parola.

Il suo piede cerca il suolo e insieme il vuoto,
il suo volo esita e trema nelle parole,
fiamma meno che la cenere lambita dal sogno.

(traduzione di Antonio Prete)

INTRODUZIONE

Il volume che qui presentiamo non è la consueta raccolta di contributi critici esposti a un convegno. O, meglio: il convegno di cui raccogliamo qui i contributi critici non è stato un convegno come tutti gli altri. È stato un esperimento, e possiamo dire ora con soddisfazione che l'esperimento è pienamente riuscito.

Fin dalla sua costituzione, la Scuola di Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Filologici dell'Università di Trento ha avuto l'ambizione di non limitarsi a coordinare una serie di attività formative affidate ai singoli docenti. Già nel modo di organizzare le attività didattiche, in realtà, era presente una forte carica innovativa. L'idea di proporre ogni anno un certo numero di seminari, ognuno dei quali guidato da un docente che compiva uno sforzo per uscire dai limiti della propria disciplina e ricavare dalla propria esperienza di ricerca linee metodologiche, nuclei problematici, panoramiche tematiche da sottoporre alla discussione e all'elaborazione di giovani studiosi impegnati nei più diversi ambiti del lavoro intellettuale: già questo era un contributo al rinnovamento dell'impostazione di lavoro di una Scuola di dottorato di ambito umanistico, e più specificamente letterario, linguistico e filologico. Per questo motivo, nella nostra offerta didattica, era (ed è) importante che le discipline attivate di anno in anno non coincidessero con i tradizionali settori scientifico-disciplinari dell'Università italiana, ma, in qualche modo, li attraversassero e li superassero in un autentico sforzo di interdisciplinarietà e di educazione a una ricerca aperta, aggiornata, consapevole.

Ma, oltre a ciò, altrettanto importante è stata fin dall'inizio l'idea che la Scuola non dovesse essere solo un luogo in cui i dottorandi apprendessero le basi del lavoro scientifico, ma fosse anche – per usare un'espressione oggi fin troppo usata – un cantiere aperto, uno spazio di incontro tra saperi diversi: saperi di docenti e studiosi di diverse discipline, ma anche saperi dei dottorandi che, al momento del loro ingresso nella Scuola, portano con sé un bagaglio di formazione, di esperienza di studio e di ricerca.

È in questo clima che, all'inizio dell'anno accademico 2008-2009, un gruppo di dottorandi ha avanzato una proposta che ha subito incontrato l'interesse dei docenti: perché non affiancare alla offerta didattica 'strutturata' della Scuola un seminario organizzato dai dottorandi stessi, un'occasione di incontro interdisciplinare in cui i giovani studiosi si impegnassero sia nell'approfondimento degli argomenti proposti, sia nell'organizzazione degli incontri e degli inviti di docenti esterni? E perché non concludere l'anno con un convegno in cui i dottorandi presentassero i risultati del loro lavoro confrontandosi con studiosi di fama nazionale e internazionale, scelti sulla base della loro specifica competenza negli argomenti trattati nel seminario? Naturalmente, per dare modo a tutti di trarre profitto dalla specificità della propria formazione e partecipare in modo paritario al dibattito era necessario scegliere un argomento, o un gruppo di argomenti, che attraversasse le diverse competenze. Il tema dell'allegoria, nelle sue diverse forme e nelle diverse accezioni del termine, è sembrato particolarmente adatto e produttivo per questo tipo di lavoro.

Così è nato il progetto "L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità".

Per un anno, i dottorandi che hanno aderito all'iniziativa si sono incontrati, hanno studiato, hanno discusso, si sono confrontati con gli esperti invitati a partecipare al seminario. Poi, nel dicembre del 2009, è stato organizzato un convegno della durata di tre giorni, cui hanno partecipato sia i dottorandi della Scuola, sia giovani studiosi impegnati in altre realtà di formazione e docenti invitati sulla base della loro esperienza di ricerca nel campo. Tutti hanno presentato il loro contributo alla discussione. E discussione c'è stata, una discussione intensa, fruttuosa, estranea alle differenze generazionali e alle posizioni gerarchiche, una discussione come sempre ne vorremmo vedere: dominata dalla passione intellettuale e dal desiderio di confrontarsi e di apprendere. I risultati di quella discussione pubblichiamo ora in volume, con la consapevolezza che da questa esperienza di studio è nato un contributo scientifico di valore. E di questo la Scuola tutta va, comprensibilmente, orgogliosa.

FULVIO FERRARI

Coordinatore della Scuola di dottorato
in Studi Letterari, Linguistici e Filologici

DOMENICO PAZZINI

L'EREDITÀ ORIGENIANA DELL'ALLEGORIA MEDIEVALE

1. *Il quadruplice senso*

«È noto il distico nel quale il nostro medioevo latino ha fissato, in verità tardi, sotto la forma insieme popolare e scolastica, la sua dottrina sui sensi della Scrittura:

Littera gesta docet, quid credas allegoria
Moralis quid agas, quo tendas anagogia.

Nicola di Lira lo cita verso il 1330, nella sua *Postilla alla Lettera ai Galati*, come anche in una pagina del suo celebre *Prologo alla Glossa ordinaria* ... Ma è dopo di lui che lo si cita di frequente. Glielo si attribuisce volentieri. Ma non è lui l'autore. Il suo autore è un altro domenicano morto poco prima del 1282, Agostino di Dacia».

Così De Lubac.¹

Il distico dunque non ha un valore prospettico ma piuttosto retrospettivo. Il quadruplice senso non è una regola che vada applicata alla Scrittura ma riflette più di un millennio di interpretazioni della Scrittura. A questa idea della regola non si sottrae facilmente la ricerca contemporanea che cerca gli antecedenti della dottrina ermeneutica e con troppa facilità li trova schematizzati.² Non di

¹ De Lubac, 1959 (I), 23.

² Bultmann 1952, 565-88 (Il problema dell'ermeneutica): «l'ermeneutica come arte del capire scientificamente elaborato non può affatto esaurirsi nelle tradizionali regole ermeneutiche» (p. 567); «l'interpretazione non può mai accontentarsi di applicare le tradizionali regole ermeneutiche» (p. 570). Cosa sono queste regole ermeneutiche? Sembra potersi dedurre da un'altra frase: «L'intelligenza di Platone alla luce del suo tempo è al servizio di un'autentica interpretazione di Platone e appartiene alla sfera delle tradizionali regole erme-

rado gli autori patristici e scolastici osservano che i sensi della Scrittura sono quattro, come quattro sono i vangeli.³ Non però nella direzione di un'antecedenza delle regole sul libro, quasi una regola per tutti i testi. Nella direzione invece di una fondazione delle regole da un testo, un determinato testo.

I quattro sensi sono piuttosto una storia della letteratura. Spesso infatti in uno o l'altro di essi si individua un singolo autore, greco o latino: la lettera è Girolamo, l'allegoria è Origene, il senso morale è Gregorio Magno o Bernardo, l'anagogia è Agostino o lo pseudo Dionigi. E l'identificazione può anche variare.⁴

neutiche» (p. 576). Queste regole (al servizio di) sembrano: l'interpretazione storico-stilistica, l'analisi formale ... Colpisce che Bultmann non dedichi una sola parola al quadruplice senso. Si dovrebbe supporre, per esclusione, che il quadruplice senso non sia *al servizio di*. E Bultmann si trova di fronte l'accusa di K. Barth (p. 586) e deve differenziare fra vita interiore dell'uomo e comprensione esistenziale. Eluso il rapporto comprensione esistenziale / quadruplice senso.

Ebeling 1959, 242-62: programmatico testo, contemporaneo alla *Exégèse* di De Lubac e da questa lontanissimo. *Origene*: l'essenza della Scrittura corrisponde alla struttura essenziale (*Wesensstruktur*) della realtà, da cui è di nuovo determinata la struttura della comprensione (*Verstehensstruktur*) (p. 247; trad. it. pp. 55-56); *Agostino*: «la teoria del puro carattere significativo della lingua si collega alla concezione metafisica della possibilità segnica (*Zeichenhaftigkeit*) della trascendibile realtà spazio-temporale (*raumzeitlichen Wirklichkeit*)» (p. 249; trad. it. p. 57); «la maneggevole schematizzazione dei modi di interpretazione in direzione dei quattro sensi della Scrittura» (p. 249; trad. it. p. 58); *Tommaso*: cose (significate dalle parole) che rimandano (*Bedeutungsbezug*) ad altre cose, non nel senso di un globale simbolismo della realtà (*im Sinne eines allgemeinen Symbolismus der Wirklichkeit*) ma nel senso economico salvifico della *Realprophetie* (p. 250; trad. it. p. 59).

Gadamer 1960, 211: esplicita dichiarazione di prescindere completamente «dall'interesse della teologia dogmatica per il problema ermeneutico come esso si presentò già alla chiesa primitiva in rapporto all'Antico Testamento»: in nota è citato il *De Doctrina Christiana* di Agostino, e vi è un rimando al citato articolo *Hermeneutik* di Ebeling.

Gadamer 1977, 731-40. Il linguaggio non è *factum* o *medium* (Benjamin 1976, 55: non attraverso la lingua ma nella lingua: «Il nome è ciò *attraverso* cui non si comunica più nulla e *in cui* la lingua stessa e assolutamente si comunica»). È principio. Da cui l'universalità ermeneutica. Che è portata dal valore significante non delle parole ma dei fatti: ermeneutica di Agostino e Tommaso in cui la dimensione universale è dischiusa dal rimando da *res a res*: via oggi non più percorribile «perché bisognerebbe presupporre una lingua della creazione per mezzo della quale Dio parli agli uomini» (p. 738).

³ De Lubac 1959 (I/I), 26-27.

⁴ De Lubac 1959 (I/I), 25-31.

E varia la formulazione della sequela. Il letterale è spesso lo storico, quello morale il tropologico. E quindi la successione è spesso questa: letterale-storico, allegoria, tropologia, anagogia. Il termine anagogia è nuovo: in greco si ha solo ἀναγωγή. La necessità della rima con allegoria e tropologia ha creato anagogia.⁵ L'anagogia è l'escatologia, dal prefisso ana, su, in alto, alla fine. La tropologia allude, più che a morale, a *conversio*: τρέπω, volgo, *convertio*. E spesso il senso tropologico è sostituito da mistico. Ecco perché Bernardo o Gregorio Magno sembrano identificarlo. Rimane allegorico a portare l'eredità greca: ma proprio questa eredità innesca una battaglia che contrappone allegorico e mitologico.⁶

Il quadruplicato senso pertanto è la lettura stessa della Scrittura o piuttosto il modo e il luogo in cui quella lettura si espande o si dissemina nel commento o omelia o lectio o glossa o catena, prima

⁵ De Lubac 1959 (I/II), 621-622.

⁶ Pepin 1976. Allegoria e mito (pp. 79-80: il mito, come il simbolo, non rinvia; l'allegoria, come il segno, rinvia); Origene e Celso: Or. *Cels.* 4, 38-42 (pp. 455-62: se l'allegoria pagana è legittima, a fortiori lo è quella cristiana); Porfirio: Eus. *HE* 6, 19 (pp. 462-66); Giuliano: Cyr. A. *Adv. Iulianum* 4 (pp. 466-70) e Greg. Naz. *Orat.* 4 (pp. 470-76); allegoria cristiana: «questa concezione dell'allegoria a dominante storica e profetica ci sembra definire la vera specificità dell'esegesi cristiana» (p. 478).

Pepin 1987: Filone (pp. 7-40); il merito di Porfirio: cronologia comparata Mosè e Omero, valorizzazione del portato storico dei testi interpretati allegoricamente (p. 80); Agostino, *Enarr. in Psalm.* VIII, 13, 63-68: *et haec regula in omni allegoria retinenda est: ut pro sententiis praesentis loci consideretur quod per similitudinem dicitur* (proporzionare ogni volta la lettura del simbolo al contesto) (p. 193); Dionigi Areopagita, *div. nom.* I, 4, 592 B: dai simboli (συμβόλων) alla teoria unificata / Scoto Eriugena, *Expos.* I, 3, 137 B: *caelestes essentias ... in diversis visionibus et symbolis et allegoriis multiplicavit*: in questo simbolismo inverso (dai simboli ai misteri, dai misteri ai simboli) si può cogliere il rapporto di Dionigi Areopagita e di Scoto Eriugena con i miti pagani (pp. 200-10): Dionigi Areopagita e Scoto sganciano l'allegoria dal mito: un mito privo di senso letterale decente (!) non può essere allegorizzato (p. 219); *mysteria* (allegoria *facti et dicti*: *ComJn* VI, 5, 31-34 [SC 180, 352]) e *symbola* (allegoria *dicti et non facti*: *ComJn* VI, 5, 45-48 [SC 180, 352]) in Scoto Eriugena (p. 236), di fronte ai misteri e simboli dell'Areopagita (αἰσθητῶν συμβόλων: *Epist.* IX, 1 PG 3, 1104 B; ἀγνωστάτων μυστηρίων: *Epist.* IX 1, PG 3, 1105 D-1108 A; *eccl. hier.* V, 5 PG 3, 505 BC: simboli propedeutici ai misteri) (p. 248); inseparabilità di tipologia e allegoria in Dante (p. 270): rispetto alla valutazione di Auerbach 1983, 212 (trad. it).

Sulla discussione su allegoria e tipologia svoltasi negli anni 1940-1960 fra Danielou, De Lubac, Crouzel ed altri: Pazzini 1983, 26-28 n. 13; la ripresa attuale: Martens 2008.

ancora di disciplinarsi e irrigidirsi. E quindi esso è la teologia.⁷ E-segesi e teologia sono fuse. Certo si arriva fra XII e XIII secolo alla teologia delle *Sententiae* e delle *Summae*, come del resto in epoca patristica ai *Tractatus*. E molti, dall'interno dei cenobi, lamentano che a Parigi o a Bologna la lettura della Scrittura sia sacrificata alla dialettica. Ma un dialettico come Abelardo può dire nella sua *Theologia Christiana* che l'intelligenza della Scrittura è così esuberante nell'abbondanza delle delizie e dei nutrimenti che da sola, con la sua triplice esposizione, tiene la perfezione della dottrina.⁸

2. Origini patristiche

Proprio la collocazione dell'allegoria nella sequela è una discriminante. Dalla diversa collocazione derivano due linee divergenti. Entrambe risalgono ad Origene.⁹ Il quarto libro dei Principi sviluppa questa analogia: come l'uomo ha tre componenti corpo anima spirito (σῶμα, ψυχή, πνεῦμα) così la Scrittura.¹⁰ Vi è un corpo, un'anima, uno spirito della Scrittura. Triplice *facies*: letterale o somatica o storica; morale o psichica; spirituale o pneumatica.¹¹

Ma vi è un'altra linea origeniana. Quella espressa nel vivo dell'esegesi, nelle Omelie e nei Commentari. Muta l'ordine della sequela. Il senso morale è posticipato a quello spirituale allegorico o addirittura salta.¹² Perché questa differenza è così rilevante? Per-

⁷ De Lubac 1959 (I/I), 110-118: *Théologie des quatre sens*. Kannengiesser 2004 (I), 88: il limite di De Lubac: «His deliberated reluctance to produce a critical assessment of patristic exegesis resting on a positive evaluation of his modernity». Obietterei a Kannengiesser: oggi vi è dissociazione fra metodo critico storico e questione ermeneutica: pertanto perché ritenere l'esegesi patristica un oggetto di indagine storica e insieme una voce fuori campo? Non si finisce per cadere in ciò che si vorrebbe evitare: un'estraneità dell'oggetto storico dal contesto ermeneutico da cui muove la ricerca?

⁸ *Th. chr.* 1, 2. De Lubac 1959 (I/I), 113.

⁹ De Lubac 1959 (I): lo studio delle due linee è criterio di tutta l'*Exégèse*: in particolare: *Origène* (pp. 198-207), *Postérité origénienne* (pp. 207-19).

¹⁰ *PArch.* 4, 2, 4 (SC 258, 312).

¹¹ *HLev.* 5, 1 (SC 286, 202-206); *Philoc.* 1, 30 (SC 302, 232); *HNm.* 9, 7, 3 (SC 415, 252-54).

¹² Simonetti 1985, 80 n. 46: nei testi greci ἠθικός è rarissimo; 87-88: «Il passaggio all'interpretazione che si usa definire morale ci porta in un contesto

ché non si può pensare semplicemente ad una variazione marginale? Far dipendere lo spirituale dallo psichico, stando alla prima linea, è diverso dal far dipendere lo psichico dallo spirituale come comporta la seconda linea. In epoca patristica e scolastica vi è un'autonomia delle rispettive sfere: difficilmente ravvisabile nella linea materializzante, prevalentemente stoica, di ψυχή come raffreddamento e di πνεῦμα come soffio, ma anche nell'area platonica neoplatonica, che sostituisce preferibilmente πνεῦμα con νοῦς, entro la contrapposizione sensibile / intelligibile. Dunque la collocazione di morale / psichico rispetto ad allegorico è questione rilevante

Un esempio lo abbiamo nel *Commento* di Origene al *Cantico dei Cantici*. Vi si intreccia una pluralità di registri. Tutti i sensi si fondono. Non è possibile stabilire quello che viene prima e quello che viene dopo. Si tratta di un'opera letteraria. Non schematizzata scolasticamente e neppure didatticamente. Ma è proprio questa profonda unità di stili che ci fa capire in che cosa consista il *prima* dell'interpretazione spirituale allegorica. Vi sono tante allegorie. Le tue mammelle sono più deliziose del vino (*Cant.* 1, 2). Ed Origene: «il tuo cuore e la tua mente, o sposo, cioè i concetti che sono in te e la grazia della tua dottrina, superano ogni vino che suole rallegrare il cuore dell'uomo». ¹³ L'odore dei tuoi profumi è superiore a tutti gli aromi (*Cant.* 1, 3). Ed Origene: «si delizierà in tutti i suoi sensi nel Verbo di Dio colui che sarà giunto al massimo di perfezione e di beatitudine». ¹⁴ Sono scura e bella, figlie di Gerusalemme (*Cant.* 1, 5). Torniamo all'interpretazione mistica, commenta Origene. «La sposa che parla è figura della chiesa formata dalle genti pagane; invece le figlie di Gerusalemme, alle quali è diretto il discorso, sono le figlie di questa Gerusalemme terrena». ¹⁵ Ecco sei bello, mio amato e avvenente, il nostro giaciglio è om-

ambiguo ... Ma col nome di *moralis* i traduttori latini di Origene, specie Rufino, sono soliti indicare un tipo d'interpretazione individualizzante, che riferisce il passo in esame del testo sacro al rapporto che si istituisce fra ogni anima e il Logos. Non sappiamo se effettivamente Origene abbia caratterizzato questo tipo d'interpretazione, che rappresenta una delle più significative novità della sua esegesi e di cui egli fa largo uso, come ἠθικός: in realtà a noi appare un'interpretazione spirituale, in quanto trasferisce sul piano individuale il rapporto Cristo Chiesa».

¹³ *CCt.* 1, 2, 6 (SC 375, 194): Simonetti 1976, 79.

¹⁴ *CCt.* 1, 4, 15 (SC 375, 230): Simonetti 1976, 95.

¹⁵ *CCt.* 1, 2, 2-3 (SC 375, 262): Simonetti 1976, 108.

broso (*Cant.* 1, 16). E Origene commenta: «Quanto poi al fatto che essa (l'anima) dice che il suo giaciglio è comune con lo sposo, mi sembra indicare il corpo dell'anima, stando ancora nel quale questa è ritenuta degna di unirsi con il Verbo di Dio». ¹⁶ Il corpo dell'anima (*corpus animae*). Non c'è il corpo e poi l'anima. Il senso spirituale muove tutta la drammaturgia. Non vi è un procedimento induttivo dal sensibile all'intelligibile, dallo psichico al pneumatico. Lo psichico non è mediazione verso il pneumatico. ¹⁷ E Origene prosegue:

Osserva poi anche se il corpo che Gesù ha assunto (*corpus quod assumpsit*) non possa essere definito come giaciglio che egli ha in comune con la sposa (*commune ei cum sponsa cubile nominari*), poiché (*quoniamquidem*) per mezzo di questo corpo (*per ipsum*) la chiesa si è unita (*sociata*) a Cristo ed ha potuto partecipare del Verbo di Dio (3, 2, 9). ¹⁸

La frase contiene la punta dell'esegesi origeniana del *Cantico*. Non si tratta qui dell'incontro dell'anima con il Verbo ma del Verbo con la chiesa. La sua influenza è grande. Ne dipendono Gregorio di Nissa, Gregorio Magno, Bernardo di Chiaravalle, Giovanni della Croce. Non abbiamo il testo greco, ma la traduzione latina di Rufino del IV secolo. Il comune giaciglio non è più il corpo dell'anima ma è anche il corpo assunto dal Verbo. Vi è una reciprocità. Corpo dell'anima è detto dell'atto dell'anima che rinvia il giaciglio comune allo sposo, il Verbo; corpo assunto del Verbo è detto dell'atto del Verbo con cui questo ha il giaciglio comune con la sposa. E sino a questo punto la frase può essere intesa come compimento dell'incontro anima / Verbo. Ma il motivo addotto istituisce la mutazione: «perché per mezzo di questo corpo la chiesa si è unita (*sociata*) a Cristo ed ha potuto partecipare del Verbo di Dio». Qui avviene la nominazione della chiesa. Ed avviene senza alcun argomento giustificante. Vi è un trapasso immediato dalla nominazione dell'anima alla nominazione della chiesa.

¹⁶ *CCt.* 3, 2, 2 (SC 375, 502): Simonetti 1976, 188.

¹⁷ Il corpo dell'anima, il corpo dell'intero *logos* (*Clo.* 6, 11): Pazzini 2009, 96-99.

¹⁸ *CCt.* 3, 2, 9 (SC 376, 507): Simonetti 1976, 190: né il corpo proprio di Cristo né il corpo proprio della chiesa ma comune: trasformazione di corpo, divenuto fattore attivo, capace di esprimere l'incontro: il corpo è *commune cubile* ed il *per ipsum* della chiesa sociata a Cristo.

L'allegoria origeniana raggiunge l'integralità della scena narrata dal *Cantico* quando comprende la singolarità dell'azione drammatica quale azione del Verbo e risposta della chiesa.

Collocazione dell'allegoria nella sequela dei sensi della Scrittura, in una perla dell'opera origeniana.¹⁹ Ora *ambivalenza* dell'allegoria. Agostino:

¹⁹ Quinto secolo. La vita cenobitica. Cassiano (345-435). Proviene dalla Gallia. Vive a lungo nel deserto egiziano e viene a contatto con il monachismo orientale. Conosce perfettamente il greco. Le sue *Conferenze* (425-26) influenzano Cassiodoro e Bernardo. Il capitolo VIII della XIV (*Coll.* 8, 14: SC 54, 189-90) configura in due tappe l'intelligenza della Scrittura: *historica interpretatio, spiritualis interpretatio*. Questa seconda si divide in tropologia, allegoria, anagogia: *spiritualis autem scientiae genera sunt tria: tropologia allegoria anagoge*. Abbiamo chiara la formulazione del quadruplice senso con la tropologia che è l'equivalente del senso morale. E l'abbiamo secondo la prima linea origeniana nella quale il senso morale precede quello allegorico. Ma subito dopo l'ordine è allegoria anagogia (*Gal.* 4, 24-25) tropologia (*moralis explanatio*). E ancora, intorno a *Ps.* 147,12 (Vg): storia (Gerusalemme terrestre), allegoria (chiesa), tropologia (anima dell'uomo). E infine l'esplicazione di *1 Cor.* 14, 6 ... *quid vobis prodero, nisi vobis loquar aut in revelatione aut in scientia aut in prophetia aut in doctrina?* La rivelazione è l'allegoria, la scienza la tropologia, la profezia l'anagogia, la dottrina (!) la storia. Nel passaggio dalla enunciazione all'esplicazione l'allegoria precede.

In un testo di poco successivo, non di Cassiano ma a lui vicino (Euchero, *Formularum spiritualis intelligentiae ... liber unus*, Praef. [C. Wotke, 5]), la visione tricotomica (corpo anima spirito) viene fatta risalire, oltre che a *1 Thess.* 5, 24, anche alla divisione della filosofia in tre parti fisica, etica, logica. Ma la conseguenza è rilevante: l'assunzione della cultura classica si trasforma in una dipendenza dalla cultura classica e lo *spiritualis* tende a modellarsi sullo *intelligibilis*: De Lubac 1959 (I), 194. 196.

I *Moralia in Iob* di Gregorio Magno hanno un'influenza immensa in tutto il Medioevo, paragonabile solo alle *Enarrationes in Psalmos* di Agostino, di cui si danno centinaia di manoscritti. Qualcuno dice di lui: commentando il libro di Giobbe e qualche pagina di Ezechiele *paene totius Novi et Veteris Testamenti patefecit arcana*: Taio, *ep. ad Eug.* PL 80, 726 A: De Lubac 1959 (I/II), 540. Giovanni di Salisbury, *Ep.* 138 (De Lubac 1959[I/II], 544) consiglia al suo vescovo esiliato, Tommaso Becket, «di ruminare i Salmi o di rileggere i *Moralia* del beato Gregorio». Pirenne 1936, 32: l'opera gregoriana, con la sua evocazione costante dei fini ultimi, contribuisce a dare alla religiosità medievale una «tournure sombre et angoissée»: orizzonte della *Divina Commedia*.

Nella lettera di invio dei *Moralia* troviamo, come dice De Lubac 1959 (I/I), 188, una sorta di manifesto metodologico: *ut non solum verba historiae per allegoriarum sensus excuterem, sed allegoriarum sensus protinus in exercitium moralitatis inclinarem*; «non solo per scuotere le parole della storia attraverso i sensi delle allegorie, ma per volgere i sensi delle allegorie nell'esercizio della

Quattro modi di esporre la Legge (*legis exponendae*) sono tramandati da taluni trattatisti delle Scritture ... secondo la storia, secondo l'allegoria, secondo l'analogia, secondo l'eziologia. La storia è quando si narrano fatti o dalla divinità o dall'uomo. Allegoria quando s'intendono i detti in maniera figurata (*cum figurate dicta intelliguntur*). Analogia quando si mostra la congruenza dell'Antico e Nuovo Testamento (*cum veteris et novi Testamentorum congruentia demonstratur*). Eziologia quando si indicano la cause dei detti e dei fatti.²⁰

Legis exponendae: dunque si tratta di interpretazione dell'AT (la legge). Fermiamoci sul secondo e sul terzo elemento: allegoria e analogia. L'allegoria è figurazione (*figurate dicta intelliguntur*), l'analogia è comparazione storica (*congruentia veteris et novi Testamentorum*). Ora nella sua vicenda patristica l'allegoria assume l'analogia. Il movimento è verso la fusione nell'allegoria delle due attitudini: il figurativo che rimanda al mistero (*figurate*), il congruente che è il tipologico, l'AT τύπος, figura del Nuovo.²¹ Potremmo dire che nell'allegoria si fondono il figurativo e il figurale, disgiunti nel testo agostiniano. E per illustrare questo aspetto dell'allegoria ricorriamo a due testi agostiniani di diversa natura: la temperie della *confessio*, la riflessione teorica del *De Doctrina Christiana*.

Nel quarto libro delle *Confessioni* non troviamo la terminologia *figurate*. Ma proprio ciò è l'interessante: il cammino interiore da cui il termine sembra provenire. Agostino decide di partire da Tagaste, dove ha insegnato retorica per nove anni dal 274 al 383, per Cartagine. Dall'interno del manicheismo critica l'astrologia. L'incontro con un medico gli fornisce alcuni aiuti: può risuonare dentro di noi qualcosa (*sonaret aliquid*) che rimanda ad un moto

moralità» (*Mor. Ep. dedic. I* [CCL 143,2]). Seconda linea origeniana. Il senso morale è posteriore a quello allegorico.

²⁰ *De Gen. ad litt. lib. imperfectus* 2,5 (CSEL 28 / 1, 461): *Quattuor modi a quibusdam Scripturarum tractatoribus traduntur Legis exponendae ... : secundum historiam, secundum allegoriam, secundum analogiam, secundum aetiologiam. Historia est, cum sive divinitus sive humanitus res gestae commemorantur. Allegoria, cum figurate dicta intelliguntur. Analogia, cum veteris et novi Testamentorum congruentia demonstratur. Aetiologia cum dictorum factorumque causae redduntur.*

²¹ De Lubac 1959 (I/I), 179-81 discute criticamente l'iscrizione dell'analogico nel letterale in Tommaso, *Summa I*, q. 1, a. 10 *ad secundum*.

astrale. Ma ciò è casuale (4, 3, 5). Poi il linguaggio agostiniano muta: dall'armonia all'abisso. La morte di un amico carissimo e l'abisso dei «tuoi giudizi» (4, 4, 8). La tristezza dell'anima. Il dialogo fra Agostino e la sua anima. *Spera in Deum*, lui dice. Ma l'anima non ubbidisce e replica *verior erat et melior homo, quem carissimum amiserat, quam phantasma in quod sperare iuebatur, migliore era l'amico che l'anima aveva perso che un fantasma in cui sperare* (4, 4, 9). Il termine fantasma, Dio come fantasma, ritorna. «Non eri tu ma un fantasma vano e il mio errore era il mio Dio» (4, 7, 12). Una rapida nota sul linguaggio: il nostro discorso avanza per segni sonanti (*per signa sonantia*) (4, 10, 15). Poi erompe una scena che ferma la narrazione dell'andare verso il *profundum*, l'abisso. Proviene dall'interno della *confessio*. Ha quasi il significato di una pausa. Ma è la replica all'immagine del fantasma. Riecheggia da vicino il testo origeniano del *Commento al Cantico* perché configura la drammaturgia dello sposo e dell'anima:

Poi di là, *come sposo che esce dal talamo, uscì con balzo da gigante per correre la sua via*, e senza mai attardarsi corse gridando a parole e a fatti, con la morte e la vita, con la discesa e l'ascesa, gridando affinché tornassimo a lui; e si partì dagli occhi affinché tornassimo al cuore dove trovarlo. Partì infatti ed eccolo è qui (*Abscessit enim et ecce hic est*). Non volle rimanere a lungo con noi, e non ci ha lasciati (*noluit nobiscum diu esse et non reliquit nos*). Partì verso un luogo da cui non si era mai dipartito (*illuc enim abscessit, unde numquam recessit*), perché il mondo fu fatto per suo mezzo e in questo mondo era (4, 12, 19).

Le aporie stilistiche trasformano l'ossessione del fantasma nella configurazione di una scena. È questo il contesto spirituale da cui nasce il *figurate*, il figurativo, l'ingresso nel mistero.

Nel *De Doctrina christiana* Agostino affronta esplicitamente la questione del *figurate*. La sua indagine è molto cauta. Parla dei *verba traslata, locutio figurata, dictum proprie* rispetto al *dictum figurate* (3, 5, 9). E, più avanti, parla dei fatti (*gesta*), che possono essere intesi in senso proprio o figurato. Sono i fatti dell'AT: *quae in veteris testamenti libris gesta continentur non solum proprie sed etiam figurate accipienda sint* (3, 22, 32). La cautela di Agostino nel delineare il limite fra *proprie* e *figurate* ha un'origine profonda. È l'esperienza perdurante della *confessio* che denuncia lo scambio di Dio con un fantasma. E trova espressione in un testo esegetico

estremamente importante sull'origine del linguaggio: commento all'episodio di Babele *Gen. 2, 1-9*. Egli legge allegoricamente l'episodio come espressione della fallacia del linguaggio storico umano. Le parole, quali *signa*, sono ambigue.

Ma poiché le parole, colpita l'aria, subito si dileguano e restano soltanto per il tempo che risuonano (*sonant*), per mezzo delle lettere scritte sono stati istituiti segni indicativi delle parole (*signa verborum*): in questo modo le parole sono rese visibili agli occhi non per se stesse ma per mezzo di alcuni segni. Tali segni però non hanno potuto essere comuni a tutti i popoli a causa del peccato provocato dalla discordia tra gli uomini, quando ognuno cercava di ottenere per sé il comando. A segno di tale superbia fu innalzata al cielo quella torre, quando gli uomini empî meritavano di avere discordi non solo i sentimenti (*non solum animos*) ma anche le voci (*voces*) (2, 4, 5).

Dunque le parole come *signa* sono ambigue. E, commentando Agostino, potremmo dire *signa* nel senso di *figurate*. Il rimando al mistero sembra doversi costantemente svincolare dalla possibilità di caduta in un fantasma.

Ma l'indagine di Agostino prosegue. Nel *De Trinitate* approfondisce il momento tipologico. Il termine è *figurate*, ma il senso è figura, figurale. Vi è un elemento figurale non solo delle parole ma dei fatti. Vi sono dei *dicta figurate* e dei *facta figurate*. *Ubi allegoriam nominavit apostolus non in verbis eam reperit sed in factis* (15, 9, 15). Va notato che qui allegoria è proprio usata nel senso di tipologia, sulla base di *Gal. 4, 24*. Ed è questa analisi che approfondisce Tommaso, *Summa* I, q.1. a.10: dove con grande chiarezza precisa il valore tipologico non delle parole ma dei fatti.

Collocazione dell'allegoria nella sequela. Ambivalenza dell'allegoria fra figurativo e figurale. Ed ora, qualche secolo più tardi, calore e ardore del clima in cui vive l'allegoria. Gregorio Magno commenta il primo capitolo del libro di Ezechiele. Ezechiele contempla, in visione, un carro che marcia.

Io guardavo ... Al centro apparve la figura di quattro esseri viventi, che avevano sembianza umana e avevano ciascuno quattro facce e quattro ali ... Io guardavo quegli esseri ed ecco sul terreno una ruota al loro fianco, di tutti e quattro ... Quando quegli esseri viventi si muovevano, anche le ruote si muovevano accanto a loro e, quando gli esseri si alzavano da terra, anche le ruote si

alzavano ... Dovunque lo spirito le avesse spinte, le ruote andavano e si alzavano, perché lo spirito dell'essere vivente era nelle ruote (Ez. 1, 4-20).²²

La meditazione di Gregorio trova il suo centro in una asserzione, ripetuta con piccole variazioni:

Divina eloquia cum legente crescunt ... Verba sacri eloquii iuxta sensum legentium per intellectum crescunt ... Dicta igitur sacri eloqui cum legentium spiritu crescunt.

I divini eloqui crescono con il leggente ... le parole del sacro eloquio secondo il senso dei leggenti crescono tramite l'intelletto ... i detti del sacro eloquio crescono con lo spirito dei leggenti.²³

Vi converge l'attenzione di Origene sulla ruota nelle ruote.²⁴ Vi converge l'espressione agostiniana delle *Confessioni*.²⁵ Ma l'esegesi è di Gregorio. Lo spirito della vita è lo spirito del lettore della Scrittura. E la Scrittura sono le ruote e i quattro viventi. La Scrittura (il sacro eloquio) cresce quando ruote e viventi si innalzano. Ma ruote e viventi si innalzano quando lo spirito della vita che è nelle ruote, cioè il lettore, tende all'alto. Il crescere della Scrittura muove dal lettore.²⁶

Ma il crescere della Scrittura non è la sua sostituzione con l'atto della lettura come se il lettore divenisse la Scrittura stessa e questa si trasferisse o si dissolvesse. Ciò non darebbe ragione dell'immagine di Gregorio, che non separa ma tiene insieme il diverso. Fra la seconda e la terza formulazione si inserisce una frase che è essenziale per l'intelligenza dell'asserzione di Gregorio:

In una enim eademque Scripturae sententia, alius sola historia pascitur, alius typicam, alius vero intelligentiam per typum contemplativam quaerit.

²² Ez. 1, 20: *Quocumque ibat spiritus, illuc, eunte spiritu, et rotae pariter elevabantur sequentes eum: spiritus enim vitae erat in rotis.*

²³ *H. Ez.* I, 7, 8 (CCL 142, 87): De Lubac 1964 (II/II), 656; Bori 1987, 44-45; S. C. Kessler 2004 (II), 1355-56.

²⁴ *Or. H. Ez.* 1, 16 (SC 352, 92-96): De Lubac 1964 (II/II), 656.

²⁵ *Conf.* 3, 5, 9; 13, 20, 27; 13, 24, 37.

²⁶ *H. Ez.* I, 7: *Quo enim spiritus legentis tendit, illuc et divina eloquia levantur, quia si in eis altum quid videndo et sentiendo quaesieris, haec eadem sacra eloquia tecum crescunt, tecum in altiora ascendunt.*

In una sola e medesima espressione della Scrittura uno si ciba della sola storia, un altro cerca l'intelligenza tipologica, un altro attraverso il tipo cerca l'intelligenza contemplativa.

Appare chiara la sequela del quadruplici senso: la storia è la lettera, l'intelligenza tipica è l'allegoria, l'intelligenza contemplativa per *typum* è insieme la tropologia e l'anagogia. Allegoria come intelligenza tipica. Cioè allegoria come tipologia. L'anello è Agostino, come abbiamo visto.

Unica *sententia* e crescere della Scrittura: il crescere è nell'ancoraggio al limite dell'unica *sententia*.

Sembra potersi dire che il crescere della Scrittura è l'apertura della differenza entro l'unica *sententia*: il salto dal letterale allo spirituale, salto che si articola non come separazione ma come percorso o sequela, il percorso del quadruplici senso.²⁷

La collocazione dell'allegoria (Origene), l'ambivalenza dell'allegoria (Agostino), il passaggio dell'allegoria (Gregorio Magno).

²⁷ De Lubac 1964 (II/II), 653 intende il crescere come unità del quadruplici senso. Adduce il testo di Gregorio su Ezechiele come ricapitolazione: «Nul n'aurait mieux expliqué la chose ... que saint Grégoire». Le due istanze di De Lubac: da una parte la duplice tradizione origeniana, che è un modo per dire la differenza insita nello spirituale; dall'altra l'unità di sensi.

Bori 1987, 56-57: non precedenza di morale su allegorico e viceversa ma circolarità di momento morale e «momento dogmatico (allegorico)». Allegoria come momento dogmatico? *H. Ez. I, 7: Legentis enim spiritus, si quid in eis scire morale aut historicum quaerit, sensum hunc moralis historiae sequitur. Si quid typicum ... si quid contemplativum ...*: senso morale della storia o senso della storia morale (e in questo caso morale come letterale-storico e non senso secondo)? Il senso propriamente morale, il tropologico, non è interno al contemplativo? Ancora Bori 1986, 262 n. 11: De Lubac non coglie lo svolgimento della posizione da Gregorio a Tommaso, dal *textum* di *Moralia* 20, 1, 1 al *gestum* di *Summa* I, q. 1 a. 10 *sed contra* (cfr. anche Bori 1987, 102: Tommaso conserva l'approccio ermeneutico antico, delimitandolo). Preciseri: dalla *vox* alla *res*, nell'unicità del rimando non nella molteplicità equivocità; dalla *res* ad altra *res*. Ma dalla *res* alla *res* è il tipologico / allegorico, che precede il *moralis*, nel *respondeo*.

Considerazioni diverse sulla nouveauté di Tommaso (*Summa* I, q. 1, a. 1 / Agostino, *Trin.* 15, 9, 15; *Ep.* 102 n. 33) in De Lubac 1964 (II/II), 289.

3. Il prologo di Giovanni, Origene, Tommaso

La *Catena Aurea* di Tommaso d'Aquino è un monumento di erudizione. Commissionata a Tommaso da papa Urbano IV e scritta dal 1262 al 1267, raccoglie, seleziona, confronta, dispone secondo un ordine, versetto per versetto, tutti i commenti patristici greci e latini, ai vangeli.²⁸ Nel XII secolo gli scrittori monastici dell'Italia meridionale – Puglia, Campania, Calabria – svolgono un'intensa attività di trascrizione dei testi antichi. «Attorno al 1160, in particolare, si produce un fenomeno imponente: un grande numero di testi patristici greci incomincia a circolare in traduzione latina. La loro penetrazione fu meno accelerata di quella dei testi aristotelici, ma ebbe un peso effettivo su cui mancano ancora i lavori importanti».²⁹

I padri greci sono conosciuti soprattutto attraverso le Catene. E Tommaso sembra abbia una traduzione latina del Commento a Giovanni di Origene.³⁰

Tommaso, *Catena Aurea*, I: *Expositio in Ioannem (CAI.)*; Origene, *Commento a Giovanni (CJo.)*. La *Catena* riporta il *Commento*.

Gv. 1, 4: *et vita erat lux hominum*.³¹ Ne va del concetto di uomo. Non tanto del concetto di luce quanto del concetto di uomo. Non del nominativo ma del genitivo. Vi è un confine instabile del concetto di uomo. Nel delineare questo confine instabile vi è una convergenza di fondo fra espressione di Origene e traduzione di Tommaso. Per uomo si intende tutta la creatura razionale non solo l'uomo. L'uomo non è l'unica delle creature razionali. Anche se nel testo di Giovanni si usa il termine uomo, per uomo va intesa tutta la creatura razionale. Tommaso riporta abbastanza fedelmente il testo di Origene. Ed ecco le due frasi:

²⁸ Cfr. l'edizione di A. Guarienti del 1953.

²⁹ Conticello 1990, 33. Bendinelli 2009, 103-20.

³⁰ Conticello 1990, 41, 55.

³¹ *Gv.* 1, 4a: *quod factum est in Ipso vita erat, et vita erat lux hominum*. Non vita interna del Verbo ma il Verbo vita degli uomini, ovvero Verbo preesistente, vita successiva (*CAI.* 1, 7, 333; *CJo.* 2, 115. 125-33). Vita antecedente alla luce perché è la luce che sopravviene alla vita e non viceversa.

... ὡς ἴσον δυνάμενον ἐκλήψεται τὸ φῶς τῶν ἀνθρώπων καὶ φῶς παντός λογικοῦ, luce degli uomini e luce di tutta la creatura razionale significheranno la stessa cosa;³²

sic igitur lux hominum lux cuiuslibet rationalis creaturae est, così dunque la luce degli uomini è la luce di ogni creatura razionale.³³

Questa esegesi origeniana, tradotta nella Catena di Tommaso, rientra in uno dei quattro sensi? Potrebbe sembrare semplicemente un'esplicazione terminologica e quindi rientrare nel senso letterale. Come una metafora. Ma qui non si tratta di una metafora. Metafora può essere luce. Così nella *Lectura supra Evangelium S. Ioannis*.³⁴ Qui invece l'esegesi di Origene è incentrata sul genitivo: uomo / creatura razionale. Non è risolvibile nel senso letterale. Invero essa esprime un passaggio fondamentale che attraversa tutto il quadruplice senso. Dice il salto dal letterale allo spirituale. Muta il concetto di uomo. Non la visione tricotomica corpo anima spirito, fondante la prima linea origeniana. Piuttosto sul presupposto del salto dal letterale allo spirituale, nel momento stesso in cui si articola nel dinamismo della sua sequela il senso spirituale, prende forma un concetto nuovo di uomo.³⁵ Un concetto di uomo dai confini non definiti oppure, se vogliamo, un concetto di ragione che non è più solo la ragione dell'uomo. Origene e Tommaso si spingono in questa zona della ragione ulteriore alla zona della ragione dell'uomo.

Per Origene è la zona dell'immagine e somiglianza,³⁶ secondo *Gen.* 1, 26: «Facciamo l'uomo a nostra immagine e somiglianza» (κατὰ τὴν εἰκόνα καὶ ὁμοίωσιν: secondo la traduzione dei LXX nel terzo sec. a.C.).³⁷

³² *Clo.* 2, 148.

³³ *CAI.* 1, 8, 133.

³⁴ *Lectura VIII* (96), 20: *Ambrosius tamen vult quod splendor metaphoricè dicatur de Deo.*

³⁵ La doppia differenza: all'interno della visione tricotomica, fra linea evolutiva ascendente (*PArch.* 4, 24; *Philoc.* 1, 30; *HNm.* 9, 7, 3) e linea che muove dallo spirito e giunge all'anima e al corpo (*Clo.* 32, 225: lo spirito umano di Gesù e l'anima di Gesù nell'esperienza del turbamento); il nesso λογικός / εἰκόν qualifica una linea diversa, una mutata visione antropologica.

³⁶ *Clo.* 2, 144.148.

³⁷ L'eguale potere significante di «luce degli uomini e luce di tutta la creatura razionale» è motivato, nella stessa frase, da una proposizione al genitivo assoluto di ardua traduzione: ... ἴσον δυνάμενον ... παντός λογικοῦ τῷ κατ' εἰκόνα καὶ ὁμοίωσιν εἶναι θεοῦ ἀνθρώπου τυγχάνοντος (*Clo.* 2, 148). Adeguata la traduzione della Catena: *quod quidquid ad imaginem et similitudinem*

Per Tommaso, il Tommaso della *Lectura*, la zona della luce ulteriore è la zona della luce partecipata, condizione della luce dell'uomo. È molto significativo che Tommaso riprenda la tesi di Origene. Già nella traduzione della Catena aveva evitato la giustapposizione dell'espressione origeniana (luce degli uomini e luce della creatura razionale) traducendo con «la luce degli uomini è la luce della creatura razionale». Ma ora non solo traduce bensì trasforma. Vi inserisce un termine nuovo: *participatio*:

Origenes vero dicit quod *participatio* huius lucis pertinet ad homines, in quantum sunt rationalis naturae, Origene dice che la partecipazione di questa luce pertiene agli uomini in quanto sono di natura razionale.³⁸

Tommaso lavora su questo termine *participatio* sdoppiando non fra uomo e creatura razionale ma, nell'uomo, fra luce come *ratio* e luce come luce intellettuale partecipata.³⁹

Fra Origene e Tommaso vi è un cammino nell'esplorazione della zona ulteriore. In questo cammino lungo e lento, della durata di un millennio, mentre prende forma il passaggio dal letterale allo spirituale come passaggio da una concezione di uomo ad un'altra, sembra potersi individuare il portato e l'unità dell'esegesi medievale e del suo quadruplici senso.

dei factum est, intelligi debet per hominem. Meno precisa la traduzione francese dell'edizione critica: «car toute créature spirituelle, étant à l'image et à la ressemblance de Dieu, est homme» (SC 120, 305): così si suggerisce una riduzione della creatura razionale all'uomo, mentre il testo greco asserisce la differenza (cfr. anche *Clo.* 2, 144).

³⁸ *Lectura* I/III (98), 21

³⁹ *Lectura* I/III (101), 21.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Auerbach 1983 E. Auerbach, *Figura*, in *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern-München 1967, pp. 55-92, trad. it. di M. L. De Pieri Bonino, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1983, pp. 174-235.
- Bandinelli 2009 G. Bandinelli, *Tommaso d'Aquino lettore di Origene. Un'introduzione*, «Adamantius», 15 (2009), pp. 103-20.
- Benjamin 1976 W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it. R. Solmi, Einaudi, Torino 1976.
- Bori 1986 P. Bori, *Il paradigma ermeneutico antico e le sue possibili metamorfosi*, «ASE», 3 (1986), pp. 259-76.
- Bori 1987 P. Bori, *L'interpretazione infinita. L'ermeneutica cristiana antica e le sue trasformazioni*, Il Mulino, Bologna 1987.
- Bultmann 1977 R. Bultmann, *Glauben und Verstehen. Gasammelte Aufsätze*, Mohr, Tübingen 1952, vol. II, trad. it. di A. Rizzi, *Credere e Comprendere*, Brescia, Queriniana, Brescia 1977.
- CCt Origène, *Commentaire sur le Cantique des Cantiques*, edd. L. Brésard, H. Crouzel, M. Borret, Cerf, Paris 1991, vol. I (SC 375).
- Clo Origène, *Commentaire sur S. Jean*, ed. C. Blanc, Cerf, Paris 1996, vol. I (SC 120 bis).
- Conticello 1990 C. G. Conticello, *San Tommaso ed i padri. La Catena Aurea super Ioannem*, «Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age», 60 (1990), pp. 31-92.
- De Lubac 1959 H. De Lubac, *Exégèse Médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Aubier, Paris 1959, première partie (I), première partie (II); 1961, seconde partie (I); 1964, seconde partie (II).

- Ebeling 1959 G. Ebeling, *Hermeneutik*, in «*Die Religion in Geschichte und Gegenwart*», Handwörterbuch für Theologie und Religionwissenschaft, Dritte Auflage, herausgegeben von K. Galling, Mohr, Tübingen 1959, III Band, pp. 242-62, trad. it. D. Rossi, «La Rosa», 1-2 (1984), pp. 49-60.
- Gadamer 1977 H. G. Gadamer, *Ermeneutica*, in *Enciclopedia del Novecento*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. II, Roma 1977, pp. 731-41.
- Gadamer 1983 H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen 1960, trad. it. G. Vattimo, *Verità e Metodo*, Bompiani, Milano 1983.
- Guarienti (a cura di) 1953 Thomas Aquinas, *Catena aurea in quatuor Evangelia*, I: *Expositio in Matthaeum et Marcum*, II: *Expositio in Lucam et Ioannem* (a cura di A. Guarienti), Marietti, Torino-Roma 1953.
- Kessler 2004 S. C. Kessler, *Gregory the Great*, in Ch. Kannengiesser (ed.), *Handbook of Patristic Exegesis. The Bible in Ancient Christianity*, Brill, Leiden - Boston 2004, vol. II, pp. 1355-56.
- Kannengiesser 2004 Ch. Kannengiesser (ed.), *Handbook of patristic Exegesis. The Bible in Ancient Christianity*, Brill, Leiden-Boston 2004, voll. I-II.
- Martens 2008 P. W. Martens, *Revisiting the Allegory / Typology Distinction. The Case of Origen*, «JECS», 16 (2008), pp. 283-317.
- Pazzini 1983 D. Pazzini, *In principio era il Logos. Origene e il prologo del vangelo di Giovanni*, Paideia, Brescia 1983.
- Pazzini 2009 D. Pazzini, *Lingua e teologia in Origene. Il Commento a Giovanni*, Paideia, Brescia 2009.
- Pepin 1976 J. Pepin, *Mythe et Allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Études Augustiniennes, Paris 1976.

- Pepin 1987 J. Pepin, *La tradition de l'allégorie de Philon d'Alexandrie a Dante. Études historiques*, Études Augustiniennes, Paris 1987.
- Pirenne 1936 H. Pirenne, *Histoire de l'Europe. Des invasions au XVI siècle*, Bruxelles 1936.
- Raphaelis Cai (a cura di) 1952 Thomas Aquinas, *Super Evangelium S. Ioannis lectura* (cura Raphaelis Cai), Marietti, Torino-Roma 1952.
- Simonetti 1976 M. Simonetti, *Origene. Commento al Cantico dei Cantici*, trad. it. Città Nuova, Roma 1976.
- Simonetti 1985 M. Simonetti, *Lettera e/o allegoria. Un contributo alla storia dell'esegesi patristica*, Institutum Patristicum Augustinianum, Roma 1985.

ELENA FABIETTI

UN PARADIGMA INTERMITTENTE:
IL FIGURALE E LE IMMAGINI DELLA POESIA

Le cose ci sveleranno il loro segreto – quello stesso che ci invitavano ad andare a cercare – quando non lo perseguiamo più, quando la nostra ricerca è sospesa – durante le cosiddette «intermittenze del cuore».

Giacomo Debenedetti, *Rileggere Proust*

È noto che l'esegesi biblica sia un vasto e articolato universo ermeneutico, talvolta «sconcertante» – come lo definisce Jean Daniélou nel suo libro sulla tipologia biblica¹ – a cui ogni pratica o discorso ermeneutico, in modo definitivo da Schleiermacher in poi, non ha mai smesso di attingere.

L'esegesi biblica cristiana, a cui restringerò il raggio di questa breve indagine, prende forma nell'opera dei Padri della Chiesa, essenzialmente a partire dal secondo secolo, per arricchirsi e trasformarsi nel tempo e nello spazio culturale che vedono sovrapporsi e implicarsi trattatistica e iconografia, fede e tradizione figurativa.

Come leggere il testo sacro? Come cercarvi lo spessore della verità correlativa alla possibilità della fede? Come trovare la coerenza veritativa di una narrazione costitutivamente discontinua e difforme come quella del testo biblico? Come connettere la narrazione evangelica, e la sua verità, con quella veterotestamentaria, radicata nella cultura e nella fede ebraiche? Come produrre, in definitiva, delle relazioni credibili, efficaci, figurativamente e discorsivamente intellegibili e produttive a partire da un repertorio narrativo così complesso?

¹ Daniélou 1950.

È a questa sequenza in parte semplificata e tuttavia ineludibile di domande, che la tradizione esegetica ha offerto, continuamente e diversamente, risposte di varia natura.

Ed è a questa stessa sequenza di domande che ci si deve in primo luogo riferire per inquadrare lo ‘sconcertante’ e ricchissimo panorama dell’esegesi dei Padri. Ma soprattutto è questa la sequenza che descrive la declinazione problematica dell’esegesi biblica che, forse tendenziosamente, seguirò in queste pagine, perché essa è in grado di indirizzare tutte queste questioni verso un uso più largo e allo stesso tempo più specifico delle risorse dell’esegesi.

La tradizione esegetica patristica offre una complessa articolazione di paradigmi interpretativi che l’esegesi moderna si è sforzata, in parte artificialmente, di raggruppare e definire, spesso con risultati quantomeno controversi.

Ad esempio, la formulazione di un quadruplice paradigma interpretativo nella lettura del testo biblico, formalizzata dal cardinale Henri de Lubac negli anni Cinquanta del Novecento, è solo uno dei possibili resoconti di come l’esegesi si sia strutturata nella cultura cristiana.² Definendo i quattro sensi scritturali come quello letterale, allegorico, morale e anagogico, ovvero ricalcando il distico medievale di Agostino di Dacia «Littera gesta docet, quid credas allegoria, moralis quid agas, quo tendas anagogia», Henri de Lubac organizza la fitta rete – perché di intrecci, e spesso di inestricabilità si tratta – dei livelli di lettura della Bibbia escludendo, come paradigma al pari degli altri, quello cosiddetto «tipologico», o «figurale». Si tratta di un dibattito che, in questi termini, ha animato gli studi esegetici a partire dagli anni Cinquanta, ovvero gli anni della pacata e tuttavia accesa controversia tra Henri de Lubac e Jean Daniélou, e che non ha ancora trovato una sistemazione definitiva o canonica.³ La lettura tipologica, definita da Daniélou «la ricerca di corrispondenze tra gli eventi, le istituzioni, le persone dell’Antico Testamento e quelli del Nuovo Testamento»,⁴ non possiede, se-

² De Lubac 2006.

³ Come osserva Peter W. Martens nella sua utilissima rassegna del dibattito sul rapporto tra tipologia e allegoria in Origene, la controversia non è ancora stata risolta, in primo luogo a causa dell’insufficienza del criterio assiologico di buona o cattiva esegesi non letterale che ha orientato la distinzione tra tipologia e allegoria. Cfr. Martens 2008, 283-317.

⁴ Daniélou 1951, 199-205.

condo de Lubac, una legittima specificità, ma è anzi artificialmente costruita, non trovando riscontro nei testi dei Padri e tanto meno nelle Scritture.⁵

Tipologia, dal greco *typos*, è in effetti, come ci ricorda Frances M. Young,⁶ un conio moderno, eseguito sulla parola greca che propriamente significa *impronta*, e che equivale pressappoco al latino *figura*, in un interessante intreccio etimologico che nessuno ha mostrato bene come Auerbach nello studio dantesco intitolato, appunto, *Figura*.⁷

Ma se la tipologia come pratica esegetica specifica e legittima rimane oggetto di controversia, non lo è il suo contenuto o potere ermeneutico, attestato sin dai primi scritti esegetici cristiani, ad esempio in Tertulliano. È proprio da Tertulliano che Auerbach inizia il suo resoconto sulla «“figura” come profezia reale nei Padri della Chiesa»,⁸ in particolare dalla storia biblica di Giosuè, interpretata da Tertulliano – in *Adversus Marcionem*, 3, 16 – come «figura futurorum». Auerbach commenta: «la denominazione Giosuè-Gesù è dunque una profezia reale o una figura anticipatrice del futuro: ‘figura’ è qualche cosa di reale, di storico, che rappresenta e annuncia qualche altra cosa, anch’essa reale e storica».⁹

È bene tenere a mente queste prime indicazioni su quella che chiamerò la fenomenologia della figura, sia per comprendere la polemica storica dell’antagonismo tra figura e allegoria, sia per poter procedere, una volta individuata la semantica specifica della figura, ad una sua estensione o, se vogliamo, ad un suo uso allargato ed espanso, come quello che tra poco proporrò.

Per ri-orientare i primi risultati della controversia su figura e allegoria così come è stata formulata nel dibattito de Lubac-Daniélou e come continua ad agire nell’organizzazione della tradizione esegetica,¹⁰ è opportuno riconoscere la specificità della figura, soprat-

⁵ Cfr. de Lubac 1947, 180-81.

⁶ Young 1997.

⁷ Auerbach 1974, 174-220. Ho cercato di seguire più analiticamente il discorso di Auerbach e le sue implicazioni nel saggio *Le vie della figuratività in Auerbach*, vd. Fabietti 2009.

⁸ Auerbach 1974, 186.

⁹ Auerbach 1974, 186.

¹⁰ È opportuno citare, in questo senso, almeno Dawson 2002, uno studio che si costruisce attorno ad una forte opposizione tra senso figurale e senso allegorico (nel testo rielaborati come figurale vs figurativo): «Figurative interpretation is based on a conception of language as a series of tropes in

tutto in rapporto all'allegoria, senza volerne necessariamente trarre un modello di lettura 'autorizzato', canonico o paradigmatico. In altre parole, che l'interpretazione figurale sia uno dei quattro sensi esegetici (uno dei tre sensi spirituali accanto al *sensus litteralis*) o che sia piuttosto disciolta in essi (e cioè nell'allegorico, nel morale e nell'anagogico), non costituisce un'alternativa produttiva al di fuori di un certo orizzonte filologico o dogmatico.

Molto più fruttuoso è invece operare ad un altro livello di indagine, e precisamente nella direzione suggerita da Frances M. Young, che ci avverte che benché il concetto di tipologia (o lettura figurale) sia un «conio moderno», nondimeno «si tratta di un termine utile, che andrebbe usato come strumento euristico per distinguere e descrivere un dispositivo interpretativo per mezzo del quale i testi (di solito narrativi, ma [...] non solo) vengono costruiti o letti, consciamente o inconsciamente [...]; tipologia, dunque, non è un metodo esegetico, ma una chiave ermeneutica [...]».¹¹

È dunque in questa prospettiva ridimensionata che la contrapposizione tra figura e allegoria può liberarsi da una connotazione per lo più polemica, o scolastica, e può invece essere declinata non nei termini di una opposizione ma di una discontinuità o, come ho suggerito nel titolo di questa relazione, di un'«intermittenza». Letta come «chiave ermeneutica», l'esegesi figurale non si esaurisce in una alternativa metodologica all'esegesi allegorica, ma vi interviene una specificità, una focalizzazione diversa, in parte riassorbibile in quella allegorica, in parte eccedente rispetto ad essa, secondo, appunto, una ritmica 'intermittente'. Cercherò di mostrare tra poco come questa intermittenza abbia anche altri spazi e modalità di manifestazione.

Per ora, allo scopo di tornare su quella che ho chiamato 'fenomenologia' della figura, vorrei riprendere brevemente il discorso di Auerbach e in particolare la distinzione tra allegoria e figura alla luce del nuovo orientamento del discorso, per trarne, a questo punto, non i dettagli di una controversia concettuale, ma quelli di una specificità euristica indispensabile ad 'allargare' ed 'estendere' l'orizzonte ermeneutico della figura.

which nonliteral meanings replace literal meanings; in contrast, figural reading generates a figurativeness that is not nonliteral» (p. 15). Per gli ulteriori contributi al dibattito rimando alla già citata e utile rassegna critica contenuta in Martens 2008.

¹¹ Young 1997, 193.

L'interpretazione figurale pone [...] una cosa per l'altra in quanto l'una rappresenta e significa l'altra, e in questo senso essa fa parte delle forme allegoriche nell'accezione più larga. Ma essa è nettamente distinta dalla maggior parte delle forme allegoriche a noi note in virtù della pari storicità tanto della cosa significante quanto di quella significata.¹²

Se la tradizione esegetica propriamente allegorica – cioè, esemplarmente, quella che fiorì con la cosiddetta Scuola di Alessandria – insisteva su un'interpretazione «spirituale ed extra-storica»,¹³ all'opposto «la profezia figurale contiene l'interpretazione di un processo terreno per mezzo di un altro».¹⁴ Ma se questa storicità è tratto caratterizzante della figura, altrettanto lo è la relazione con un'eternità sovratemporale implicata dalla relazione di 'adempimento':

Le figure dunque non sono soltanto provvisorie; in pari tempo esse sono anche la forma provvisoria di alcunché di eterno e sovratemporale; non si riferiscono soltanto al futuro pratico ma anche, da sempre, all'eternità e sovratemporalità; si riferiscono a qualche cosa che va interpretato, che si adempirà nel futuro pratico ma che è sempre già adempiuto nella provvidenza divina, nella quale non c'è differenza di tempi; questo eterno è già figurato in esse, ed esse sono dunque tanto realtà provvisoria e frammentaria quanto realtà sovratemporale dissimulata.¹⁵

Allo scopo limitato di questa indagine sintetica sarà sufficiente, senza esplorare le ragioni storiche del successo (o della pervasività, cui d'altronde fa da controparte, come abbiamo visto, un certo misconoscimento) dell'interpretazione figurale,¹⁶ insistere sui due tratti caratterizzanti appena citati: la letteralità (o storicità, o concretezza) di entrambe le immagini/gli eventi in gioco nella relazione figurale, e la particolare temporalità operante in questa relazione, cioè una temporalità simultanea, non diacronica, paradossale.

¹² Auerbach 1974, 205.

¹³ Auerbach 1974, 206.

¹⁴ Auerbach 1974, 208.

¹⁵ Auerbach 1974, 209.

¹⁶ È evidente come le implicazioni di questa lettura siano di grandissima portata in ambito culturale, e si siano esposte all'accusa di 'supersessionism' cui David Dawson risponde criticamente nel testo già citato (Dawson 2002).

L'iconografia tardo-medievale di opere come la *Biblia Pauperum* o lo *Speculum Humanae Salvationis* reca impressa la pura visualità della relazione figurale, presentando, nella forma simultanea della giustapposizione, episodi antico-testamentari che prefigurano episodi neo-testamentari. L'esperienza visiva dischiusa da questi repertori iconografici è forse la più prossima all'esperienza della relazione figurale per come essa ha plasmato la sensibilità ermeneutica della cultura cristiana, nella sua intermittente opposizione alla cultura allegorica di ascendenza pagana.¹⁷ La rappresentazione visiva nella forma della giustapposizione simultanea, non sequenziale né causale, di eventi, episodi e personaggi che prefigurano e di altri che adempiono, suggerisce un modello di relazione tra immagini che non ha a che vedere né con la riduzione-condensazione simbolica né con l'espansione-costruzione allegorica. Si tratta piuttosto di una relazione semantica di dislocazione simultanea il cui significato è, per riprendere nuovamente i termini di Auerbach, tanto nella «realità provvisoria e frammentaria» quanto nella «realità sovratemporale dissimulata».¹⁸

Individuare questa dimensione semantica propria del paradigma figurale è fondamentale per non scivolare in riduzioni rese facili dall'estrema duttilità del paradigma allegorico o, ancor più, delle relazioni simboliche, per la semplice ragione che le risorse specifiche della figuralità andrebbero perse, confondendosi con quelle contigue, sempre attive e attraenti, delle forme simboliche *tout court*.

In questo senso i tentativi compiuti in ambito critico-letterario di estendere le risorse figurali, o tipologiche, all'esegesi di testi non di natura religiosa, sono di ambigua validità. Mi riferisco ad esempio agli studi raccolti nel volume *Literary Uses of Typology*,¹⁹ che si orientano verso una estensione della relazione tipologica nella troppo generica direzione della ripetizione e imitazione di temi e motivi mitici.²⁰

¹⁷ Cfr. Auerbach 1974, 212.

¹⁸ Auerbach 1974, 209.

¹⁹ Miner 1977.

²⁰ «Typology is expanded to include the possibility that other mythic figures prefigure the modern antitype», in Ziolkowski 1977, 355. La ricerca di Ziolkowski è per altro molto interessante, estesa ad altri studi e del tutto legittima, ma i termini concettuali che la inquadrano non coincidono con la struttura della figura.

Alla specificità della semantica operante nella relazione figurale si approssima con maggiore precisione e fecondità l'indagine di Georges Didi-Huberman, condotta non a caso in ambito iconologico, sulle «figure del dissimile».²¹ Didi-Huberman, con un'audacia teoretica che arricchisce e allo stesso tempo minaccia la specificità della figura, estende l'ambito del significato del figurale a una serie di aspetti visuali della cultura iconografica cristiana, essenzialmente medievale, ma anche rinascimentale, che non coincidono con la relazione tipologica definita – o disseminata – nell'esegesi cristiana. Quella che viene proposta non è d'altronde neanche una categoria ampia al punto da inglobare processi allegorici o simbolici, ma piuttosto un'estensione ed intensificazione di 'certe' caratteristiche della figura cristiana. La figuralità di cui parla Didi-Huberman descrive quei processi di figurazione che non sono definibili come mimetici: l'iconografia cristiana presenta un repertorio articolato di figurazioni, che lo studioso chiama «dissimili», in cui l'oggetto della rappresentazione – oggetto di natura teologica – non è riprodotto figurativamente, ma piuttosto de-figurato, non rappresentato secondo la modalità della somiglianza e dell'assimilazione. La figura, principio semantico che opera come «diffrazione del senso»²² ad una pluralità di livelli visivi (dall'uso delle macchie di colore, ai rilievi, alle geometrie compositive), è per Didi-Huberman «uno dei motori più potenti – perché infinitizza il desiderio di vedere – della credenza religiosa».²³

Questa espansione del paradigma figurale non contraddice la semantica della figura in senso stretto, perché la fenomenologia figurale non si fonda esclusivamente su rapporti di somiglianza e similitudine tra le immagini (o gli eventi) implicati nella relazione, sebbene la similitudine sia senza dubbio uno dei criteri per l'installazione della relazione figurale. La semantica dischiusa dalla relazione figurale è essenzialmente, come ho cercato di mostrare, una semantica della moltiplicazione e della diffrazione simultanea del senso, e da questo punto di vista Didi-Huberman ci consegna una versione della figura allo stesso tempo mutila (perché le vengono sottratte le possibilità della somiglianza rappresentativa) ed intensificata, in quanto addirittura eletta a dispositivo euristico in grado di interpretare tutta la cultura visuale cristiana.

²¹ Didi-Huberman 1992.

²² Didi-Huberman 1992, 127.

²³ Didi-Huberman 1992, 147.

Se mi sono soffermata a lungo su questo passaggio è perché le risorse della figura risiedono proprio nella sua struttura semantica, più che nelle possibilità tematiche, d'altronde affini a quelle di altre modalità ermeneutiche. In questo senso la figura manifesta una 'seconda' intermittenza, racchiusa nella sua stessa dimensione concettuale: la possibilità, cioè, di focalizzarsi alternativamente sulle risorse tematiche a cui dà spazio, e quella di illuminare la semantica della relazione che la costituisce. È di questa luce intermittente che uno studio delle immagini poetiche e delle loro relazioni può forse servirsi per illuminare, di questi oggetti incerti che abitano la poesia, dimensioni alternative a quelle pur sempre attive del simbolo, dell'allegoria o del discorso metaforico. Tutte queste dimensioni non vengono cancellate da una lettura figurale, ma anzi vi persistono definendo momenti e punti diversi del significato. Attendere ad una lettura figurale può casomai creare un fenomeno di intermittenza (un terzo, dunque) con queste altre dimensioni, illuminando aspetti del significato che esse non saprebbero rischiare.

Come individuare, dunque, nel linguaggio poetico, relazioni semantiche figurali?

Non sarà inutile tornare brevemente a quella brillante indagine etimologica perseguita da Auerbach in *Figura*. Innanzitutto il *typos* greco, che concorre e si integra con il latino *figura*, significa, come si è accennato, «impronta». Questo etimo non è senza importanza se si vuole comprendere più a fondo il modo di significare della relazione figurale, che può essere appunto descritto nei termini della traccia, l'«impronta di chi ha deliberatamente cancellato le sue tracce nell'intento, per esempio, di commettere un delitto perfetto», come scrive Emmanuel Lévinas in uno dei suoi saggi.²⁴ La traccia, un segno che esula dall'ordine della significazione, perché non vuole significare, rivelare, indicare, ma casomai depistare, è forse la chiave di quella «diffrazione del senso» che definisce la simultanea dislocazione di immagini operante nella relazione figurale. Una dislocazione che 'ha luogo' nella poesia come spazio privilegiato, zona franca della non appartenenza, dell'esilio.

²⁴ Lévinas 1998, 87.

Singulière fortune où le but se déplace,
Et, n'étant nulle part, peut être n'importe où!²⁵

Questi versi di Baudelaire, tratti non a caso da *Le Voyage*, racchiudono forse la formula della dislocazione che 'ha luogo' nella poesia. Nella poesia baudelairiana le visioni altamente artificiali in cui il soggetto poetico si proietta, sancendo la sua impossibilità di abitare il presente, costituiscono una dimensione di simultaneità propriamente figurale.

La fuga in spazi remoti, costruita attraverso fantasie non solo esotiche ma fondamentalmente temporali, che producono mondi di sogno e di artificio, mondi che sono l'altra faccia del dolore originato dal presente e delle sue pietrificate incarnazioni appartengono ad una tendenza centrifuga e volatile dello sguardo che fa del poeta l'«architecte de féeries»²⁶ di *Sogno parigino*.

Se, come scriveva Auerbach, «originale, copia, falsa immagine, sogno sono significati che restano sempre legati a 'figura'»,²⁷ e se la geometria della dislocazione figurale, con la sua temporalità simultanea di impronta, descrive una certa relazione iconica, leggere nella poesia di Baudelaire l'impronta del figurale non può che rinnovare e riattivare le risorse 'espansive' del paradigma figurale stesso. L'operatività di questa dimensione semantica non preclude ad altre forme di soggettività e intenzionalità poetica di essere lette attraverso le sue maglie.

La soggettività poetica che produce le immagini della poesia rilkeana, ad esempio, organizzata secondo una teoria della visione ben poco affine a quella di Baudelaire, si offre ad una feconda legittimità attraverso le relazioni figurale.

Raum greift aus uns und übersetzt die Dinge:
daß dir das Dasein eines Baums gelinge,
wirf Innenraum um ihn, aus jenem Raum,
der in dir west. Umgieb ihn mit Verhaltung.
Er grenzt sich nicht. Erst in der Eingestaltung
in dein Verzichten wird er wirklich Baum.²⁸

²⁵ «Una sorte ben strana: la meta si disloca, / può essere dovunque, eppure mai si mostra». Baudelaire 2009, traduzione italiana di Antonio Prete.

²⁶ «Architetto di favolosi mondi» (Baudelaire 2009).

²⁷ Auerbach 1974, 178.

²⁸ «Lo spazio estrae da noi e traduce le cose: / perché ti riesca l'esistenza di un albero, / gettagli intorno parte di/ quell'intimo spazio / che abita in te. Da

In questo testo, raccolto nelle *Poesie Sparse*, è descritta quella che per la critica è la fenomenologia dell'*Innenraum* (lo spazio interiore) rilkeano. Uno spazio da cui «estrarre» (*ausgreifen*) e «tradurre» (*übersetzen*), o propriamente «traslare» e «dislocare» le cose all'esterno, nello spazio in cui le cose acquistano la loro materialità, la loro realtà. Lo spazio interiore è l'origine di quello esteriore, ci dice Rilke, in un enunciato che potrebbe trovarsi ne *L'occhio e lo spirito* di Maurice Merleau-Ponty. È questa la poesia di Rilke che ha rinunciato alla lotta per la parola plastica e scultorea, emula dell'arte di Rodin, delle *Neue Gedichte*. Il poeta è diventato, nelle parole di Blanchot, «figuratore del vuoto»: «sostenere, foggare il nostro niente, questo è il compito. Noi dobbiamo essere i figuratori e i poeti della nostra morte».²⁹ Nella simultaneità non simbolica delle immagini che dislocano lo spazio interiore in spazio esteriore si conserva, come impronta, la relazione figurale. Una relazione che non preclude, come si è detto, l'intervento di altre risorse esegetiche, siano quelle dei tropi retorici o quelle della concettualità metaforica. Piuttosto è necessario pensare a questa relazione come a un'intermittenza, che illumina, o in altre parole rende intellegibile, ciò che altre risorse ermeneutiche manterrebbero nell'ombra dell'interpretazione. Ad alimentare questa intermittenza è la natura di «chiave ermeneutica», e non di metodo esegetico, che Young suggerisce di attribuire alla lettura figurale: una natura non prescrittiva né vincolante, ma euristicamente produttiva.

Un'ipotesi, questa, che richiede di essere verificata al di fuori, dunque, di una controversia normativa, ma senza allentare le maglie della specificità della relazione figurale descritta attraverso il paradigma della simultanea diffrazione del senso, e con l'accorgimento di non dimenticare che le intermittenze sorprendono, come scriveva Debenedetti nelle sue pagine proustiane,³⁰ quando la ricerca «è sospesa», quando cioè sono i testi stessi che attendono di essere interpretati, le loro relazioni di essere illuminate, estratte e consegnate allo spazio della parola critica.

ogni lato contienilo. / Da sé non si delimita. Solo se gli dà forma / la tua rinunzia si fa vero albero». Rilke 1995, 291.

²⁹ Blanchot 1967, 106.

³⁰ Debenedetti 1994, 30.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Auerbach 1974 E. Auerbach, *Figura*, in *Studi su Dante* [1938], trad. it. Feltrinelli, Milano 1974, pp. 174-220.
- Baudelaire 2009 C. Baudelaire, *I fiori del male* [1857], trad. it. Feltrinelli, Milano 2009.
- Blanchot 1967 M. Blanchot, *Lo spazio letterario* [1955], trad. it. Einaudi, Torino 1967.
- Daniélou 1950 J. Daniélou, *Sacramentum Futuri: Études sur les Origines de la Typologie biblique*, Beauchesne et ses Fils, Paris 1950.
- Daniélou 1951 J. Daniélou, *Qu'est-ce que la typologie?*, in P. Auvray et al. (éds.), *L'Ancien Testament et les chrétiens*, Editions du Cerf, Paris 1951, pp. 199-205.
- Dawson 2002 D. Dawson, *Christian Figural reading and the fashioning of Identity*, University of California Press 2002.
- de Lubac 1947 H. de Lubac, 'Typologie' et 'Allegorisme', «Recherches de Science Religieuse», 34 (1947), pp. 180-81.
- de Lubac 2006 H. de Lubac, *Esegesi medievale. I quattro sensi della scrittura* [1959], trad. it. Jaca Book, Milano 2006.
- Debenedetti 1994 G. Debenedetti, *Rileggere Proust*, in *Rileggere Proust e altri saggi proustiani* [1946], Garzanti, Milano 1994.
- Didi-Huberman 1992 G. Didi-Huberman, *Beato Angelico. Figure del dissimile* [1990], trad. it. Leonardo, Milano 1992.
- Fabietti 2009 E. Fabietti, *Le vie della figuralità in Auerbach*, in *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, Esedra, Padova 2009.
- Lévinas 1998 E. Lévinas, *Il significato e il senso*, in *Umanesimo dell'altro uomo* [1964], trad. it. Il nuovo Melangolo, Genova 1998.

- Martens 2008 P. W. Martens, *Revisiting the Allegory/Typology Distinction: The Case of Origen*, «Journal of Early Christian Studies», 16, 3, (2008), pp. 283-317.
- Miner 1977 E. Miner (ed.), *Literary Uses of Topology*, Princeton University Press 1977.
- Rilke 1995 R. M. Rilke, *Poesie* [1924], trad. it. Di G. Cacciapaglia A. Lavagetto, Einaudi La Pléiade, Torino 1995, Vol. II.
- Young 1997 F. M. Young, *Biblical Exegesis and the Formation of Christian Culture*, Cambridge University Press 1997.
- Ziolkowski 1977 T. Ziolkowski, *Some features of religious figuralism in twentieth-century literature*, in Miner 1977.

LUCA LOMBARDO

DANTE, BOEZIO E LA «BELLA MENZOGNA»

La teoria dell'allegoria in Dante è ricavabile da almeno tre segmenti dell'opera di lui, in primo luogo dal noto enunciato del *Convivio* che, passando in rassegna i quattro sensi secondo che le scritture «si possono intendere», dopo aver accennato al «litterale», definisce quello «allegorico» come «nascondimento» della verità sotto la velatura di un racconto artefatto:

L'altro [*scil.* senso della scrittura] si chiama allegorico, e questo è quello che] si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna: sì come quando dice Ovidio che Orfeo facea colla cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere: che vuol dire che lo savio uomo collo strumento della sua voce faccia mansuescere ed umiliare li crudeli cuori, e faccia muovere alla sua volontade coloro che [non] hanno vita di scienza e d'arte; e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre. E perché questo nascondimento fosse trovato per li savi, nel penultimo trattato si mosterrà (*Cv* II i 4-5).¹

Questa definizione, che, come precisa Giorgio Padoan, rispecchia le convinzioni teoriche di Dante all'altezza del trattato ma richiederebbe una riflessione supplementare in riferimento alla *Commedia*,² si avvale di un esempio concreto di «bella menzogna» mitologica quale è presentata, qui nella versione ovidiana (*Met.* XI 1-2), la vicenda di Orfeo, il poeta tracio che con il solo suono della sua cetra aveva il potere di ammansire le belve feroci e muovere a sé gli elementi della natura e che, nell'interpretazione corrente presso i chiosatori medievali, rappresentava l'eloquenza virtuosa dell'uomo sapiente (è questa, ad esempio, la lettura del mito orfico

¹ Brambilla Ageno (a cura di) 1995, II 65.

² Cfr. Padoan 1973, 192.

offerta da Bernardo Silvestre, autore nella prima metà del XII secolo – forse nel 1125-1130 – di un commento ai primi sei libri dell'*Eneide*, che si considera noto a Dante).³

Risalta a margine dell'esempio mitologico l'allusione dantesca al valore esclusivo dell'allegoria, il cui significato veritiero è detto accessibile alla ristretta cerchia de «li savi» (nella quale è facile intuire come si includa lo stesso Dante allorché in *Cv* I ii 17 presenta se stesso al lettore quale interprete del senso veritiero delle proprie canzoni, nascosto «sotto figura d'allegoria»⁴): il rinvio ad una ventura, più dettagliata dimostrazione dell'assioma qui annunciato, che avrebbe dovuto dispiegarsi nel quattordicesimo e penultimo trattato del *Convivio*, è naturalmente disatteso perché l'opera è incompiuta.

Come accennato, secondo quanto spiega Jean Pépin nell'ambito della sua fondamentale trattazione sulla teoria dantesca dell'allegoria,⁵ quest'ultima si può definire sulla base di almeno altre due formulazioni. La prima, di rilievo marginale, all'altezza della *Monarchia* riguarda il problema dell'interpretazione allegorica dei testi sacri e, nel confutare la tesi della dipendenza dell'autorità dell'Impero da quella della Chiesa, sostenuta da alcuni sulla base del presunto senso celato di *Gen.* 1, 16 (l'immagine dei due astri creati da Dio e della subalternità dell'astro minore rispetto al maggiore), sulla scorta di s. Agostino (*De civitate Dei* XVI 2 e *De doctrina christiana* I 36-37) afferma la difficoltà ermeneutica

³ «Orpheum legimus Apollinis et Calliopes filium fuisse et citharam qua saxa et arbores trahebat, fluvios sistebat, feras mitigabat habuisse. Huic erat uxor Euridice que dum per prata vagaretur ab Aristeo pastore adamata est, dumque eum fugeret, calcato serpente et veneno recepto, mortua est. Quo dolore permotus, Orpheus ut coniugem suam extraheret ad inferos descendit, umbrarum dominos permulsit, uxorem tali condicione ne respiceret recepit. Respexit et perdidit. Per Orpheum sapientem et eloquentem accipimus. Unde Orpheus quasi ore phone dicitur, id est bona vox. [...] Lenimen huius ad aliquod honestum opus pigros excitat, instabiles ad constantiam vocat, truculentos mitigat, et ideo dictum est saxa trahere, fluvios sistere, feras lenire» (Basile [a cura di] 2008, 136-38).

⁴ «Intendo anche mostrare la vera sentenza di quelle [*scil.* le sopra nominate canzoni], che per alcuno vedere non si può s'io non la conto, perché è nascosa sotto figura d'allegoria: e questo non solamente darà diletto buono a udire, ma sottile amaestramento e a così parlare e a così intendere l'altrui scritture» (Brambilla Ageno [a cura di] 1995, II 12).

⁵ Cfr. Pépin 1970: i contenuti di questo saggio sono trattati più diffusamente dall'autore in Id. 1987, 251-320.

connessa al significato mistico delle Scritture, il quale erroneamente può essere cercato dove non si trova oppure interpretato in un modo diverso da come dovrebbe essere interpretato (*Mn* III iv 6).⁶ La seconda, che costituisce una chiave di accesso indispensabile all'interpretazione della *Commedia* come testo «polisemos» (cioè provvisto di molteplici sensi), consiste nella distinzione tra lettera e allegoria secondo la quale Dante nell'Epistola XIII a Cangrande della Scala (documento la cui autenticità è stata spesso revocata in dubbio, ma mai con prove sufficienti a scalfire la testimonianza della tradizione, che univocamente ne attribuisce all'Alighieri la paternità) definisce il soggetto del «sacrato poema», che «litteraliter» illustra la condizione delle anime dopo la morte, ma «allegorice» parla dell'uomo dotato di libero arbitrio che per i meriti e i demeriti acquisiti è esposto alla giustizia del premio e del castigo (§§ 23-25).⁷ La teorizzazione dell'Epistola si approssima a quella del *Convivio*, specie laddove Dante, poco prima di addentrarsi nella esposizione della *Commedia*, aveva introdotto l'argomento della polisemia invocando, come in *Cv* II i 2-7, la quadruplice partizione dei sensi della scrittura («Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus») e aveva allegato come esempio di testo dai molti significati lo stesso salmo 113 *In exitu Israel de Aegypto* di cui già nel prosimetro, per dimostrare «quello che spiritualmente s'intende», era stato messo in evidenza il senso mistico vigente oltre il livello della lettera.⁸

⁶ «Hoc viso, ad meliorem huius et aliarum inferius factarum solutionum evidentiam advertendum quod circa sensum mysticum dupliciter errare contingit: aut querendo ipsum ubi non est, aut accipiendo aliter quam accipi debeat» (Shaw [a cura di] 2009, 410).

⁷ «Hiis visis, manifestum est quod duplex oportet esse subiectum, circa quod currant alteri sensus. Et ideo videndum est de subiecto huius operis, prout ad litteram accipitur; deinde de subiecto, prout allegorice sentiuntur. Est ergo subiectum totius operis, litteraliter tantum accepti, status animarum post mortem simpliciter sumptus; nam de illo et circa illum totius operis versatur processus. Si vero accipiatur opus allegorice, subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi obnoxius est» (Cecchini [a cura di] 1995, 10).

⁸ Nell'Epistola il salmo 113 è sottoposto a tutte le quattro interpretazioni possibili (letterale, allegorica, morale, anagogica), benché l'autore avvisi che i tre sensi divergenti da quello letterale, per la loro stessa alterità da quest'ultimo, anche se chiamati con termini diversi possono dirsi tutti, più in generale, allegorici: «Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari

Del resto, come fa notare lo stesso Pépin, tra la teorizzazione dell'Epistola e quella del *Convivio* emergono alcuni punti di discordanza, il più evidente dei quali è apertamente enunciato in *Cv* II i 5 con la distinzione tra il modo che hanno i teologi di intendere il senso allegorico e quello che hanno i poeti e che Dante dichiara di voler «seguitare» quando si cimenterà nel commento delle proprie canzoni filosofiche:⁹ mentre, dunque, nell'Epistola l'autore procede ad una spiegazione biblica dei quattro sensi (tutti, infatti, rinvenuti nel medesimo passo scritturale) secondo una visione teologica dell'allegoria, nel *Convivio* il senso letterale e quello allegorico sono illustrati mediante l'esempio di una favola pagana, quella di Orfeo, che rimanda appunto al modo dei poeti classici (già implicitamente evocato nella citazione della fonte ovidiana). Questa differenza tra visione teologica e visione poetica del senso allegorico poggia, come si può intuire, su una diversa considerazione del livello letterale di un testo. Se da un lato Dante non fatica a classificare come «favola» o «bella menzogna» un documento della poesia pagana, quale si presenta ai suoi occhi il racconto delle *Meta-*

in hiis versibus: “In exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius”. Nam si ad litteram solam inspiciamus, significatur nobis exitus filiorum Israel de Egipto, tempore Moysis; si ad allegoriam, nobis significatur nostra redemptio facta per Christum; si ad moralem sensum, significatur nobis conversio anime de luctu et miseria peccati ad statum gratie; si ad anagogicum, significatur exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute ad eterne glorie libertatem. Et quanquam isti sensus mystici variis appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab ‘alleon’ grece, quod in latinum dicitur ‘alienum’, sive ‘diversum’» (*Ep* XIII 21-22); dello stesso testo sacro nel *Convivio* erano state offerte soltanto l'esegesi letterale e quella mirata a cogliere il senso anagogico (che, peraltro, non si discostano dalle corrispettive interpretazioni dell'Epistola): «Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovrasenso; e questo è quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale ancora [che sia vera] eziandio nel senso litterale, per le cose significate significa delle superne cose dell'eternal gloria: si come vedere si può in quello canto del Profeta che dice che nell'uscita del popolo d'Israel d'Egitto Giudea è fatta santa e libera: che avegna essere vero secondo la lettera sia manifesto, non meno è vero quello che spiritualmente s'intende, cioè che nell'uscita dell'anima dal peccato, essa sia fatta santa e libera in sua potestate» (*Cv* II i 7). Per un confronto tra gli aspetti teorici dell'allegoria nell'Epistola e nel *Convivio*, cfr. Pépin 1999.

⁹ «Veramente li teologi questo senso [*scil.* allegorico] prendono altrimenti che li poeti; ma però che mia intenzione è qui lo modo delli poeti seguitare, prendo lo senso allegorico secondo che per li poeti è usato» (*Cv* II i 5).

morfosi su Orfeo, dall'altro nessun lettore medievale potrebbe reputare artefatto o ingannevole, sia pure «litteraliter», un documento biblico e dunque intenderne il senso allegorico, «secondo che per li poeti è usato», come «veritate ascosa sotto bella menzogna». Lo stesso Dante, ancora nella *Monarchia*, condanna duramente chi, impegnato nell'esercizio ermeneutico, fraintende con intenzione le Sacre Scritture perché queste, seppure materialmente eseguite da molti scribi, discendono da un «unicus... dictator» (*Mn* III iv 11)¹⁰ ed è inimmaginabile che Dio possa avere ispirato ai suoi amanuensi un'opera inattendibile, anche al solo stadio letterale.

La concezione del senso allegorico che Dante dimostra di possedere all'altezza del *Convivio* discende da un'assidua familiarità con l'esegesi cristianizzante dei testi classici, grazie alla quale il Medioevo aveva potuto recuperare ad un sufficiente grado di legittimità morale gran parte della tradizione letteraria pagana: poeti come Virgilio, Stazio, Ovidio, Lucano erano stati letti sin dall'età tardo-antica come depositari di messaggi veritieri e talvolta profetici che essi stessi, più o meno consapevolmente, avevano nascosto dentro l'involucro fittizio delle favole mitologiche e che lettori avveduti, quale Dante aspira a presentarsi in *Cv* II i 4 citando la leggenda di Orfeo, sono in grado, filtrando la cortecchia della menzogna letterale, di riportare ad una dimensione di verità. L'esegesi allegorica del mito orfico suggerita nel *Convivio* afferisce, dunque, a questo modo di intendere (e di salvare) i testi classici, che risale ai mitografi e ai commentatori tardo-antichi (basti pensare ad un autore del V secolo come Fulgenzio Planciade, ancora estremamente 'popolare' nel basso Medioevo) e che conosce un ulteriore impulso durante la rinascenza 'umanistica' del XII secolo, ben rappresentata dall'esperienza culturale della scuola di Chartres, nel cui alveo, sia pure non direttamente, è riconducibile la stessa figura di un interprete della mitologia pagana così prossimo alla visione di Dante come Bernardo Silvestre.¹¹

Nell'introduzione al suo commento virgiliano Bernardo fornisce una definizione del senso allegorico, che Pépin prima e Susanna

¹⁰ «O summum facinus, etiamsi contingat in sompniis, eterni Spiritus intentione abuti! Non enim peccatur in Moysen, non in David, non in Iob, non in Matheum, non in Paulum, sed in Spiritum Sanctum qui loquitur in illis. Nam quamquam scribe divini eloquii multi sint, unicus tamen dictator est Deus, qui beneplacitum suum nobis per multorum calamos explicare dignatus est».

¹¹ Cfr. Padoan 1970, 607.

Barsella di recente hanno valutato a ragione molto vicina alla definizione di *Cv* II i 4:¹²

Integumentum vero est genus demonstrationis sub fabulosa narratione veritatis involvens intellectum, unde et involucrum dicitur.¹³

Non si può escludere che Dante nel formulare la propria teorizzazione abbia in mente le parole del commentatore dell'*Eneide*, esponente di un metodo ermeneutico corrente negli ambienti del neoplatonismo francese, il quale tendeva a recuperare la filosofia pagana ad uno stadio di ammissibilità nei confini della teologia cristiana e aveva individuato nell'interpretazione allegorizzante della mitologia un prezioso strumento per la rivalorizzazione in chiave 'moderna' di un antico patrimonio culturale altrimenti inconciliabile con le istanze scolastiche medievali. Il termine «integumentum», impiegato da Bernardo secondo la consuetudine del lessico ermeneutico neoplatonico, corrisponde sia al livello concettuale sia al livello semantico alla definizione di «manto» con la quale Dante metaforicamente indica il rivestimento del senso allegorico dietro l'apparenza di «bella menzogna» e trova un riscontro calzante in un altro luogo chiave per l'allegoria dantesca quale è il celeberrimo appello di *If* IX 61-63 dove, scoprendo le carte del suo procedere per allegorie, Dante avvisa i lettori (non tutti, ma, a riprova del fatto che l'allegoria è un codice di comunicazione esclusivo, solo quelli dotati di «intelletti sani», cioè in grado di superare l'apparenza letterale del testo) di non soffermarsi sulla 'stranezza' superficiale dei versi, ma di coglierne più in profondità l'essenza dottrinale:

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto il velame delli versi strani! (*If* IX 61-63).¹⁴

Come nota Barsella, la parola impiegata da Dante per designare la copertura sotto cui si nasconde il senso dei «versi strani», vale a dire «velame», è una trasposizione quasi letterale del termine latino «integumentum», indicato da Bernardo come sinonimo di «involu-

¹² Cfr. Pépin 1987, 277-278; Barsella 2003, 381.

¹³ Basile (a cura di) 2008, 36.

¹⁴ Petrocchi (a cura di) 1966-1967, II 150.

crum», e costituisce un ulteriore indizio di contiguità tra l'idea dantesca del senso allegorico che le favole dei poeti latini sottintendono e l'approccio esegetico scolastico alla mitologia classica.¹⁵

Pressoché coevo di Bernardo Silvestre e, come lui, animato da quell'ideale di recupero della tradizione pagana propugnato negli ambienti neoplatonici del XII secolo, è Guglielmo di Conches, maestro di grammatica presso la scuola di Chartres (al cui *milieu* culturale, a differenza di Bernardo Silvestre, egli è dunque direttamente legato), convinto difensore di quei testi classici e tardo-antichi ai quali aveva potuto accedere attraverso la ricchissima biblioteca chartriana e autore di glosse a Boezio, Macrobio, Prisciano che conobbero immediatamente larga fortuna negli ambienti universitari dell'Occidente latino. Nel suo commento alla *Consolatio philosophiae*, databile intorno al 1120, Guglielmo produce un costante sforzo ermeneutico per conciliare con la teologia cristiana le frequenti incursioni del prosimetro boeziano nell'orizzonte mitologico pagano: l'interpretazione dei luoghi più controversi della *Consolatio* impone un impiego pressoché sistematico della già ricordata categoria ermeneutica dell'*integumentum*, che da un lato, invocando la giustificazione del simbolismo, salvaguarda il platonismo più radicale di alcuni passi boeziani e dall'altro, grazie alla decifrazione dei miti come emblemi, consente di riconoscere in questi ultimi, al di là del rivestimento allegorico, un contenuto morale accordabile con la verità della Scrittura. Come rileva Lodi Nauta, l'intento di Guglielmo è quello di scagionare Boezio dall'accusa di essere un filosofo pagano e di aver praticato, con i molti inserti mitologici che a scopo di ammaestramento o di attenuazione della complessità narrativa corredano le parti speculative della *Consolatio*, l'arte sconveniente del racconto fittizio: per questo fine il maestro di Chartres deduce dalla tradizione di Cicerone, di Macrobio e di Isidoro (ma anche dei mitografi vaticani e dei commentatori tardo-antichi come Servio e Fulgenzio) il concetto letterario di *fabula*, secondo il quale è lecito ricercare la verità che si nasconde sotto il velo della menzogna, e si impegna a scandagliare da questa specola 'riabilitante' tutte le digressioni mitologi-

¹⁵ «The word *velame* is an almost literal translation of *integumentum* (cover), a technical word indicating a specific criterion of Christian neoplatonic exegesis of classic texts and mythology» (Barsella 2003, 381).

che boeziane, anche quelle apparentemente più basse e irriducibili a un significato cristianamente edificante.¹⁶

Un saggio, forse il più rappresentativo, dell'atteggiamento ermeneutico di Guglielmo è ricavabile dall'ampia introduzione con cui questi presenta il carne conclusivo del libro III della *Consolatio*, un testo capitale nel piano dell'opera boeziana sia per il valore cruciale della posizione (che segna un discrimine strategico nel passaggio dai primi tre agli ultimi due libri di cui si compone il prosimetro), sia per la considerevole estensione (si tratta del più lungo componimento in versi: 58 gliconei), sia, soprattutto, per il tema carico di suggestioni allegoriche che vi si tratta: il mito della discesa agli inferi di Orfeo. Ancor prima di esporre l'argomento dei versi boeziani, Guglielmo accenna alla tecnica ermeneutica della «demonstratio per integumentum», che gli permetterà di trattare la materia mitologica del carne con ambizione di scorgerne la verità nascosta:

FELIX QUI POTUIT. Facta diligenti demonstratione summi boni in hoc libro, in conclusione ipsius ponit exhortationem ad perseverantiam in cognitione summi boni ostendens non esse respiciendum ad relictia, quia per respectum ad relictia multotiens amittuntur praecepta. Et hoc probat per exemplum de Orpheo. Sed quia omnis demonstratio vel ad exhortationem vel ad doctrinam fit, vel per fabulam vel per historiam vel per integumentum, exequitur hanc facere per integumentum.¹⁷

A questo preliminare avvertimento della funzione allegorica della figura di Orfeo, «exemplum» mitologico dotato della intelligibilità indispensabile ad esortare il lettore al perseguimento del sommo bene, segue una osservazione di carattere più generale intorno alla ricezione dell'espressione allegorica (sempre indicata dal termine «integumentum»), la quale non è appannaggio di lettori sprovveduti e presuppone, al contrario, una perizia ermeneutica adeguata a distinguere il proposito semantico dissimulato dall'autore:

QUONDAM. Probat quod dum est intentio in temporalibus nec cognoscere nec diligere possunt summum bonum, per Orpheum. Qui apologus primum videndus est, deinde quid sapientes tali integumento voluerint intelligere; ne-

¹⁶ Cfr. Nauta (a cura di) 1999, xxxvi-xxxviii.

¹⁷ *Ibidem*, 198-199.

que enim credendum est a tam perfecto philosopho, scilicet Boetio, aliquid superfluum vel pro nichilo posuisse in tam perfecto opere. Sed nostri gartiones garrulitati intenti et nichil philosophiae cognoscentes, et ideo significationes ignorantes integumentorum, erubescens dicere 'nescio', quaerentes solacium suae imperitiae, aiunt hoc exponere trutanicum esse. Tamen, ne eis consentiendo similes simus, quod nobis videbitur inde exponemus integumentum.¹⁸

Una simile rivendicazione del carattere elitario dell'«integumentum», enunciata con vigorosa convinzione e malcelata *vis* polemica, denota da parte del commentatore un disegno apologetico a vantaggio dell'autore della *Consolatio*, evidentemente imputato da alcuni di aver incluso nella sua opera, con i molti inserti mitologici che la corredano, «aliquid superfluum vel pro nichilo». La difesa condotta da Guglielmo, che addebita tale accusa all'incapacità di cogliere il vero significato nascosto sotto l'«integumentum» del mito e marca con la perentoria definizione di «nichil philosophiae cognoscentes» i detrattori di Boezio, rivela la sopravvivenza nel XII secolo del conflitto tra due diversi atteggiamenti culturali nei riguardi della tradizione classica, ma anche comprova la dimensione esclusiva entro cui si sviluppa l'esegesi allegorica dei testi antichi e dei miti pagani, dimostra cioè una volta di più che l'«integumentum» (o allegoria) non è soltanto un 'modo di parlare' per 'iniziati', ma è anche un 'modo di capire', di interpretare, precluso alla maggioranza dei lettori.

Lo stesso concetto elitario dell'allegoria ricorre in due formulazioni dantesche tra quelle menzionate: in *Cv* II i 5, dove si annuncia, con una promessa di spiegazione ulteriore, che il «nascondimento» del senso allegorico può essere svelato esclusivamente «per li savi»; e in *If* IX 61, dove l'appello a scrutare la dottrina nascosta «sotto 'l velame delli versi strani» è rivolto ad una cerchia ristretta di lettori, accomunati da un requisito intellettuale esclusivo («O voi ch'avete li 'ntelletti sani»). Come Guglielmo nel presentare la materia integumentale del carne boeziano circoscrive il campo dei suoi potenziali fruitori sulla base di un preciso discrimine culturale («quid sapientes tali integumento voluerint intelligere»), così Dante chiarisce sin dalla teorizzazione del *Convivio* che l'espressione allegorica è per lui un *modus loquendi* decifrabile soltanto da una aristocrazia intellettuale in grado di esercitare un *modus interpretandi* commisurato alla complessità dell'oggetto. È

¹⁸ *Ibidem*, 199-200.

certo questo un principio basilare della concezione medievale dell'allegoria e non vanno enfatizzati, perciò, i manifesti punti di contatto tra Dante e la tradizione di commento a Boezio che fa capo a Guglielmo di Conches, ma queste consonanze hanno il rilievo storico dell'interdiscorsività, cioè contribuiscono a precisare il contesto culturale (la tradizione filosofica scolastica) e la tipologia di letture (l'esegesi allegorica dei testi classici) da cui discendono i cardini della teorizzazione dantesca dell'allegoria.

Questo problema del giusto intendimento della dottrina nascosta sotto l'involucro della «bella menzogna» è affrontato, del resto, anche da larga parte dei commentatori antichi della *Commedia*, i quali testimoniano la vitalità culturale della questione anche nei decenni posteriori al compimento del poema e, includendosi di diritto nella ristretta schiera dei «bene intendenti» il senso allegorico, assumono la difesa di Dante dalla potenziale (e, in certi casi, reale) accusa di parlare oscuramente per mezzo di simboli indecifrabili, mossa da quanti non sono in grado con l'intelletto di varcare la soglia del senso letterale. I toni di questa apologia, appassionati e polemici, non si discostano, come si vedrà, dal già ricordato intervento di Guglielmo in difesa dell'uso boeziano dell'allegoria, giacché come quest'ultimo i commentatori danteschi rivendicano la legittimità del discorso *polisemos* e rovesciano gli argomenti dei detrattori, stabilendo una netta ripartizione nel pubblico dei lettori, tra coloro che sono ammessi a cogliere i plurimi sensi dello scrivere poetico e coloro che, per difetto d'intelletto, ne sono esclusi.

Il primo tra i commentatori trecenteschi a considerare la dimensione aristocratica dell'allegoria dantesca è il napoletano Guglielmo Maramauro (1369-1373), che intende l'appello di *If IX 61-63* come una precisa rivendicazione da parte di Dante dell'uso degli strumenti poetici e un implicito atto di accusa nei confronti dei propri calunniatori:

Qui D. chiama coloro che hanno sana doctrina, che considerare debiano LA DOCTRINA ETC. E questo se intende per coloro che studiando cercano la poesia, la qual sona in sententia altro che in voce e ha multo designato più che altri nol crede. E questo dice D., però che in questo capitolo usa assai poesia e in tuta la soa opera, contra quelli che vogliono caluniare la soa opera per non intendere.¹⁹

¹⁹ Pisoni, Bellomo (a cura di) 1998, 207.

Interessa qui la identificazione dell'allegoria con l'espressione poetica *tout court*, in base alla quale in questo canto «saturato di cultura classica»,²⁰ popolato da figure del mito come le Furie (vv. 34-60) e da un'immagine carica di simbolismo come quella del messo celeste (vv. 61-103), la cifra della scrittura dantesca è individuata nell'aver usato «assai poesia», segno che il commentatore riconosce nel modo dantesco di intendere il senso allegorico quello stesso modo «secondo che per li poeti è usato», che già Dante in *Cv* II i 5 aveva rivendicato come proprio in opposizione al modo dei teologi e che si distingue da quest'ultimo per il carattere fittizio, come di favola veritiera, del senso letterale.

Una opinione molto simile a quella di Maramauro si ricava dal commento di Giovanni Boccaccio (1373-1375), che sempre intorno a *If* IX 61-63 accusa certi lettori di non saper riconoscere nel testo dantesco altro dal significato letterale:

O voi, ch'avete gl'intelletti sani. Apostrofa qui l'autore e, lasciata la principal materia, interpone, parlando a coloro li quali hanno discrezione e senno; e dice loro: *Mirate alla dottrina che s'asconde Sotto 'l velame delli versi strani*, la quale per certo è grande e utile; e dove il senso allegorico si racconterà di questo canto, aparirà manifestamente. E fanno queste parole dirittamente contro ad alcuni, li quali, non intendendo le cose nascose sotto il velame di questi versi, non vogliono che l'autore abbia alcuna altra cosa intesa se non quello che semplicemente suona il senso litterale; li quali per queste parole possono manifestamente comprendere l'autore avere inteso altro che quello che per la corceccia si comprende.²¹

Che il fraintendimento del senso allegorico dipenda dalla ricezione difettosa di quanti dispongono di un intelletto volgare è anche il concetto che emerge dalla chiosa al medesimo passo dell'*Inferno* di Benvenuto da Imola (1379-1383), che spiega il requisito richiesto da Dante ai lettori, cioè il disporre di «intelletti sani», come un appello circoscritto a quanti si intendono di poesia e sono dunque in grado, attraverso un esercizio filosofico, di leggere il codice occulto dell'allegoria che è proprio dell'espressione poetica («quia intelligere [figmenta poetica] est intus latentia legere»):

²⁰ Fumagalli 2000, 127.

²¹ Padoan (a cura di) 1965, 480.

O voi. Hic autor quia fecerat subtilem et artificiosam fictionem, certus quod vulgares rudes non intelligerent eam, invitat sapientes et intelligentes ad considerationem sententiae hic latentis; unde apostrophans ad tales dicit: *O voi ch'avete gl'intelletti sani*, idest eruditos circa figmenta poetica, *mirate*, quia propter admirari coeperunt homines philosophari, *la dottrina*, scilicet poeticam moralem alegorizando, *che s'asconde*, idest quae latet sub duro cortice literae, unde dicit: *sotto 'l velame de li versi strani*, quia de rei veritate isti versus rithimici videntur multum extranei hic. Et hic nota, lector, quod ego saepe rideo de multis qui dicunt: talis bene intelligit literam, et ita de omni autore; sed hoc est falsum, quia intelligere est intus latentia legere, sicut autor hic manifeste testatur in litera, quia bene sciebat quod ista litera aliene deponeretur a multis.²²

La questione continua a destare interesse nei commentatori cinquecenteschi come Ludovico Castelvetro (1525) il quale, sia pure in termini diversi dalla teorizzazione dantesca del *Convivio*, stabilisce che esistono distinti modi o gradi dell'allegoria e che a questi corrispondo, conformi alla qualità intellettuale dei lettori, distinti modi o gradi di cogliere il senso allegorico della poesia:

Sono due maniere di lettori, una de' bene intendenti e l'altra di non bene intendenti. E sono due maniere di sentimenti allegorici o coperti, una di molta oscurità e l'altra di non molta oscurità. Quella maniera di sentimenti allegorici di molta oscurità è solamente intesa da lettori bene intendenti. Quella, che non è di molta oscurità, può essere ancora intesa da non bene intendenti, li quali comunemente si contentano del senso letterale.²³

Pur senza ambire a postulare relazioni dirette tra la visione elitaria del senso allegorico da parte di Dante (mantenuta e argomentata, come si è visto, dai suoi commentatori) e le formulazioni di Guglielmo intorno all'esclusivo uso boeziano dell'allegoria (si può dire, infatti, che questi siano concetti poligenetici nella tradizione esegetica medievale), ci si limita a segnalare che tale analoga movenza rientra in un più ampio complesso di affinità concettuali e semantiche tra la teorizzazione dantesca di *Cv* II i 4 e la visione del commentatore della *Consolatio*. Comune è, come si è visto, la concezione del senso allegorico come «integumentum» o «manto», sotto la cui guaina si cela una verità non visibile ad uno sguardo superficiale: in questo i principi enunciati da Guglielmo sono in

²² Lacaita (a cura di) 1887, I 316.

²³ Franciosi (a cura di) 1886, ad loc.

chiara relazione con le parole di Bernardo Silvestre, che sono state indicate come l'inter testo invisibile della nozione dantesca di allegoria e a loro volta discendono dalle *Glosae super Boetium* di Guglielmo, alle quali in molti altri punti del suo commento all'*Eneide* (posteriore di circa un decennio all'opera del maestro di Chartres) Bernardo, anche con citazioni testuali, dimostra di rifarsi. Comune a Dante e a Guglielmo è, inoltre, l'aver allegato alla formulazione teorica sull'allegoria l'esempio mitologico di Orfeo, applicando a quest'ultimo, in una prospettiva esegetica particolare, i parametri teorici generali poco prima enunciati (questa associazione è invece assente in Bernardo Silvestre). Tanto il commentatore di Boezio («Et hoc probat per exemplum de Orpheo») quanto Dante all'altezza del *Convivio* («sì come quando dice Ovidio che Orfeo...») introducono il mito del poeta tracio come soggetto allegorico esemplare per la dimostrazione dell'esercizio ermeneutico testé teorizzato, approdando alla medesima lettura 'integumentale' di quella «bella menzogna»: per Guglielmo la figura di Orfeo è allegoria dell'uomo dotato di sapienza e di eloquenza («Orpheus ponitur pro quolibet sapiente et eloquente»), così come nel passo del *Convivio* il mito del poeta tracio è spiegato, in accordo con la tradizione esegetica medievale, come la parabola morale delle virtù filosofica e retorica che competono all'uomo «savio» («Orfeo faceva colla cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere: che vuol dire che lo savio uomo collo strumento della sua voce faccia mansuescere ed umiliare li crudeli cuori»). Se a proposito della formulazione di *Cv* II i 4 è stato spesso evocato il nome di Bernardo Silvestre,²⁴ allora in questo novero ideale di predecessori e ispiratori di Dante bisognerà iscrivere a ragion veduta lo stesso Guglielmo di Conches, che oltre ad una definizione analoga di «integumentum» menziona il mito di Orfeo come esempio di quella.

Oltreché come modello teorico per la definizione del senso allegorico, il commento alla *Consolatio* può avere agito sulla ricezione dantesca come modello di interpretazione allegorizzante degli antichi miti pagani, molti dei quali nel testo boeziano originale sono già sottoposti ad una rilettura degli elementi tradizionali in una chiave morale, che il commentatore quasi sempre amplia e argomenta in una tipicamente medievale prospettiva cristianizzante.

²⁴ Cfr. Padoan 1973, Pépin 1987, Barsella 2003.

Da questa specola è interessante valutare il peso che un mito classico come quello di Orfeo ha esercitato sull'immaginario poetico dantesco e considerare se nella traiettoria culturale della ricezione di questo mito siano intercettabili i segni della mediazione di Boezio e dei suoi commentatori (il binomio è inscindibile vista la prassi medievale di leggere sempre i testi, sia classici sia sacri, accompagnati da un commento che nella fattispecie della *Consolatio* per Dante non poteva che ricondursi alla tradizione di Guglielmo).²⁵

²⁵ La vastità della tradizione manoscritta testimonia il successo duraturo delle *Glosae super Boetium*, il cui testo completo nella forma di *commentum continuum* è conservato in almeno diciassette esemplari, tutti databili tra il tardo XII ed il XIV secolo. Va anche tenuto presente il gran numero di codici della *Consolatio* contenenti glosse singole o parti di glosse o *accessus* riconducibili con probabilità all'opera di Guglielmo: è il caso di un gruppo di manoscritti fiorentini prevalentemente di uso scolastico databili tra la fine del XII e gli inizi del XV secolo, che a margine del testo boeziano riportano chiose derivate sicuramente dal maestro di Conches. Non si può escludere inoltre l'eventualità che altri manoscritti della *Consolatio*, finora mai presi in considerazione per il testo delle *Glosae super Boetium*, ne siano testimoni sia pure in modo parziale; la difficoltà principale nell'attribuzione di queste glosse risiede nell'impiego massiccio dell'opera di Guglielmo da parte del domenicano Nicola Trevet, il cui commento alla *Consolatio* conobbe fin dalla sua prima circolazione (intorno al 1300) un largo successo, dimostrato dal numero di testimoni che ne hanno tramandato il testo (oltre un centinaio): pertanto la contaminazione delle glosse di Guglielmo con quelle di Trevet rende spesso impossibile determinare con certezza se un copista si sia servito per la sua trascrizione dell'uno o dell'altro commento ovvero se abbia attinto direttamente al testo del maestro di Chartres o inconsapevolmente ne abbia ricevuto la mediazione del domenicano. Le *Glosae super Boetium* sono state oggetto di ulteriori revisioni da parte di commentatori più tardi, che hanno contribuito all'esegesi della *Consolatio* nel tardo Medioevo, a riprova di come il primato culturale conseguito dalla tradizione di Guglielmo (che come detto sarebbe confluita per gran parte nel monumentale commento del predicatore inglese Nicola Trevet) sia rimasto sostanzialmente ininterrotto almeno fino alla metà del Quattrocento. A questi argomenti si aggiunga quanto è emerso da recenti studi su uno sconosciuto volgarizzamento tardo duecentesco della *Consolatio* attribuito al fiorentino maestro Giandino da Carmignano, il quale reca ampie glosse di commento che, secondo i confronti testuali documentati da Giuseppina Brunetti, discendono dalle *Glosae super Boetium* di Guglielmo di Conches: una scoperta di assoluta importanza, non solo per il suo intrinseco valore culturale, ma perché «testimonia la presenza nella Toscana del Duecento del commento di Guillaume, presenza che per quanto confermata da alcuni altri indizi, non si potrebbe accertare attraverso la tradizione manoscritta latina superstita» (Brunetti 2002, 171).

Il racconto della discesa infernale di Orfeo per ricondurre alla luce dei vivi l'amata Euridice campeggia nei principali poeti latini noti a Dante (l'Ovidio di *Met.* X 1-85 e il Virgilio di *Georg.* IV 454-527) sicché non pare plausibile che il poeta non considerasse la stretta attinenza narrativa e simbolica di questo mito con l'invenzione del proprio viaggio nell'oltretomba, tanto più che Orfeo, per la sua identità di poeta-teologo, assicurata storicamente dalla tradizione aristotelica e tomistica (cfr. *In Metaph.* I lect. IV 83), doveva incarnare agli occhi dell'Alighieri un modello di *descensus* compatibile con l'immaginario allegorico della *Commedia*, che si codifica come un itinerario nell'aldilà compiuto, appunto, da un poeta destinato a ricongiungersi con la donna amata. Eppure, nonostante i molti elementi di vicinanza con l'impresa infernale di Orfeo, se si eccettua il breve cenno al poeta tracio in *If* IV 140 (dove, del resto, non si allude al viaggio oltremondano di lui),²⁶ Dante esclude dalla *Commedia* qualsiasi riferimento diretto all'episodio mitologico: un silenzio, questo, che alcuni commentatori moderni hanno giudicato sospetto, come il risultato di una intenzionale rimozione culturale.

Ma, come anche di recente ha suggerito Stefano Carrai, una «latente suggestione della storia di Orfeo»²⁷ sembra emergere dall'episodio dell'ingresso di Dante nel purgatorio, snodo narrativo della seconda cantica, caratterizzato dall'incontro del pellegrino con l'angelo portiere (*Pg* IX 131-132): tramite l'accostamento al carne della *Consolatio* che tratta il mito di Orfeo si può riconoscere da parte di Dante un'adesione, sia pure non dichiarata, alla versione boeziana di quel racconto attraverso la chiave di lettura allegorizzante fornita dai commenti medievali.

Durante il viaggio dantesco nel secondo regno dell'oltretomba, ancora contrassegnato dalla guida di Virgilio, in prossimità della porta d'accesso al purgatorio, dopo il rito penitenziale dei sette P incisi sulla fronte di Dante, i due poeti pellegrini sono avvisati dall'angelo portiere che, una volta varcata la soglia, non sarà permesso loro di voltarsi se non a costo di essere immediatamente esclusi dal luogo appena conquistato:

²⁶ «...e vidi Orfeo, / Tulio e Lino e Seneca morale».

²⁷ Carrai 2006, 75.

Poi pinse l'uscio a la porta sacrata,
dicendo: «Intrate; ma facciovì accorti
che di fuor torna chi'n dietro si guata» (Pg IX 130-132).

L'avvertimento dell'angelo rimanda al tema tradizionale del divieto di voltarsi indietro, attestato nelle Sacre Scritture (la prima volta nell'episodio veterotestamentario della moglie di Lot, mutata in statua di sale per aver guardato dietro di sé: *Gen. XIX 26*; la seconda, in ambito neotestamentario, in una sentenza di Cristo: *Lc. IX 62*) e nella mitologia pagana (mito di Orfeo ed Euridice), che sottende un chiaro significato morale: volgere lo sguardo in direzione del cammino già percorso anziché verso la meta da raggiungere allude, specie nella logica ascensionale del viaggio dantesco, al rischio per l'anima umana di ricadere nella tentazione del vizio anziché protendersi definitivamente al godimento della vera felicità. Di questo pericolo l'angelo vuol rendere accorto il pellegrino, il cui sguardo se mai si volgesse a ritroso ritornerebbe alla vista della miseria infernale da poco superata e, distraendosi dalla via della penitenza intrapresa con l'ingresso nella montagna del purgatorio, pregiudicherebbe la «speranza de l'altezza» e il coronamento dell'ambizione celeste dell'autore-protagonista. Questo significato, come si accennava, trova riscontro in ambito mitologico nella struggente vicenda di Orfeo e della bella Euridice, dall'amore ostinato del poeta quasi riportata alla luce della vita e per l'intempestivo voltarsi di lui in direzione dell'Averno irrimediabilmente perduta nella tenebra: nella favola di Orfeo la letteratura didascalica medievale ravvisava un facile insegnamento, cogliendovi la contrapposizione insanabile tra la rovina dei piaceri mondani (il guardare a ritroso in direzione dell'inferno) e la salvezza celeste (il tendere lo sguardo alla meta superiore). Secondo questa prospettiva educativa il mito è impiegato nella grande visione allegorica che conclude il libro III della *Consolatio* in cui, come si evince dalla clausola del carne, la vicenda di Orfeo è additata come *exemplum* contrario all'ambizione di una conoscenza illuminata dalla grazia divina:

Vos haec fabula respicit,
quicumque in superum diem
mentem ducere quaeritis;
nam qui Tartareum in specus
victus lumina flexerit,

quicquid praecipuum trahit,
perdit, dum videt inferos (*Cons.* III m. 12 vv. 52-58).²⁸

In questi versi è condensato il significato allegorico del mito orfico secondo Boezio (l'itinerario della mente umana verso la luce della conoscenza divina può compiersi solo se sono stati recisi i vincoli del piacere mondano, senza di che ogni bene conseguito dall'intelletto andrà irrimediabilmente perduto) e non è difficile cogliervi, come è stato spesso suggerito, una sostanziale affinità con l'ammonimento dell'angelo alle porte del purgatorio dantesco.²⁹ Un'affinità ancora più visibile se si considerano i vv. 44-46 del carme boeziano, in cui oltre al motivo allegorico dello sguardo a ritroso è comune con i versi danteschi la formulazione del divieto di voltarsi intimato al visitatore del regno dei morti (Orfeo come Dante) da parte dell'autorità oltremondana (Plutone, «arbiter umbrarum»), nel testo latino svolge la medesima funzione ammonitrice dell'angelo portiere in *Pg* IX 131-32):

... sed lex dona coherceat,
ne, dum Tartara liquerit,
fas sit lumina flectere (*Cons.* III m. 12 vv. 44-46).³⁰

Al livello formale i due passi presentano talune consonanze. In entrambi il custode oltremondano, dopo aver accordato al protagonista la concessione richiesta, introduce con un'avversativa le condizioni del permesso («...*ma* facciovi accorti») è l'avviso dell'angelo, specularmente a quello del Plutone boeziano: «... *sed* lex dona coherceat»). Sia in Dante sia in Boezio, inoltre, l'oggetto del veto divino, che è il guardare a ritroso, viene espresso in conclusione dell'enunciato, cioè in una posizione che risalta l'importanza del divieto («... 'n dietro si guata») è la locuzione che conclude il discorso dell'angelo; «...lumina flectere» quella che chiude l'intervento di Plutone). Inoltre un motivo comune è rappresentato dal-

²⁸ Bieler (a cura di) 1984, 64.

²⁹ Eventuali influenze dell'Orfeo di Boezio su *Pg* IX 131-132 possono essere meglio considerate alla luce dei seguenti contributi: Limentani 1982; Baranski 1999; Picone 2001. Rigo 1994, 32 n. 52, intravede una reminiscenza del mito di Orfeo in *Pg* IX 132, ma soprattutto nella *Vita nova*, attraverso la mediazione di Virgilio (*Georg.* IV 523-527) più che del carme boeziano (pure citato per i vv. 52-58).

³⁰ Bieler (a cura di) 1984, 64.

l'empietà che in entrambi i testi connota l'eventuale infrazione del patto da parte del protagonista: se la blasfemia dello sguardo a ritroso non è prospettata apertamente dall'angelo del purgatorio, ma si può ricavare dal tenore e dal contesto in cui è formulato l'ammonimento, in Boezio questo stesso motivo è reso esplicito dalle parole di Plutone che affermano la sacralità del vincolo di Orfeo («ne... / *fas sit lumina flectere*»), lasciando intravedere le implicazioni religiose del *descensus* infernale e le gravi conseguenze spirituali di un suo fallimento.

Se la vicinanza tra *Pg IX* 131-132 e la clausola del carne boeziano si dispiega principalmente nell'ambito del significato allegorico, è indispensabile interrogare le chiose medievali alla *Consolatio* che da una prospettiva indubbiamente cristiana forniscono della vicenda mitologica una lettura moralizzante ancora più prossima al valore del dettato dantesco. Si consideri innanzitutto l'interpretazione dei due principali personaggi del mito, Orfeo ed Euridice, fornita da Guglielmo, secondo cui, come si è accennato, il poeta tracio rappresenterebbe allegoricamente l'uomo sapiente ed eloquente («*Orpheus ponitur pro quolibet sapiente et eloquente*») alle prese con la seduzione dei beni temporali, di cui è figura la donna amata («*Euridice, id est naturalis concupiscentia*»), che ne frena lo slancio di conoscenza e lo costringe ad esplorare le miserie temporali.³¹ Da questa specola allegorica è interpretato anche il divieto di voltarsi a guardare il regno infernale che Plutone intima ad Orfeo, dietro cui il commentatore riconosce un chiaro ammonimento a non scivolare di nuovo nel vizio dal quale il sapiente si accinge a riemergere e a non smarrire così i benefici conseguiti durante il cammino:

Sed ne securus esset in hac vita, cum cottidie possit id boni quod in se habet amittere aliqua intemperantia subiungit: SED LEX DONA COERCEAT NE DUM LIQUERIT TARTARA id est curam temporalium, FAS SIT FLECTERE LUMINA id est redire iterum ad eandem curam, quia tunc erit ut *canis reversus ad vomitum*.³²

³¹ «Sed tunc Orpheus ad inferos descendit ut uxorem extrahat, cum sapiens ad cognitionem terrenorum descendit ut, viso quod nichil boni in eis est, concupiscentiam extrahat inde» (Nauta [a cura di] 1999, 202).

³² *Ibidem*, 215.

La clausola del carne è intesa ancora in senso inequivocabilmente cristiano, come attestano l'identificazione della luce superna di cui parla Boezio con la conoscenza di Dio, della cavità infera con la concupiscenza dei beni mondani, dello sguardo a ritroso del protagonista con la deviazione colpevole dell'intelletto e la conseguente perdita dei beni precedentemente acquisiti dal sapiente:

VOS HAEC. Hic est effexesis, id est brevis expositio praedictorum. Et hoc est: VOS HAEC FABULA RESPICIT id est ad exhortationem vestri inducta est, QUICUMQUE DUCERE MENTEM id est intentionem, IN SUPERUM DIEM id est in creatoris cognitionem et dilectionem. NAM QUI. Vere vos respicit, NAM QUI VICTUS id est aliqua intemperantia, FLEXERIT LUMINA rationis, IN TARTAREUM SPECUS id est in amorem temporalium, DUM VIDET INFEROS id est dum est intentus temporalibus, PERDIT QUICQUID TRAHIT PRAECIPUUM id est amittit quicquid boni sibi et aliis proprio labore adquisierat.³³

La chiosa di Guglielmo chiarisce la natura intellettuale dell'errore di Orfeo, punito per aver lasciato che la propria ragione rimanesse avvinghiata entro i vincoli del sapere umano, incapace di elevarsi oltre quel limite fino al godimento della conoscenza celeste. L'allusione di Boezio ai beni che si smarriscono quando si volge lo sguardo a ritroso trova una spiegazione più precipua e interessante nel commento trecentesco alla *Consolatio* del domenicano inglese Nicola Trevet,³⁴ che chiarisce come tale patrimonio corrisponda ad un possesso intellettuale, conseguito attraverso la fatica della sapienza e dell'eloquenza. A questi beni l'uomo sapiente rinuncia se volge indietro i suoi occhi, a loro volta allegoria della ragione e dell'intelletto rimossi dall'obiettivo celeste:

NAM QUI VICTUS scilicet cupiditate terrenorum FLEXERIT LUMINA scilicet racionem et intellectum a celesti bono IN SPECUS TARTAREUM id est ad terrena favendo cupiditati uti supra expositum est. QUICQUID PRECIPUUM TRAHIT id est quicquid boni laborando adquisivit per sapienciam et

³³ *Ibidem*, 215-216.

³⁴ La datazione del commento non può essere fissata dopo il 1307, anno a cui risalgono le glosse alla *Consolatio* di Tolomeo degli Asinari, conservate nel codice Paris. lat. 6410, che menzionano già l'opera di Trevet e forse andrà ulteriormente anticipata dal momento che lo stesso autore inglese cita il proprio commento in un *Quodlibet* del 1304: ad ogni modo, se anche una conoscenza diretta delle glosse boeziane di Trevet da parte di Dante non si può escludere, questa non può essere postulata prima del primo decennio del XIV secolo.

eloquenciam PERDIT DUM VIDET INFEROS id est dum est intentus istis terrenis et temporalibus que sunt infima.³⁵

Nella ragione e nell'intelletto del poeta sapiente Orfeo, secondo Trevet si consuma la tentazione viziosa di un ritorno alla caverna tartarea e questa stessa interpretazione è accolta da un commentatore tardo trecentesco della *Commedia* come il pisano Francesco da Buti (1396), a proposito della connotazione negativa che il motivo dello sguardo a ritroso mantiene nell'episodio dantesco. Nell'*incipit* del canto successivo, infatti, Dante ritorna sull'avvertimento dell'angelo per ammettere che un suo eventuale sguardo all'indietro non avrebbe avuto, alla luce del monito testé ricevuto, nessuna degna giustificazione («e s'io avesse li occhi vòlti ad essa, [*scil.* la porta del purgatorio] / qual fora stata al fallo degna scusa?», *Pg* X 5-6). Ebbene Buti interpreta l'allegoria dantesca degli «occhi vòlti» all'indietro secondo lo stesso significato di 'ragione' ed 'intelletto' già attribuito da Trevet ai «lumina» di Orfeo nel carne boeziano; inoltre egli dimostra poco dopo che la sua lettura di Dante come novello Orfeo deriva proprio dal testo della *Consolatio*, citando i ricordati vv. 44-46 del metro 12 e dunque suggerendo una relazione implicita tra questi ultimi e l'allegoria dello sguardo a ritroso impiegata con analogo senso in *Pg* IX 131-132 e X 5-6:

*E s'io avesse li occhi; di me Dante, vòlti ad essa; cioè ad essa porta chiusa, Qual fora stata al fallo degna scusa? Cioè nulla: imperò ch'io n'era stato ammonito, come appare di sopra, che chi si volge a drieto torna di fuori. Et allegoricamente dà ad intendere che, poi che l'omo è intrato ne la via de la penitenzia, non si dè volgere a drieto, non ne dè uscire; e però dice: S'io Dante avesse vòlti li occhi de la ragione e de lo intelletto a l'amore del mondo, e come mi potrei scusare degnamente del mio fallo, che la santa Scrittura me n'ammonisce? Dice santo Gregorio: *Poenitere est ante peccata deflere, et flenda non committere*; e s. Ambrogio: *Poenitentia est mala praeterita plangere, et plangenda non committere*; et Boetius in III *Philosophicae Consolationis*, dice: *Sed lex dona coerceat, Ne dum tartara liquerit, Fas sit lumina flectere*.³⁶*

³⁵ Silk 1986, 515.

³⁶ Giannini (a cura di) 1989, II 226.

Delle tre citazioni che campeggiano nella chiosa di Buti, le prime due (da s. Gregorio e da s. Ambrogio) esprimono in termini precettistici in che consista la penitenza cristiana, mentre la terza (dal carne boeziano) stabilisce un parallelismo intertestuale con i versi danteschi.

A margine di questo confronto si può dire che, insieme ad un significato prettamente etico (la ricaduta nella tentazione del vizio di un'anima umana protesa alla virtù), i due divieti a voltarsi condividono, correlato a quest'ultimo, anche un valore intellettuale: il fallo allegoricamente rappresentato dal gesto di guardare a ritroso pertiene, come chiariscono le chiose sia boeziane sia dantesche, alla sfera della ragione e descrive una tentazione di carattere intellettuale, un ostacolo coincidente con appetiti mondani al conseguimento di quel 'sapere' superiore che risiede solo nell'approdo alla luce divina della conoscenza. L'essersi lasciato alle spalle il regno delle ombre rappresenta, dunque, la rimozione dalla ragione umana di quei vincoli terreni che trattengono l'ambizione ad una conoscenza più elevata, traguardo di questa *peregrinatio* oltremondana allegoricamente racchiuso nell'immagine della luce superna. Del resto, come si è accennato, la figura di Orfeo si attaglia perfettamente al messaggio morale del discorso boeziano: il poeta tracio, infatti, incarna compiutamente l'idea dell'uomo sapiente, per di più dotato di eloquenza, la cui virtù intellettuale tenta in prossimità del traguardo agognato; la sua parabola fallimentare rappresenta un monito, come si legge nella chiusa del carne, per tutti quanti ambiscono a condurre la mente al di fuori della fossa infernale fino alla luce celeste.

Un monito che vale innanzitutto per Boezio, protagonista di un impervio percorso formativo sotto la guida sapiente della Filosofia dalle miserie elegiache dell'*incipit* del libro I alla conquista finale della beatitudine intellettuale in Dio; un monito che funziona molto bene anche in chiave dantesca, visto che si rivolge a chiunque voglia intraprendere un viaggio dalle cavità infernali agli splendori celesti, mettendo in guardia l'aspirante pellegrino dalle distrazioni in cui può incorrere la mente umana durante un simile percorso, distrazioni della ragione e dell'intelletto. Ma se l'ascesa tentata dal protagonista-autore della *Commedia* si configura innanzitutto come un avanzamento della sua poesia dalle miserie dell'*Inferno* alle vette del *Paradiso*, allora il divieto imposto dall'angelo portiere

assume anche una connotazione metaletteraria:³⁷ esso mette in guardia l'autore dal rischio di un ripensamento formale della sua impresa, dall'insidia di un ritorno a quelle bassezze stilistiche che invece vanno definitivamente rimosse affinché l'ambizioso progetto del «sacrato poema» abbia successo. Si tratta di un severo monito sì, ma anche di un incitamento a perseverare nell'impresa poetica nonostante gli eventuali tentennamenti della penna al cospetto di una materia sempre più difficile e perciò esigente uno sforzo stilistico, che l'autore lungo il cammino potrebbe non sentirsi all'altezza di sostenere, cedendo così alla tentazione di voltare il proprio sguardo verso le fatiche passate anziché perseguire nuove forme di espressione poetica adeguate all'innalzamento della materia.

Queste stesse implicazioni metaletterarie Dante poteva ravvisare nel divieto imposto ad Orfeo nel carne boeziano, allusione allegorica ai rischi in cui incorre l'eloquenza del poeta ove non si svincoli dai limiti morali e conoscitivi di un'arte terrena per tentare la scalata ad un obiettivo superiore che richiede uno sforzo espressivo conforme. Nell'allegoria boeziana Orfeo personifica l'insuccesso dell'intelligenza poetica chiamata ad una definitiva elevazione, l'accanimento nella tenebra di un sapere solo mondano da parte di un intelletto non illuminato dalla luce divina. Una rappresentazione che si configura come antifrasi metaletteraria dell'impresa intellettuale e poetica (dittologia per la quale si ricordi Guglielmo: «Orpheus ponitur pro quolibet *sapiente et eloquente*») tentata dallo stesso Boezio con la *Consolatio*, che consiste in un progresso dei contenuti filosofici congiunto all'innalzamento graduale della forma letteraria. È, quella messa in atto nel prosimetro tardo-antico, un'ascesa conoscitiva da parte dell'autore-protagonista che richiede uno sforzo retorico conforme al livello dell'emancipazione filosofica, dalla mestizia elegiaca del libro I ai traguardi di conoscenza e ai rinnovati mezzi espressivi raggiunti all'inizio del libro IV. Il fallimento di Orfeo, incapace di liberare gli strumenti della sua poesia dai fardelli del sapere mondano, serve a denunciare in modo esemplare i rischi che costellano questo cammino

³⁷ Di tali implicazioni metaletterarie s'intende qui trattare solo tangenzialmente, non già perché esse non meritino un più articolato approfondimento critico (per il quale rimando il lettore a un mio più ampio studio, di prossima pubblicazione, sulla presenza di Boezio nell'opera dantesca), ma perché non costituiscono l'argomento principale del presente saggio.

ascensionale: lo stesso rischio che corre Dante, secondo quanto adombrato dal monito dell'angelo portiere, se cederà alla tentazione di guardare al passato della propria poesia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Testi

- Basile (a cura di) 2008 Bernardo Silvestre, *Commento all'“Eneide”*. *Libri I-VI*, a cura di B. Basile, Carocci, Roma 2008.
- Bieler (a cura di) 1984 Anicii Manlii Severini Boethii, *Philosophiae Consolatio*, a cura di L. Bieler, Corpus Christianorum. Series Latina 94, Brepols, Turnhout 1984.
- Brambilla Ageno (a cura di) 1995 Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, 2 voll., Le Lettere, Firenze 1995.
- Cecchini (a cura di) 1995 Dante Alighieri, *Epistola a Cangrande*, a cura di E. Cecchini, Giunti, Firenze 1995.
- Franciosi (a cura di) 1886 *Sposizione di Lodovico Castelvetro a XXIX canti dell'Inferno dantesco*, a cura di G. Franciosi, Antica Tipografia Soliani, Modena 1886.
- Giannini (a cura di) 1989 *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Allighieri*, pubbl. per cura di C. Giannini, 3 voll., Fratelli Nistri, Pisa 1858-1862 [ediz. anast., con premessa di F. Mazzoni, *ivi* 1989].
- Lacaita (a cura di) 1887 Benvenuti de Rambaldis de Imola *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, nunc primum integre in lucem editum, sumptibus Guilielmi Warren Vernon, curante J. Ph. Lacaita, 5 voll., Barbèra, Firenze 1887.
- Nauta (a cura di) 1999 Guillelmi de Conchis, *Glosae super Boetium*, a cura di L. Nauta, Corpus Christianorum. Continuatio Medievalis 158, Brepols, Turnhout 1999.

- Padoan (a cura di) 1965 Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. VI, Mondadori, Milano 1965.
- Petrocchi (a cura di) 1966-1967 Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di G. Petrocchi, 4 voll., Mondadori, Verona 1966-1967.
- Pisoni, Bellomo (a cura di) 1998 Guglielmo Maramauro, *Expositione sopra l'Inferno di Dante Alligieri*, a cura di P. G. Pisoni e S. Bellomo, Antenore, Padova 1998.
- Shaw (a cura di) 2009 Dante Alighieri, *Monarchia*, a cura di P. Shaw, Le Lettere, Firenze 2009.
- Silk (a cura di) 1986 *Nicholas Trevet on Boethius. Expositio Fratris Nicolai Trevethi Angelici Ordinis Predicatorum super Boecio De Consolatione*, a cura di E. T. Silk, edizione dattiloscritta disponibile presso la Biblioteca dell'Università di Yale 1986.

Studi:

- Baranski 1999 Z. G. Baranski, *Notes on Dante and the myth of Orpheus*, in Picone, Civelli (a cura di) 1999, pp. 133-54.
- Barsella 2003 S. Barsella, *The Mercurial "integumentum" of the heavenly messenger (Inferno IX 79-103)*, «Letteratura Italiana Antica. Rivista annuale di testi e studi», 4 (2003), pp. 371-95.
- Brunetti 2002 G. Brunetti, *Guinizzelli, il non più oscuro Maestro Giandino e il Boezio di Dante*, in L. Rossi e S. Alloatti Boller, *Intorno a Guido Guinizzelli*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002, pp. 155-91.

- Carrai 2006 S. Carrai, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la Vita nova*, Olschki, Firenze 2006.
- Fumagalli 2000 E. Fumagalli, *Canto IX*, in *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, a cura di G. Güntert e M. Picone, Cesati, Firenze 2000, pp. 127-38.
- Limentani 1982 A. Limentani, *Casella, Palinuro e Orfeo. 'Modelli narrativi' e 'rimozione della fonte'*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di C. Di Girolamo, I. Paccagnella, Sellerio, Palermo 1982, pp. 82-98.
- Padoan 1970 G. Padoan, *Bernardo Silvestre da Tours*, in *Enciclopedia dantesca*, dir. U. Bosco, 5 voll. e un'Appendice, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, Roma 1970-1978, vol. I, pp. 606-607.
- Padoan 1973 G. Padoan, *Orfeo*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. IV, p. 192.
- Pépin 1970 J. Pépin, *Allegoria*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. I, pp. 51-165.
- Pépin 1987 J. Pépin, *La tradition de l'allégorie de Philon d'Alexandrie a Dante*, Études Augustiniennes, Paris 1987.
- Pépin 1999 J. Pépin, *La théorie dantesque de l'allégorie entre le Convivio et la Lettre a Cangrande*, in Picone, Civelli (a cura di), pp. 51-64.
- Picone 2001 M. Picone, *Canto IX*, in *Lectura Dantis Turicensis. Purgatorio*, a cura di G. Güntert e M. Picone, Cesati, Firenze 2001, pp. 121-37.
- Picone, Civelli (a cura di) 1999 *Dante. Mito e poesia*, a cura di M. Picone e T. Civelli, Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verita, Ascona, 23-27 giugno 1997), Cesati, Firenze 1999.
- Rigo 1994 P. Rigo, *Memoria classica e biblica in Dante*, Olschki, Firenze 1994.

DAVIDE BERTAGNOLLI

PEARL TRA ALLEGORIA ED ELEGIA

Il poemetto medio inglese *Pearl* ha attratto da sempre l'interesse di un grande numero di studiosi: il dilemma se al testo debba essere data un'interpretazione elegiaca o allegorica, il contenuto teologico delle istruzioni che la fanciulla dà al narratore ed il significato che il simbolo della perla acquisisce nel corso del poema rappresentano in effetti una sfida appassionante, dato che il testo è estremamente complesso e ben si presta a diverse interpretazioni. Ad oggi la critica rimane in disaccordo su diverse questioni dell'opera, anche se, come cercherò di dimostrare in questo mio contributo, alcune proposte di interpretazione, soprattutto quelle riguardanti la presenza sia di un aspetto allegorico sia di un aspetto elegiaco nel testo, raggiungono coerenza. Al fine di avvicinarsi meglio a quest'opera di così difficile comprensione, è mia intenzione iniziare a presentare il testo partendo dai pochi fatti certi che abbiamo a disposizione, per poi arrivare alle questioni più dibattute.

Pearl è il primo dei quattro componimenti contenuti nel codice Cotton Nero A. X., conservato oggi alla British Library di Londra,¹ ed è stato edito per la prima volta da Richard Morris nel 1864 per la Early English Text Society. Come ricorda René Wellek (1966, 5) «The MS is undoubtedly written by a hand dating from the late fourteenth or early fifteenth centuries», e probabilmente proprio questa mano ha vergato tutti e quattro i testi del manoscritto. Cercare di individuare un autore per l'opera appare invece un'impresa impossibile e, a mio parere, anche di scarsa rilevanza.

¹ Gli altri tre sono: *Cleanness* (o *Purity*), *Patience* e *Sir Gawain and The Green Knight*. Nel manoscritto, che è adespoto, non compaiono in realtà i titoli, scelti dagli editori moderni dei testi.

Il primo aspetto che colpisce il lettore di *Pearl* è la sua struttura particolarmente elaborata. Nessun dettaglio è lasciato al caso: vi sono venti sezioni, ognuna composta da cinque strofe (solo la quindicesima ne ha sei) di dodici versi ciascuna che rimano secondo lo schema ababababbcbc. Le strofe sono poi legate tra loro mediante la cosiddetta *concatenatio*, ovvero la ripetizione dell'ultima parola dell'ultimo verso nel primo verso della strofa successiva. Un'ulteriore prova dell'estrema meticolosità nella composizione dell'opera è la ricorrenza costante del dodici, un numero fondamentale nella simbologia cristiana: 1212 sono i versi in totale e dodici i versi per ogni strofa. Dodici per dodici rimanda indubbiamente alle 144000 vergini della processione in Cielo, dodici sono i gradini su cui poggia la Gerusalemme Celeste e dodici le porte per accedervi.

Un riassunto dell'argomento di *Pearl* è necessario per comprendere e sostenere l'analisi che seguirà. Il componimento si apre con il poeta – chiamato anche gioielliere (*Jueler*,² v. 265) – che, disperato, lamenta la perdita della sua amata perla; proprio nel luogo dove l'ha perduta egli cade in un sonno profondo (v. 59) e il suo spirito viene trasportato in un luogo meraviglioso, con alberi, profumi soavi e uccelli che cantano. Giunge quindi ad un fiume e, sull'altra riva, seduta ai piedi di una rupe di cristallo, scorge una fanciulla che riconosce come la perla perduta nel giardino (v. 161). Tutti i suoi vestiti sono adornati con perle e sul petto porta una splendida perla immacolata. Il poeta le chiede se sia proprio lei la perla perduta per la quale tanto ha pianto, ma la fanciulla lo rimprovera, dal momento che si è disperato per una cosa terrena fugace, mentre lei adesso risiede nel Regno dei Cieli. Il sognatore allora si scusa e dice che la credeva morta ma, adesso che l'ha ritrovata, non la lascerà mai più. Ancora una volta la Perla³ gli dà dello sciocco, dato che prima di potere ricongiungersi a lei dovrà morire e poi essere ammesso da Dio 'oltre il fiume'. Il poeta si scusa nuovamente e incomincia a porre domande sulla situazione attuale della Perla. Ha qui inizio la parte centrale dell'opera, in cui la fanciulla racconta che in cielo è diventata la sposa e la regina dell'Agnello. All'incredulo poeta-sognatore, che si domanda come

² Per i riferimenti testuali ho usato l'edizione a cura di Morris 1869, tenendo però anche conto di Andrew, Waldron 1987 e Gordon 1953.

³ Riferendomi alla ragazza utilizzerò il termine 'Perla' scritto in maiuscolo, mentre lo scriverò in minuscolo quando sarà riferito al simbolo.

sia possibile che la fanciulla sia diventata subito sposa di Cristo, la Perla spiega che nel Regno dei Cieli tutti sono re e regine (v. 448), riprendendo la parabola evangelica dei lavoratori nella vigna (*Matt.* 20, 1-16) che viene raccontata integralmente (vv. 501-72). Il poeta resta comunque perplesso. Continua allora la spiegazione di natura teologica della fanciulla, che esalta la grazia di Dio e ricorda al suo interlocutore come gli innocenti entrino di diritto nel Regno dei Cieli: Gesù stesso disse che nessuno poteva guadagnare il suo regno se non vi giungeva proprio come un bambino (vv. 722-23). Gli innocenti sono 'senza macchia' e la Perla fa il secondo importante riferimento evangelico ricordando la parabola del gioielliere che vende ogni suo avere per comprarsi una perla senza impurità (*Matt.* 13, 44-46). La fanciulla spiega che questa perla è come il Regno dei Cieli ed è la stessa perla che ella porta sul petto, donata direttamente da Cristo, simbolo di purezza e innocenza, oltre che di elezione. Il poeta chiede ancora come sia riuscita a scacciare tutte le altre belle dame dal cielo, ma la Perla risponde di non essere che una delle 144000 vergini che Giovanni ha descritto in processione nell'*Apocalisse* (vv. 785-87). Ricorda poi il sacrificio di Cristo e accontenta il sognatore che le chiede di vedere la Gerusalemme Celeste: egli viene portato su un colle da cui può vedere la Città del Signore (v. 979), che viene descritta secondo le parole di Giovanni, e assistere al corteo delle vergini che seguono l'Agnello in perfetta beatitudine. Rapito da tanta bellezza, il poeta cerca di ricongiungersi alla sua Perla ma, quando sta per buttarsi nel fiume per attraversarlo, si risveglia nel luogo dove aveva perso i sensi. Pur dispiaciuto per essere stato cacciato da quel posto meraviglioso, il poeta riconosce il suo errore e si affida alla giustizia divina.

Due aspetti, sui quali è difficile nutrire dei dubbi, appaiono evidenti: il primo è che il testo rientra in quel gruppo di componimenti denominato *dream poems*⁴ di cui Geoffrey Chaucer ha composto alcuni dei testi più significativi, quali *Parlement of Foules*, *The Book of Duchess*, *The House of Fame* e *The Legend of Good Women*.⁵ In questo genere di opere il narratore si addormenta e nel sonno incontra generalmente una guida che gli rivela cose che, da

⁴ Cfr. Brantley 2007.

⁵ Il grande successo del genere è testimoniato anche da poemi come il *Roman de la Rose* in ambito francese e *Piers Plowman* in ambito medio inglese. A questo proposito si veda Spearing 1976.

solo, non avrebbe mai potuto imparare. Nel caso di *Pearl* il sogno/visione diventa il pretesto affinché l'insegnamento teologico della Perla possa essere trasmesso, ed è proprio durante la permanenza in questo 'mondo parallelo' che il sognatore matura il suo cambiamento interiore.⁶ In secondo luogo è evidente che l'opera fu scritta da un ecclesiastico o, per lo meno, da un esperto conoscitore delle Scritture, visti i numerosi e precisi riferimenti al Vangelo di Matteo, che sostengono quanto detto dalla perla per tutto il dibattito centrale, e all'Apocalisse di Giovanni, fondamentale per capire l'ultima parte del componimento.

Si può definire *Pearl* un'opera allegorica? Per rispondere a questa domanda è prima necessario precisare il significato del termine allegoria in epoca medievale. Non è dunque mia intenzione prendere in considerazione la distinzione tra allegoria e simbolo quale è comunemente praticata oggi e che può essere riassunta nella definizione datane da Goethe in *Maximen und Reflexionen*:⁷ come sottolinea Angus Fletcher (1964, 13) «It is a primarily historical matter, since it concerns romantic conceptions of the mind, and of *imagination* in particular». Per le stesse ragioni non si potrà qui tenere conto del dibattito sviluppatosi nel XX secolo in seguito al contributo dato da Walter Benjamin⁸ alla discussione su allegoria e simbolo. Analizzare un testo come *Pearl* basandosi su teorie formulate centinaia di anni dopo, in un contesto storico e culturale differente, sarebbe anacronistico e condurrebbe a confusioni tra la terminologia medievale e quelle di matrice romantico-idealista o attinenti al dibattito culturale del Novecento. In questa sede considererò dunque l'allegoria seguendo la definizione che ne dà S. Agostino, secondo cui essa altro non è che «Tropus ubi ex

⁶ Blenker 1970, 221: «[...] The psychic change wrought in the dreamer is of central importance, and thus *Pearl* is truly an *interior drama*».

⁷ «Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, dass der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei.» - «Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, dass die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bleibe». Goethe 1950, 813. *Maximen und Reflexionen. Nachlass: Über Kunst und Kunstgeschichte*, 1112-13.

⁸ Benjamin 1980.

alio aliud intelligitur»:⁹ una figura retorica che consiste nel fare intendere qualcosa di diverso da quello che si dice. Come ricorda Francesco Zambon (2000, 4) l'allegoria «finiva così per comprendere ogni forma di simbolismo e di espressione metaforica».¹⁰ Con questo non si vuole qui negare la possibilità di analizzare l'allegoria distinguendola dal simbolo nel testo preso qui in esame, ma solo evitare di attribuirle un valore estraneo al contesto in cui tale testo è stato prodotto.

In the simplest terms, allegory says one thing and means another. It destroys the normal expectation we have about language, that our words «mean what they say». When we predicate quality *x* of person *Y*, *Y* really is what our predication says he is (or we assume so); but allegory would turn *Y* into something other (*allos*) than what the open and direct statement tells the reader.¹¹

Nel Medioevo il concetto di allegoria era del resto tutt'altro che univoco e diverse discipline se ne interessavano.¹² Tra queste la teologia è stata fondamentale nello stabilire il ruolo dell'allegoria nell'esegesi delle Scritture: in ambito medievale l'allegoria è soprattutto allegoria cristiana, il secondo dei quattro sensi tradizionali della Scrittura,¹³ ovvero una «profezia inclusa negli eventi storici del Vecchio Testamento, cioè la prefigurazione di Cristo e della

⁹ S. Agostino (*De Trinitate*, XV, 9, 15). Troviamo una definizione analoga in Isidoro di Siviglia (*Etymologiae*, I, 37, 22): «L'allegoria è il dire-qualcos'altro [Allegoria est alieniloquium]; si sente una cosa, se ne comprende un'altra». Cfr. anche Quintiliano (*Institutio Oratoria*, VIII, vi, 44): *Allegoria [...] aliud verbis aliud sensu ostendit*.

¹⁰ Francesco Zambon ricorda anche come, proprio per questo motivo, Jean Pépin giudicava impossibile ogni distinzione tra allegoria e simbolo nell'ambito dell'ermeneutica cristiana.

¹¹ Fletcher 1964, 2.

¹² Il *Dizionario enciclopedico del Medioevo* (1998) ricorda, ad esempio, come la retorica tramandi una definizione di allegoria sostanzialmente uguale a quella proposta da S. Agostino.

¹³ «L'Antico Testamento ha quattro sensi. I commentatori possono distinguere, in un testo, il senso *letterale* (o storico) dal senso *spirituale*; quest'ultimo a sua volta si divide in altri tre sensi: il senso *allegorico* (o tipico) annuncia la Buona Novella prefigurata nella storia sacra; il senso *morale* (o *tropologico*) trae insegnamenti per questa vita; il senso *anagogico* esplicita ciò che la lettera afferma circa i fini ultimi dell'uomo». *Dizionario enciclopedico del Medioevo* 1998, corsivi miei.

Chiesa che S. Paolo ha insegnato a riconoscere nella storia del popolo ebraico. L'oggetto dell'allegoria è dunque il Nuovo Testamento e la dottrina che apertamente vi è rivelata, ossia la dottrina della Chiesa». ¹⁴ L'esegesi medievale, inoltre, opera una capitale distinzione tra *allegoria facti* e *allegoria dicti*, utile per comprendere la natura dell'allegoria in *Pearl*, e che viene definita, tra gli altri, da Beda il Venerabile nel trattato *De schematibus et tropis*. L'*allegoria facti* è da considerarsi come la vera allegoria cristiana, in cui un evento storico reale diventa il simbolo di un altro evento, ad esempio, 'Abramo ha avuto due figli' significa che ci sono due Testamenti. L'*allegoria dicti* è invece solo un'immagine, una strategia retorica, che non ci fa conoscere alcun fatto storico. ¹⁵

Per anni si è cercato di proporre un'interpretazione elegiaca o, di contro, un'interpretazione allegorica di *Pearl*. Non vi sono indizi inequivocabili nel testo che provino che esso sia un'elegia scritta per la morte di qualcuno caro al poeta; allo stesso modo, se si definisce tutto il componimento un'allegoria, non si tiene conto né delle strofe iniziali e finali, né delle frasi in cui risulta evidente che il sognatore rimpiange la perdita proprio di una persona, e non di un oggetto. ¹⁶ Pur non essendo questo il luogo per illustrare le varie proposte formulate dalla critica, ¹⁷ una serie di considerazioni dimostrano come, in realtà, elegia e allegoria si intreccino inestricabilmente in *Pearl*.

L'allegoria è sicuramente un elemento costitutivo del componimento: il fatto stesso che il sognatore perda una 'perla' in un giardino e che essa assuma diversi significati ne è la dimostrazione evidente. Tuttavia, c'è anche chi ha sostenuto che non si possa parlare affatto di allegoria in *Pearl*. Nell'introduzione alla traduzione italiana, ad esempio, Enrico Giaccherini (1995, 16) sostiene che:

Se assumiamo il termine «allegoria» nella sua accezione più corrente di descrizione di eventi, o serie di immagini, che sotto il loro significato letterale, possiedono un senso spirituale nascosto che deve essere decrittato (definizione che riprende in definitiva quella ben nota di S. Agostino secondo cui l'allegoria

¹⁴ Zambon 2000, 5.

¹⁵ Zambon 2000, 7-9.

¹⁶ Carson 1965, 17.

¹⁷ Per una panoramica della storia critica di *Pearl* fino agli anni Trenta del Novecento si veda Wellek 1966, fino alla metà degli anni Settanta si veda Eldredge 1975.

è un «tropus ubi ex alio aliud intelligitur»), non c'è dubbio che esso male si applica a *Pearl*.

Proprio questa accezione di allegoria data da Enrico Giaccherini, che ricorda anche la difficoltà nel distinguere simbolo e allegoria in età medievale,¹⁸ si applica invece, a mio parere, perfettamente a *Pearl*. La definizione di S. Agostino non implica infatti necessariamente la presenza di un senso spirituale che debba essere decrittato, bensì un significato che va oltre quello letterale. Anche in questo caso è opportuno definire e capire cosa si intende per allegoria: se non c'è dubbio che in *Pearl* non si possa parlare di *allegoria facti*, dato che qui nessun evento storico è figura di un altro evento, è altrettanto certo che la perla del poemetto è allegoria in quanto, nel corso della narrazione, acquisisce – come vedremo – significati diversi. Del tutto appropriato è dunque, in questo caso, parlare di *allegoria dicti*.

Spearing (1970, 123) non crede che il poema o la sua figura centrale nascondano un significato oscuro ed è convinto che una spiegazione allegorica del testo non sia indispensabile, dal momento che il poeta sembra affidare il compito dell'esegesi – quando essa sia necessaria – alla ragazza-perla. Egli sostiene quindi che, visto che le immagini vengono spiegate dalla ragazza, non si possa trattare di allegoria. Si può in primo luogo obiettare che la Perla non dà le chiavi di lettura per spiegare ogni immagine nel testo, ma, anche a prescindere da ciò, nonostante il lettore sia 'guidato' nella decifrazione dei significati nascosti,¹⁹ non si può negare il ruolo centrale dell'allegoria, dal momento che *Pearl*, in quanto *dream poem*, nasce per essere interpretato allegoricamente. Lo stesso Spearing (1970, 127) riconosce un *secondary sense* nella figura della perla, ma, inspiegabilmente, sostiene che non si possa definirlo allegoria in quanto non si tratta di un senso nascosto che

¹⁸ Giaccherini 1995, 16: «È noto, peraltro, come sia difficile, soprattutto in epoca medievale, operare una distinzione troppo netta fra le nozioni di allegoria e di simbolo (ed anche di metafora), che solo l'età del Romanticismo ha voluto discriminare contrapponendo alla (presunta) sterile artificiosità dell'una, la spontanea creatività dell'altro».

¹⁹ Cfr. Johnson 1970, 32: «For this is a poem whose nature is at least largely revealed by itself: it is not so much a secret allegory as a work of art in which art and meaning are one».

viene rivelato in seguito nel componimento.²⁰ Angus Fletcher (1964, 7) ricorda che «the whole point of allegory is that it does not *need* to be read exegetically; it often has a literal level that makes good enough sense all by itself». Letto tenendo conto del solo livello letterale, *Pearl* conserva un senso, che risulta però indubbiamente più ampio e più profondo se si considera che le parole ‘significano altro’ e, in particolare, se si chiariscono i molteplici significati assunti dall’immagine della perla. È la coerenza simbolica mantenuta nel corso della narrazione ad assicurare il carattere allegorico del poemetto.²¹

Se è dunque fuor di dubbio che la dimensione allegorica sia intrinseca in *Pearl*, è molto più complesso per un lettore moderno capire come essa veniva colta nell’epoca in cui il testo è stato scritto. Non dobbiamo dimenticarci della distanza storica e culturale tra Medioevo ed Età moderna: forse un lettore, o meglio, un

²⁰ La definizione di allegoria di Todorov (1977, 68) sottolinea invece come questo *secondary sense* non debba essere nascosto e poi rivelato, bensì manifesto: «Prima di tutto, l’allegoria implica l’esistenza di almeno due sensi per le stesse parole; a volte ci dicono che il senso primo deve scomparire, a volte che entrambi debbono essere presenti contemporaneamente. In secondo luogo, questo doppio senso è indicato nell’opera in maniera *esplicita*: non dipende dall’interpretazione (arbitraria o meno) di un qualunque lettore». O, ancora: «Dobbiamo insistere sul fatto che non si può parlare di allegoria a meno di trovarne indicazioni esplicite all’interno del testo. Altrimenti, si passa alla semplice interpretazione del lettore; e a questo punto non esisterebbe testo letterario che non fosse allegorico, giacché è tipico della letteratura essere interpretata dai suoi lettori, senza fine» Todorov 1977, 78.

²¹ «L’allégorie est un récit de caractère symbolique ou allusif. En tant que narration, elle est un enchainement d’actes; elle met en scène des personnages (êtres humains, animaux, abstractions personnifiées) dont les attributs et le costume, dont les faits et gestes ont valeur de signes, et qui se meuvent dans un lieu et dans un temps qui sont eux-mêmes des symboles» Morier 1981, 65. Sull’allegoria come ‘metafora continua’ si veda il testo di Morier 1981, 68-70.

Un’opinione analoga viene espressa da Gordon (1953, xi-xii) nella sua introduzione all’edizione del *Pearl*: «A clear distinction between ‘allegory’ and ‘symbolism’ may be difficult to maintain, but it is proper, or at least useful, to limit allegory to narrative, to an account (however short) of events; and symbolism to the use of visible signs or things to represent other things or ideas». Egli nega, tuttavia, che il *Pearl* possa essere considerato un poemetto propriamente allegorico in quanto mancherebbe di sufficiente coerenza nella concatenazione degli elementi simbolici: «To be an ‘allegory’ a poem must as a whole, and with fair consistency, describe in other terms some event or process: its entire narrative and all its significant details should cohere and work together to this end».

ascoltatore medievale, avrebbe capito subito se e cosa interpretare allegoricamente. Durant Waite Robertson Jr. (1970, 25-26) ricorda il significato che il simbolo della perla avrebbe potuto avere se il testo fosse stato interpretato seguendo i quattro sensi che gli esegeti cristiani ritrovavano nell'Antico Testamento:²²

The symbol of the Pearl may be thought of on four levels. Literally, the Pearl is a gem. Allegorically, as the maiden of the poem, it represents those members of the Church who will be among the "hundred" in the celestial procession, the perfectly innocent. Tropologically, the Pearl is a symbol of the soul that attains innocence through true penance and all that such penance implies. Anagogically, it is the life of innocence in the Celestial City. The allegorical value presents a clear picture of the type of innocence; the tropological value shows how such innocence may be obtained; and the anagogical value explains the reward for innocence. To these meanings the literal value are implied to one who reads the book of God's Work on the level of the *sentence*.²³

La dimensione allegorica di *Pearl* si concentra soprattutto nell'immagine della perla che, nel testo, rappresenta diverse cose e assume vari significati. Essa è la gemma persa nel giardino; è la persona amata dal sognatore; è la fanciulla diventata sposa di Cristo in cielo; perle adornano il vestito della fanciulla così come di tutte le 144000 vergini che partecipano alla processione celeste; una meravigliosa perla splende sul petto della ragazza e 'diventare perla' è il fine di tutti gli uomini sulla terra. L'opera fu scritta in un periodo che Eric Valentine Gordon (1953, 34) definisce «pearl age», in cui le perle erano molto di moda e venivano portate in grande quantità, sia dalle donne che dagli uomini. Paragonare le

²² Riguardo a questi quattro sensi Amy (1995, 22) sottolinea correttamente come: «With this idea, any work created by a Christian, or indeed a particularly wise pagan author, could be interpreted allegorically in a Christian context, even if the work was not originally intended as an allegory».

²³ «An approach to *The Pearl* governed by exegetical traditions may leave much to be desired in the quantity of material it explains. But it is an important approach, for, because of the lack of a demonstrable historical level, the student is faced with a necessity for not confusing the unknown intentions of an unknown poet with the discoverable intentions of a known poem. And the exegetical traditions demonstrate that no matter what degree of elegy obtains in *The Pearl*, the result is still a revelation of a medieval mind working out a moral instruction and a religious attitude» Stern 1970, 85.

donne alle perle era inoltre pratica diffusa nella letteratura cortese. Nell'apertura del testo la persona rimpiainta viene chiamata 'perla' proprio per l'amore che la lega al poeta. La Perla che il poeta incontra durante il sogno/visione rappresenta però tutt'altro: diventa il simbolo di purezza e grazia delle persone scelte da Cristo e la perla che ella porta al petto rappresenta il regno dei Cieli, che tutti gli uomini, incluso il sognatore, aspirano a raggiungere.²⁴ Ci troviamo quindi di fronte a due significati paralleli: la Perla amata dal sognatore e la perla che indica la purezza nel regno dei Cieli. L'errore del sognatore, convinto di avere di fronte la stessa persona amata sulla terra – nel frattempo cambiata – dà luogo alla narrazione. Tutto lo sviluppo si basa su questo equivoco. L'allegoria vive, dunque, anche nei due personaggi principali dell'opera. Mentre il sognatore rimane attaccato al senso metaforico terrestre, la perla è allegoria, qualcosa di più alto, di non immediatamente raggiungibile: i loro rispettivi mondi si trovano a dialogare l'uno con l'altro,²⁵ intrecciandosi per tutta la narrazione. Quando il sognatore tenta di raggiungere la Perla, cercando di guardare il fiume che, idealmente, rappresenta il confine con il mondo 'altro', il suo sogno/visione si interrompe, segnando l'impossibilità di raggiungere la perla, quindi sia la persona amata, sia la purezza nel regno dei Cieli, con un puro atto di volontà.

A questo punto, dopo avere considerato i diversi aspetti allegorici di *Pearl*, è necessario illustrarne gli aspetti elegiaci, tentando di delineare i rapporti che intercorrono tra il sognatore e la fanciulla, che sono di fondamentale importanza per completare una possibile interpretazione del testo.

Definiamo elegie «relatively short reflective or dramatic poem[s] embodying a contrasting pattern of loss and consolation,

²⁴ Nel medioevo le perle venivano considerate pietre preziose, pur non essendolo, e rappresentavano perfezione e soprattutto purezza. È proprio questa purezza che viene sottolineata a più riprese nel corso dell'opera e che viene personificata dalla figura della fanciulla-perla. L'interesse dell'autore del *Pearl* per le perle e per altre pietre preziose suggerisce che egli abbia consultato dei lapidari. Per uno studio sui lapidari 'scientifici' si rimanda a Di Venosa 2005. Per un'analisi sui lapidari allegorici, più attinenti al presente lavoro, cfr. Meier 1977. Si veda anche Amati 1994, 155-60.

²⁵ «L'allégorie est un système de relations entre deux mondes. Une allégorie présente donc toujours deux aspects, l'un qui est l'aspect immédiat et littéral du texte; l'autre qui en est la signification morale, psychologique ou théologique». Morier 1981, 65.

ostensibly based upon a specific personal experience or observation and expressing an attitude towards that experience».²⁶ In questo caso l'esperienza personale è quella della perdita della 'perla' tanto amata, uno smarrimento che il poeta lamenta all'inizio del componimento: proprio questo elegiaco lamento – insieme al rapporto tra il sognatore e la Perla – è di fondamentale importanza per il senso stesso del sogno/visione e per gli insegnamenti impartiti dalla fanciulla che seguiranno. L'elegia iniziale costituisce infatti la base sui cui poggiano tutti gli sviluppi successivi nell'opera, fino al risveglio del sognatore nello stesso luogo dove aveva perso i sensi ed aveva avuto inizio la sua visione:²⁷ senza la perdita/morte della Perla, non vi sarebbe motivo di alcun insegnamento religioso e formativo rivolto al sognatore.²⁸ Ad un livello superficiale – senza cioè considerare l'aspetto allegorico – l'atmosfera elegiaca rimane costante per tutta l'opera, dal momento che il sognatore riesce a trovare sollievo dopo avere incontrato la persona amata nella visione, e questo sollievo sembra perdurare anche dopo la fine del sogno.

La maggior parte della critica ha sempre dato per scontato che la Perla fosse in realtà la figlia del poeta, morta in tenera età. A supporto di questa tesi c'è il passo in cui il sognatore ricorda come la fanciulla *lyfed not two zer in oure bede* («Non vivesti neanche due anni nel nostro paese», v. 483).²⁹ Vi sono, però, diversi indizi testuali che suggeriscono un rapporto diverso da quello padre-figlia, un rapporto che renderebbe più chiari sia le parole della Perla, sia il senso generale del testo. Se intendiamo *oure bede* allegoricamente e lo contrapponiamo al regno celeste abitato dalla Perla, esso assume evidentemente il significato di 'terra'. Se però ci atteniamo al

²⁶ Questa definizione di Greenfield (1966, 143), forse la più accettata (Klinck 1992, 11), si riferisce alle opere scritte in inglese antico. Tuttavia, a mio parere, si applica bene anche a quelle scritte in inglese medio.

²⁷ Si può supporre che la 'zolla fiorita' (*floury flazt*, v. 57) su cui il sognatore perde i sensi indichi la tomba dove è sepolta la ragazza.

²⁸ Cfr. Amy 1995, 24: «[...] It is just as likely, if not more likely, that the poet used the Dreamer's loss as the occasion or motivating device to introduce and discuss the theology. A simple didactic poem on setting aside grief and submitting to God's would be a scholastic treatise, not a poem. By introducing the elegiac framework initially, the poet attunes the reader to the theme of loss which is to come. The poet thus prepares our expectations for the didactic discussion which is to come».

²⁹ Le traduzioni dall'inglese medio sono mie.

significato letterale dell'espressione, essa ci può suggerire un'alternativa alla teoria che vede nella Perla la figlia del sognatore. A questo proposito, voglio ricordare l'importanza dell'aggettivo *oure*: il fatto che la fanciulla non avesse vissuto nemmeno due anni nel *loro* paese, può indicare verosimilmente che fosse straniera e fosse giunta in Inghilterra meno di due anni prima della sua improvvisa morte. Tale teoria potrebbe essere sostenuta anche da ciò che dice in seguito il sognatore: *þou cowþeʒ neuer god nauþer plesse ne pray / ne neuer nauþter pater ne crede* («Non hai mai potuto pregare o compiacere Dio / Né hai mai conosciuto Padre Nostro o Credo», vv. 484-85). Questi versi possono essere interpretati come un riferimento al fatto che la Perla è morta troppo presto per imparare queste preghiere, ma potrebbero anche significare che non poteva conoscere le preghiere perché deceduta subito dopo essere stata battezzata³⁰ e proprio per questo motivo la sua ricompensa celeste parrebbe eccessiva agli occhi del gioielliere.³¹

Alla luce delle possibili interpretazioni ora riassunte, risulta impossibile determinare se la Perla sia la figlioletta del poeta oppure una sua amata straniera. Ci sono però due passi degni di nota che, a mio parere, fanno pendere la bilancia a favore della seconda ipotesi. Ai vv. 581-83 la Perla dice: *Whether wel nygh now I con bygynne / In euentyde in-to þe vyne I come / Fyrst of my hyre my lorde con mynne* («Anche se da poco tempo ho potuto cominciare: / Al calar della sera sono giunta nel vigneto, / Il Signore si è ricordato per primo del mio compenso»). Poco più avanti, tre strofe dopo, la fanciulla continua: *Pou sayʒ þat I þat com to late / Am not worþy so gret fere*³² («Dici che io che sono arrivata troppo tardi / Non merito una dimora così grandiosa», vv. 615-16). Se fosse vero che la Perla è una bambina di due anni, e quindi assolutamente pura, come si spiegherebbe che lei stessa ricordi di essere giunta 'al calar della sera' e 'troppo tardi' nel Regno dei Cieli? L'ipotesi che la fanciulla sia l'amata del sognatore giustificerebbe il rac-

³⁰ Carson 1965, 19 ricorda come la conoscenza di alcune preghiere avrebbe potuto essere richiesta ad un adulto appena battezzato.

³¹ I passi testuali a sostegno dell'identificazione della Perla con la figlia del gioielliere sono presi in esame da Jane Beal (2003, 3-7), che per ognuno di essi propone una interpretazione alternativa a quella corrente, che vede nella Perla la figlia del sognatore.

³² La lezione del manoscritto è «*lere*» (cfr. Gollancz 1923). Tale lezione appare però incompatibile con il contesto, seguì quindi la proposta di emendazione in «*fere*» avanzata da Gordon 1953, 68.

conto della parabola neotestamentaria della vigna, in cui anche chi ‘arriva tardi’ viene accolto in Cielo senza distinzioni rispetto a chi serve il Signore fin dall’inizio.

La figura della Perla risulterebbe poi, come ha convincentemente proposto Jane Beal (2003), divisa fra due amanti: il sognatore, ovvero l’amante terreno, e Cristo, ovvero l’amante celeste. La Perla appartiene ora solo all’Agnello e la seconda parte del suo discorso sembra mirata a togliere al sognatore l’illusione che lei possa tornare ad essere l’amata che egli aveva conosciuto in terra. Il sognatore pare non voler accettare il matrimonio tra la Perla e il conseguente successo del suo rivale, ovvero Cristo.³³ Anche il disperato tentativo, cui già si è accennato, di raggiungere la fanciulla, che appartiene interamente a Dio, lanciandosi nel fiume, può essere inteso come indice della passione incontrollabile del sognatore.

Un particolare decisivo, inoltre, è spesso sfuggito agli studi critici, e riguarda due illustrazioni del Cotton Nero A. X. presenti sul foglio 42 del codice.³⁴ In entrambe le raffigurazioni la Perla è rappresentata come una donna adulta:

In the first illustration [...] the Dreamer stands in the foreground at a lower level than the Pearl-Maiden while she looks down on him from across the stream, full of fish, which flows between them. [...] In the second illustration [...] the arrangement of the two figures is essentially the same, with the Dreamer in the foreground and the Maiden looking down on him from across the river (again with fish, though only two this time)³⁵.

Più che raffigurazioni di un padre con una figlia, la posizione sempre inferiore del sognatore rispetto alla Perla, posta più in alto, rimanderebbe ad una scena tipica dell’amore cortese e questa possibilità è avvalorata anche dal linguaggio che il sognatore usa fin dall’inizio, quando descrive la Perla e quando le si rivolge: un linguaggio cortese d’amore – fuori luogo se ci si rivolge a una figlia, per quanto amata possa essere³⁶ – influenzato dal *Cantico dei Cantici*, dal lessico francese medievale e dalla lirica cortese.³⁷

³³ Cfr. Beal 2003, 19.

³⁴ Cfr. Gollancz 1923.

³⁵ Beal 2003, 8.

³⁶ È sufficiente una lettura delle prime due strofe per notare i toni usati dal sognatore: al v. 3, ad esempio, *I hardyly saye*, «Lo dico con ardore»; al v. 11 *I dewyne for-dolked of luf daungere*, «Mi struggo, tormentato da pene d’amore»; ai vv. 15-16 *Pat wont wat3 whyle deuoyde my wrange / & heuen my happe & al*

A prescindere che la Perla sia la donna del sognatore o sua figlia, comunque, il tono elegiaco che caratterizza l'opera rimane invariato: in entrambi i casi infatti l'aspetto caratterizzante è proprio la perdita e il dolore che ne consegue – con particolare riferimento alla morte intesa come disfacimento fisico *Per such rychez to rot is runnen* («Dove è finita a marcire una tale ricchezza», v. 26) – un dolore che trova almeno in parte consolazione nella prospettiva di salvezza ultraterrena offerta dall'insegnamento della Perla.

Pearl è un'opera squisita, la cui complessità non dovrebbe essere costretta in un'unica lettura o chiave interpretativa. Allegoria e elegia si intrecciano nel testo integrandosi a vicenda: la perla, insieme a tutte le allegorie che racchiude, riesce a impartire il suo insegnamento grazie al pretesto dato da un elemento elegiaco, la tragica perdita della persona amata lamentata all'inizio del componimento. Se accettiamo che la Perla sia l'amata del sognatore, invece della figlia, lo scambio di battute fra i due protagonisti risulta più chiaro: da una parte la fanciulla motiva la propria situazione attuale e cerca di illustrare la beatitudine celeste; dall'altra il sognatore, senza dubbio più legato al mondo terreno, che vorrebbe riavere la donna che ama. Alla fine, grazie al suo fallimento, il sognatore capisce che l'unica dimensione possibile è quella celeste e riconosce il proprio errore. La dimensione elegiaca conferisce così al testo la sua vividezza e la sua intensità emotiva, aprendo la strada alla serenità e alla pace conferite dall'ammaestramento religioso impartito tramite l'allegoria.

my hele, «Che un tempo dissipava la mia angoscia, / e aumentava la mia gioia ed ogni mio piacere».

³⁷ Cfr. Gross 1991, cit. in Beal 2003.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Amati 1994 A. Amati, *Ichot a burde in a bour. Il sapere scientifico nella lirica inglese del Trecento*, Schena Editore, Fasano 1994.
- Amy 1995 R. A. Amy, *Genre and Audience Response in the Middle English Pearl* (https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/3615/ubc_1995-0192.pdf?sequence=3 [ultima consultazione 01/01/2010]).
- Andrew, Waldron 1987 M. Andrew, R. Waldron (eds.), *The Poems of the Pearl Manuscript: Pearl, Cleanness, Patience, Sir Gawain and the Green Knight*, University of Exeter, Exeter 1987.
- Bhattacharji 1995 S. Bhattacharji, "Pearl" and the liturgical 'Common of Virgins', «Medium aevum», 64 (1995), pp. 37-50.
- Beal 2003 J. Beal, *The Pearl-Maiden's Two Lovers*, «Studies in Philology», 100 (2003), n. 1, pp. 1-21.
- Benjamin 1980 W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Rowohlt, Berlin 1928, trad. it. di E. Filippini, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1980.
- Blanch 1966 R. J. Blanch, *Precious Metal and Gem: Symbolism in "Pearl"*, in R. J. Blanch (ed.), *Sir Gawain and Pearl: Critical Essays*, Indiana University Press, Bloomington & London 1966, pp. 86-97.
- Blenkner 1970 L. O. S. B. Blenkner, *The Theological Structure of "Pearl"*, in J. Conley (ed.), *The Middle English Pearl: Critical Essays*, University of Notre Dame Press, Notre Dame 1970, pp. 220-71.
- Boitani 1998 P. Boitani, *La Narrativa del Medioevo Inglese*, Luni Editrice, Milano-Trento 1998.

- Brantley 2007 J. Brantley, *Vision, Image, Text*, in P. Strohm (ed.), *Middle English*, Oxford University Press, Oxford-New York 2007, pp. 315-34.
- Carson 1965 M. A. Carson, *Aspects of Elegy in The Middle English "Pearl"*, «*Studies in Philology*», 62 (1965), pp. 17-27.
- Conley 1970 J. Conley, "Pearl" and a Lost Tradition, in J. Conley (ed.), *The Middle English Pearl: Critical Essays*, University of Notre Dame Press, Notre Dame 1970, pp. 50-72.
- Corsani, Buzzetti 1996 B. Corsani, C. Buzzetti (a cura di), *Nuovo Testamento Greco-Italiano*, Società Biblica Britannica e Forestiera, Roma 1996.
- Di Venosa 2005 E. Di Venosa, *Die deutschen Steinbücher des Mittelalters: Magische und medizinische Einblicke in die Welt der Steine*, Kümmerle Verlag, Göppingen 2005.
- Eldredge 1975 L. Eldredge, *The State of "Pearl" Studies Since 1933*, «*Viator*», 6 (1975), pp. 171-94.
- Fletcher 1964 A. Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Cornell University Press, Ithaca 1964.
- Frye 1969 N. Frye, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1969.
- Giaccherini 1995 E. Giaccherini (a cura di), *Pearl*, Pratiche, Parma 1995.
- Goethe 1950-54 J. W. Goethe, *Goethes Poetische Werke und Schrifte*, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart 1950-54, Band 2.
- Gollancz 1923 I. Gollancz (ed.), *Pearl, Cleanness, Patience and Sir Gawain: Reproduced in Facsimile from the Unique Ms. Cotton Nero A. x in the British Museum*, Oxford University Press, London-New York-Toronto 1923¹.

- Gordon 1953 E. V. Gordon (ed.), *Pearl*, Oxford University Press, Oxford 1953.
- Greenfield 1966 S. B. Greenfield, *The OE Elegies*, in E. G. Stanley (ed.), *Continuations and Beginnings: Studies in OE Literature*, Thomas Nelson and Sons, London 1966, pp. 142-75.
- Hamilton 1966 M. P. Hamilton, *The Meaning of the Middle English "Pearl"*, in R. J. Blanch (ed.), *Sir Gawain and Pearl: Critical Essays*, Indiana University Press, Bloomington & London 1966, pp. 37-59.
- Haug 1979 W. Haug (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie: Symposion Wolfenbüttel 1978*, Metzler, Stuttgart 1979.
- Hoffman 1970 S. Hoffman, *The "Pearl": Notes for an Interpretation*, in J. Conley (ed.), *The Middle English Pearl: Critical Essays*, University of Notre Dame Press, Notre Dame 1970, pp. 86-102.
- Jauss 1989 H. R. Jauss, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.
- Johnson 1970 W. S. Johnson, *The Imagery and Diction of "The Pearl": Toward an Interpretation*, in J. Conley (ed.), *The Middle English Pearl: Critical Essays*, University of Notre Dame Press, Notre Dame 1970, pp. 27-49.
- Jonen 1974 G. A. Jonen, *Allegorie und Späthöfische Dichtung in Frankreich*, Wilhelm Fink Verlag, München 1974.
- Klinck 1992 A. L. Klinck, *The Old English Elegies. A Critical Edition and Genre Study*, McGill-Queen's Uni Press, Montreal & Kingston-London-Ithaca 1992.

- Luttrell 1966 C. A. Luttrell, "Pearl": *Symbolism in a Garden Setting*, in R. J. Blanch (ed.), *Sir Gawain and Pearl: Critical Essays*, Indiana University Press, Bloomington & London 1966, pp. 60-85.
- Marchese 1978 A. Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, Milano 1978.
- Meier 1977 C. Meier, *Gemma Spiritualis: Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, Wilhelm Fink Verlag, München 1977, Teil I.
- Morier 1981 H. Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Presses Universitaires de France (1961), Paris 1981³.
- Morris 1869 R. Morris (ed.), *Early English Alliterative Poems in the West-Midland Dialect of the Fourteenth Century: Edited from the Unique Manuscript British Museum ms. Cotton Nero A.x*, Oxford University Press (1864), London-New York-Toronto 1869².
- Padgett 1966 H. M. Padgett, *The Meaning of the Middle English "Pearl"*, in R. J. Blanch (ed.), *Sir Gawain and Pearl: Critical Essays*, Indiana University Press, Bloomington & London 1966, pp. 37-59.
- Robertson 1970 D. W. Jr. Robertson, *The Pearl as a Symbol*, in J. Conley (ed.), *The Middle English Pearl: Critical Essays*, University of Notre Dame Press, Notre Dame 1970, pp. 18-26.
- Spearing 1970 A. C. Spearing, *Symbolic and Dramatic Development in "Pearl"*, in J. Conley (ed.), *The Middle English Pearl: Critical Essays*, University of Notre Dame Press, Notre Dame 1970, pp. 122-48.

- Spearing 1976 A. C. Spearing, *Medieval Dream Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge-London-New York 1976.
- Stern 1970 M. R. Stern, *An Approach to "The Pearl"*, in J. Conley (ed.), *The Middle English Pearl: Critical Essays*, University of Notre Dame Press, Notre Dame 1970, pp. 72-85.
- Todorov 1977 T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1977.
- Vauchez 1988 A. Vauchez, C. Leonardi (a cura di), *Dizionario enciclopedico del Medioevo*, Città Nuova, Roma 1998, vol. 1 A-E.
- Wellek 1966 R. Wellek, *The "Pearl": An Interpretation*, «Prague Studies in English», 4 (1933), pp. 1-33. Ora *The "Pearl": An Interpretation of the Middle English Poem*, in R. J. Blanch (ed.), *Sir Gawain and Pearl: Critical Essays*, Indiana University Press, Bloomington & London 1966, pp. 3-36.
- Zambon 2000 F. Zambon, *Romanzo e allegoria nel Medioevo*, La Finestra, Lavis 2000.

CLAUDIO NEGRATO

UNA NUOVA INTERPRETAZIONE DELL' APOLOGO
DELLA PRIMA SATIRA DI LUDOVICO ARIOSTO

Scopo di questa analisi è quello di proporre una nuova interpretazione dell'apologo della I satira di Ludovico Ariosto, composta presumibilmente nell'autunno del 1517 per giustificare il licenziamento del poeta dal servizio presso il Cardinale Ippolito d'Este. La proposta interpretativa si basa sulla doppia occorrenza della parola *compar*, rivolta all'inizio dell'opera a Ludovico da Bagno, amico del poeta, e riproposta nell'allegoria conclusiva dell'asino e del topolino. La parola *compar* potrebbe richiamare in entrambi i casi la figura del da Bagno, destinatario della satira assieme ad Alessandro Ariosto, fratello del poeta.

Prima di affrontare la nuova lettura dell'apologo, occorre inquadrare brevemente la storia del testo, che oggi possiamo leggere grazie al bel lavoro critico e filologico di Cesare Segre.¹ Nel corso del Novecento, il lungo e interessante dibattito, che ha avuto per tema le sette satire, ha dato la possibilità di chiarirne il significato. Diversi critici hanno ricordato l'interesse del poeta per il manoscritto apografo presente nella Biblioteca Ariostea di Ferrara.² In questo codice lasciò scritto di suo pugno *Satyra prima* allato dell'introduzione della poesia presa ora in esame, nonostante questa fosse collocata in seconda posizione nell'ordine di stesura. Molti interpreti hanno riconosciuto in questa modifica dell'ordine di presentazione una volontà del poeta di far rientrare i sette componimenti in un progetto di ampia dimensione, che li tenesse av-

¹ Segre (a cura di) 1984; il testo, le note filologiche e l'apparato critico curati dal Segre sono stati riproposti anche presso Einaudi, Torino 1987. Cito dall'edizione Mondadori.

² Si tratta del seguente codice: Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, *Cl. I, B.*

vinti gli uni agli altri come all'interno di un *Canzoniere*. Paoli ricorda che «un lettore attento come Leopardi, per esempio, poneva le *Satire* fra le opere che era inutile citare nella *Crestomazia*, perché la loro qualità richiedeva che esse fossero lette per intero».³

Con la possibilità dello sguardo dal basso offerto dalle *Satire*, l'Ariosto dipinge la propria società. E questo sguardo dal basso è proprio il modo con cui la lingua modella in maniera comica il mondo cortigiano e i suoi personaggi; in particolar modo nella prima satira l'Ariosto dipinge tutta l'*equipe* di familiari che accompagna il giovane Cardinale d'Este nella sua missione ungherese, non tralasciando di pungerne qualcuno e di adularne altri. Sono dell'idea, con il Montano, che queste sette satire «non riuscirono interamente dal punto di vista della poesia», poiché nello «sforzo che il poeta compì per liberarsi di colori poetici, per tentare una poesia senza voli, senza effusione sentimentale egli finì per andare troppo verso la prosa, la mancanza di 'forma', il realismo».⁴ Eppure, come afferma ancora il Montano, sta proprio in questa ricerca di realismo la loro bellezza.⁵ Infatti il poeta, nonostante il rischio in cui incorse adottando una terminologia concreta e libera dai fronzoli petrarcheschi dell'epoca, riuscì a realizzare un'opera in cui le espressioni prive di poeticità hanno trovato comunque lo spazio letterario adeguato al genere scelto: la parola è qui adoperata per stanare la comicità delle situazioni, gioiose o dolorose che siano. Ciò facendo, l'Ariosto non si disimpegna dalla realtà, ma vi permane addolorato, mostrando al lettore quale sia il proprio punto di vista, con un mesto sorriso sulle labbra.⁶ L'impegno con essa, attraverso la poesia, è costante, nonostante le difficoltà che gli im-

³ Paoli 2000, 39. Cfr. anche Berra 1995, 162; cfr. poi anche il bel lavoro sugli apologhi di Villa 2000, 205: «Quanto all'interpretazione dell'ordine, anche se conosciamo molto poco del progetto ariostesco delle *Satire*, dopo il lavoro di Debenedetti si è accettata l'idea che l'ordine in cui sono disposti i sette componimenti abbia un valore letterario, improntato cioè alla costruzione di un'immagine ideale del poeta, e che il rispetto, ove osservato, della cronologia, sia conseguenza logica della finzione epistolare, e non il segno di una scelta biografistica o diaristica»; non bisogna però demonizzare, come invece fa il Paoli, l'impiego delle *Satire* come fonte per ricavare dati biografici dell'autore, nonostante il critico paventi giustamente l'impiego assolutistico di queste. La poesia, occorre ricordare, nasce dall'esperienza; cfr. Paoli 2000, 35.

⁴ Montano 1970, 114.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Il sorriso sulle labbra era già stato intravvisto dal Parodi, in un noto confronto tra l'Ariosto e Dante: cfr. Parodi 1957, 207.

pegni politici gli procureranno negli anni successivi al servizio del Duca d'Este. Ma quel che emerge dalla prima satira è che l'Ariosto è profondamente convinto di abbracciare la propria vocazione di poeta, a tal punto che è disposto ad abbandonare – o l'ha già fatto – il servizio che sta svolgendo regolarmente da lungo tempo presso il Cardinal Ippolito d'Este.

La data di stesura della prima satira si può dedurre da alcuni dati interni al testo che devono essere intrecciati con la biografia. Se, in linea con il Bertani, crediamo all'ipotesi che l'Ariosto sia riuscito a comporre almeno le prime due satire nell'arco di qualche settimana, allora potremmo collocare la stesura di questa prima poesia dopo l'8 settembre del 1517, giorno del quarantatreesimo compleanno (il poeta afferma di essere «vecchio fatto / Di *quaranta-quattro* anni» vv. 217-18, ovvero di essere entrato nel quarantaquattresimo anno di vita),⁷ e «certo un po' prima del 20 ottobre 1517, quando [l'Ariosto] ancora poteva sperare in una riconciliazione con Ippolito».⁸ La seconda satira, sempre seguendo il ragionamento del Bertani, può essere stata pianificata e composta nel mese di novembre.⁹ La sua teoria si basa sul fatto che l'Ariosto possa aver scritto la satira quando la corte non si era ancora spostata da Ferrara, muovendo la propria analisi dai primi versi in cui il poeta afferma *partendo gli altri io qui rimagno* (v. 6), e dando quindi l'idea di un'azione in procinto di compimento, ma non ancora avvenuta interamente. Il Bertani crede, infatti, che non tutti i cortigiani si siano ancora spostati verso l'Ungheria, dove Ippolito doveva recarsi per occupare la sedia vescovile, ma che alcuni familiari del Cardinale, tra cui i due destinatari della satira, siano ancora fermi a Ferrara.

⁷ Bertani 1927, 14. Certo il Bertani, il quale reputa che l'Ariosto faccia cominciare il computo degli anni dalla data di nascita, cade in errore, dimenticando come in passato il conteggio degli anni cominciasse proprio dalla data del battesimo: tale celebrazione avveniva pochissimi giorni, se non ore, dopo la nascita. Ad ogni modo il Catalano, dall'analisi che si è compiuta sul documento battesimale presso i registri della cattedrale di Reggio, afferma che Ludovico Ariosto «ricevette il battesimo l'8 settembre 1474 dalle mani del sacerdote Gaspare Ferri», e che si sia dubitato che il poeta fosse nato proprio quel giorno, ma ricorda che «in tal caso, come in altri simili, sarebbe segnato nel registro, oltre il giorno di battesimo, anche quello della nascita». Catalano 1930, 39-40.

⁸ Bertani 1927, 14.

⁹ *Ibidem*, 15.

Di parere opposto è però il Paoli, il quale non crede in una stesura 'a caldo' delle *Satire*: ritiene pressoché impossibile che le prime due siano state composte nell'arco di qualche settimana l'una dall'altra e che fossero pronte per essere spedite in quel brevissimo tempo.¹⁰

Ai fini dell'interpretazione dell'apologo è importante soffermarsi sul fatto che Alessandro Ariosto e Ludovico da Bagno, diversamente dal poeta, si siano realmente recati in Ungheria e che la prima satira sia stata composta in quel turbolento ultimo scorcio dell'anno 1517. L'unica notizia certa che possediamo è almeno quella della preparazione della partenza del da Bagno fornitaci dal Catalano. Il familiare del Cardinale Ippolito, infatti, così come tanti altri suoi colleghi, il 5 ottobre 1517 detta il proprio testamento, per poter così preparare il viaggio.¹¹ I destinatari della satira, dunque, non sono da considerarsi fittizi, nel senso che questi sono due familiari del Cardinal d'Este, i quali erano se non altro pronti a seguire il padrone nella sua seconda missione in Ungheria, presso le città di Agria e Buda.

Ma che cos'è sostanzialmente la prima satira di Ludovico Ariosto? Innanzitutto occorre rimarcare che questa, a differenza delle altre che seguono, ha più di un destinatario. Per la precisione la prima satira è indirizzata, come poco fa ho anticipato, ad Alessandro Ariosto e a Ludovico da Bagno. Il primo, Alessandro, era il più giovane dei fratelli del poeta, più piccolo di questo di 18 anni. Ludovico da Bagno era invece legato al poeta da una lunga e documentata amicizia e doveva l'avvio della propria carriera nel 1506 presso la corte Estense alla raccomandazione del poeta Antonio Tebaldeo, il quale intercedette per lui assieme a Isabella d'Este presso il Cardinale Ippolito. Il da Bagno apparteneva a una nobile famiglia d'origine mantovana, imparentatasi con gli Ariosti nel 1516 e nel 1517.¹² La notizia, che traiamo dal Catalano, è che Ludovico da Bagno era padrino di battesimo del figlio dell'Ariosto, Virginio. Che la notizia possa essere vera oppure no – il Paoli dimostra come talvolta il Catalano sia inattendibile – è un fatto non del tutto decisivo ai nostri fini; ciò che importa è che l'indicazione

¹⁰ Cfr. Paoli 2000, 43.

¹¹ Cfr. Catalano 1930, 451. Lo studioso fornisce la notizia dei testamenti traendola dall'Archivio Notarile di Ferrara, *Atti di not. Federico Iacobelli*, 339, v. 28, c. 274ss.

¹² Cfr. Catalano 1930, 192-93.

sia basata sul modo con cui il poeta si rivolge al da Bagno, appellandolo *compare*.

Io desidero intender da voi,
Alessandro fratel, *compar* mio Bagno

(*Sat.* 1,1-2).

Come si legge dal prosieguo della satira, i due sono invitati dal poeta a tenerlo aggiornato sulla situazione creatasi a corte, a seguito della rinuncia del poeta di seguire il Cardinale in Ungheria (*Sat.* 1, 3-18); segue, dunque, una lunga narrazione dei motivi che lo hanno spinto a rifiutare l'ordine del suo signore, suddivise in ragioni di salute (*Sat.* 1, 19-189) e familiari (*Sat.* 1, 190-225); il poeta conclude con una sorta di *argumentatio*, nella quale offre nuovamente al Cardinale il proprio servizio, esclusivamente, però, di poeta: sostiene, infatti, di essere in grado di far suonare il nome di Ippolito in eterno – e ci riuscirà (*Sat.* 1, 226-46); infine trova spazio la breve *conclusio* (*Sat.* 1, 262-65) preceduta dall'apologo (*Sat.* 1, 247-61).

Certamente non stupisce che la poesia sia stata collocata in prima posizione: infatti, se leggiamo interamente le sette satire cogliamo il forte collegamento tematico tra la prima e la settima, nelle quali l'Ariosto espone il proprio desiderio di libertà. È quasi certo che la settima satira sia stata in realtà composta prima della sesta e che quindi vi sia stata una scelta programmatica da parte dell'autore di concludere un cerchio narrativo che si era aperto con la prima satira.¹³ Di conseguenza, sono propenso a concepire l'opera dell'Ariosto come un componimento unitario, un piccolo canzoniere satirico che si apre con la mesta constatazione del poeta di non avere avuto il tempo di scrivere, perché costretto a fare il *cavallar* per conto del Cardinale. Le divine Muse, infatti, non erano in grado di soddisfare il suo concreto bisogno di denaro. Si potrebbe riassumere il tema della prima satira citando l'edizione del 1575: il poeta «Dimostra in qual conditione debbano essere

¹³ La VII satira è composta, se il Segre non sbaglia, e prima di lui il Catalano, nei mesi di marzo e aprile 1524; in ogni caso, dato che l'Ariosto dichiara nella VII satira di aver appena compiuto quarantanove anni, cosa che accadde l'8 settembre 1523, si ha la certezza che il componimento sia stato scritto dopo tale data: cfr. Segre 1984, 612; cfr. Catalano 1930, 546-48. La VI satira invece si tende a datarla tra il 1524 ed il 1525, gli ultimi anni del periodo in Garfagnana: cfr. Segre 1984, 607; Catalano 1930, 548-52.

coloro, che procacciano di fare acquisto nelle corti, e come la sua lunga servitù, et il suo divino Poema fosser male remunerati dal suo Signore». ¹⁴ Nella settima satira il poeta ritorna sul problema, esprimendo il desiderio di poter incontrare nuovamente le Muse per ricominciare a poetare liberamente. Questo desiderio attraversa l'intera opera, che comincia con il rifiuto del poeta di seguire Ippolito d'Este in Ungheria e si conclude con la rinuncia dello stesso Ariosto ad un incarico presso la corte papale; il tutto con un clamoroso segno poetico, quello della serie rimica *macro : sacro : acro* di rimembranza letteraria ¹⁵ e ricorrente in entrambe le poesie. ¹⁶

Al termine della prima satira, prima di confermare la decisione irremovibile di lasciare il servizio presso il Cardinale, l'Ariosto, a mio avviso, offre l'ultima possibilità di cambiare idea all'amico Ludovico da Bagno e lo fa a suo modo, ovvero con sagace buffoneria. L'Ariosto, infatti, com'è stato più volte rimarcato, ¹⁷ evoca il rapporto tra Mecenate e Orazio, riproponendo proprio una favola del poeta latino presente nelle sue *Epistolae*, rielaborandone i personaggi. ¹⁸ Se nel poeta latino sono presenti un'astuta *volpecula* e una *mustela* dispensatrice di consigli, nell'Ariosto troviamo un *asino* e un *topolino*.

Nel celebre apologo il poeta non si limita a riprendere il passo oraziano, ma si diverte a fare di questo luogo della satira un rifugio di evocazioni letterarie, imprimendo alla favola una particolare ricchezza contenutistica: la prima serie rimica di tradizione letteraria è lessicalmente molto bassa, *rotto : sotto : botto* (*Sat.* 1, 248-52), e fu già ingaggiata da Dante (*Inf.* 22, 128-32) e dal Pulci (*Morg.* 24, 96); qui però la rima è esaltata dal poeta emiliano, che l'adopera

¹⁴ Cfr. Ariosto 1575, 2.

¹⁵ Le rime *macro : sacro : acro* sono dantesche; cfr. *Purg.* XXXI 1-3 e *Par.* XXV 1-3; per il plurale *Inf.* XXVII 89-93; per il femminile *Purg.* IX 134-38. Le citazioni dei classici della letteratura italiana sono tratte dalla LIZ.

¹⁶ Così nella prima satira: «a vomitar bisogna che cominci / ciò c'hai nel corpo, e che ritorni *macro* / altrimenti quel buco mai non vinci. - / Or, conchiudendo, dico che, se 'l *sacro* / Cardinal comperato avermi stima / con li suoi doni, non mi è acerbo et *acro* / renderli, e tòr la libertà mia prima», (*Sat.* I, 259-65); la serie rimica ritorna poi nella settima *Sat.*: «già sarei morto, o più di quelli *macro* / che stan bramando in purgatorio il pomo. / Se pur ho da star fuor, mi fia nel *sacro* / campo di Marte senza dubbio meno / che in questa fossa abitar duro et *acro*» (*Sat.* VII, 155-59).

¹⁷ È da ricordare il bel saggio di Petrocchi 1970, 3-13; in particolare, alle nn. alle pp. 5 e 8-9 si può trovare una puntuale bibliografia in merito.

¹⁸ Per il testo oraziano, cfr. Klingner 1959.

per generare due locuzioni ancora in uso nel linguaggio odierno, ossia *pel rotto* e *di botto*:

Uno asino fu già, ch'ogni osso e nervo
mostrava di magrezza, e entrò, pel rotto
del muro, ove di grano era uno acervo;
e tanto ne mangiò, che l'epa sotto
si fece più d'una gran botte grossa,
fin che fu sazio, e non però di botto

(Sat. 1, 247-52).

Si noti, inoltre, in questo passo l'allitterazione di *gr*, la ripetizione di *bott-* e la ricorsività del perfetto alla 3^a pers. sing., *entrò*, *mangiò* che, aggiungendosi a *già*, *più* e *però*, dà luogo ad una serie di parole tronche che rendono ancor più marcato il tono del discorso, infondendogli quel carattere di discorsività proprio di un momento favolistico come questo. L'altra serie rimica letteraria presente,¹⁹ *quinci* : *cominci* : *vinci* (Sat. 1, 257-61), è nella seconda parte dell'apologo e proviene da una fonte ben più aulica, ossia dai *Trionfi* petrarcheschi (*Triumphus pudicitie*, 59-63). L'Ariosto, però, ne opera una risemantizzazione, depauperandola dell'alta liricità infusale dal Petrarca, perché sia adeguata al nuovo contesto che vede la lotta di un asino con un buco:

Temendo poi che gli sien péste l'ossa,
si sforza di tornar dove entrato era,
ma par che 'l buco più capir nol possa.
Mentre s'affanna, e uscire indarno spera,
gli dice un topolino: - Se vuoi quindi
uscir, tràtti, compar, quella panciera:
a vomitar bisogna che cominci
ciò c'hai nel corpo, e che ritorni macro,
altrimenti quel buco mai non vinci. –

(Sat. 1, 253-61).

¹⁹ Si è già visto come l'altra serie rimica di uso dantesco presente sia *macro* : *sacro* : *acro*; qui non interessa approfondire l'origine di questo richiamo intertestuale. Ad ogni modo è interessante osservare come in così pochi versi, 14 in tutto, di cui è costituito l'apologo, ci sia una così alta concentrazione di tradizione letteraria.

Infine, è lo stesso Orazio ad essere volgarizzato in questo passo, dove il latino «per angustam [...] rimam» (Orazio, *Epist.* I, vii, 29) diventa «pel rotto / del muro», e «macra cavum repetes artum, quem macra subisti» (Orazio, *Epist.* I, vii, 33) viene trasposto in «e che ritorni macro, / altrimenti quel buco mai non vinci». Dunque, il passo allegorico dell'apologo, non è un momento come un altro all'interno del progetto ariostesco, ma è un appassionante luogo dove il poeta nasconde il significato dell'intero componimento.

L'apologo della prima satira è sempre stato interpretato come uno scherzo del poeta, in cui si mostra ridotto nella figura di un asino affamato, che per ingordigia ha perso la propria libertà. Dunque, l'allegoria serve per spiegare al pubblico in quale situazione negativa si fosse ritrovato: l'asino, infatti, non può più uscire dal buco del recinto per il quale era entrato, per essersi fatto sedurre dal cibo.²⁰ Quindi il consiglio del topo, sul cui significato allegorico la critica tace, è quello di vomitar tutto il cibo, ovvero di restituire tutti i propri averi per riottenere la libertà. Così, dato il tema della satira, si è pensato che l'asino potesse essere il poeta stesso, rappresentato nell'intento di spiegare l'evolversi della propria vita: dal servizio prolungato presso il Cardinale, finalmente l'Ariosto passava ad una nuova vita che prospettava diversi orizzonti di libertà (che riperderà, se così posso dire, passando al servizio del duca Alfonso d'Este).

Io ritengo, invece, che si possano interpretare diversamente i ruoli dei due animali. Infatti, l'Ariosto usa una parola chiave all'interno di questa poesia, *compar*, che, si guardi bene, esso impiega ben due volte e solamente in questa circostanza poetica (un'analisi con la *LIZ* dà la possibilità di verificare l'unicità di queste due occorrenze; cosa che, del resto, non sorprende: *compare* non è di certo parola frequente, e tantomeno poetica; si veda anche l'uso stesso qui fattone dall'Ariosto). Si sarà notato, infatti, che questa parola è adoperata due volte dal poeta, una nella *salutatio*, v. 2, ed una nell'apologo, v. 258, qui, peraltro, in posizione di forte cesura, marcata anche dall'apocope vocalica, come se il poeta volesse segnalare all'attenzione questa spia linguistica. Perché di spia linguistica si tratta. Non può essere casuale, infatti, l'uso speculare delle due occorrenze, come se volessero richiamare il lettore su un

²⁰ L'allegoria è stata così interpretata anche da Segre, il quale con ironia afferma: «è il noto apologo oraziano [...]. Ma messer Ludovico non è una 'volpe-cula'; se mai, un *asino*»: Segre 1984, 585.

luogo decisivo per l'interpretazione. E i lettori sono principalmente i due destinatari della poesia. Con l'appellativo *compare* che il topo rivolge all'asino, di cui poi vedremo i significati più attentamente, l'Ariosto avvisa il destinatario che gli sta per rivolgere un messaggio importante. Del resto, a Ludovico da Bagno non sarebbe dovuta sfuggire questa parola nel caso in cui esso fosse stato realmente il padrino di battesimo di Virginio. Se tale notizia, poi, non dovesse essere vera, al da Bagno non sarà comunque sfuggito, come ad ogni amico che riceve una dedica, il modo in cui viene nominato dal poeta. Di conseguenza, l'Ariosto – ed ecco che rovescio l'interpretazione dell'apologo –, con quell'intelligente ironia che gli appartiene, sta proponendo all'amico di compiere la scelta da lui già percorsa, ovvero di lasciare il servizio presso il Cardinale e di non seguirlo fino in Ungheria rischiando la vita: la sazietà non vale la libertà. L'apologo è quindi offerto al da Bagno. Al fratello, invece, il poeta dedica tutto il resto della satira, rivolgendosi ad esso più volte con il 'tu', incoraggiandolo a seguire il Cardinale al suo posto:

La vita che mi avanza me la salvo
 meglio ch'io so: ma *tu* che diciotto anni
 dopo me t'indugiasti a uscir de l'alvo,
 gli Ongari a veder torna e gli Alemanni,
 per freddo e caldo *segui il signor nostro*,
servi per amendua, rifà i miei danni.

(Sat. 1, 220-25).

Proverò a rispondere a tre possibili obiezioni. Ovvero, innanzitutto si potrebbe obiettare che nell'apologo, nel ruolo del *topolino*, che apostrofa con *compare* l'asino, ci sia Ludovico da Bagno, caricaturato nella parte del consigliere che invita il poeta a lasciare il servizio presso Ippolito d'Este. Tale obiezione potrebbe nascere dal capovolgimento del senso etimologico del termine, il quale offre, ovviamente, una reciprocità semantica: *compare* è sì chi tiene a battesimo il figlio di un'altra persona, divenendo con essa *com-patrem* spirituale, ma lo stesso padre naturale diviene *compare* del padrino di battesimo del proprio figlio. La reciprocità è ovviamente fornita sul piano semantico dal prefisso *cum-*. L'obiezione è pressoché smantellabile facendo semplicemente notare che Ludovico da Bagno non potrebbe mai offrire un tale consiglio, poiché aveva già accompagnato il Cardinale, oppure era in procinto di farlo,

come si deduce dalla stesura del proprio testamento. Le sue parole si rivelerebbero, quindi, incoerenti con la propria scelta di vita che lo portava lontano dalla patria per continuare a offrire i propri servizi a Ippolito d'Este.

Una seconda obiezione potrebbe essere presentata da chi contestasse il piano semantico della parola *compare*, oggi più nota e adoperata nell'accezione di *amico*, *socio*. E così, se prendiamo il GDLI del Battaglia, si può trovare una serie di occorrenze in cui la parola viene usata con tale accezione. Peraltro, nella nota etimologica, si afferma che «il significato di 'compagno, amico' è già attestato nel latino medievale».²¹ Se prendiamo la prima edizione della *Crusca*, però, vocabolario scritto da chi era maggiormente prossimo alla lingua dell'Ariosto, alla voce *compare* troviamo una grande rilevanza posta sull'accezione cristiana del termine, mentre è fatto solo un piccolo accenno alla provenienza pugliese dell'accezione di *complicità* tra due persone.²² Ovviamente questa giustificazione non basta a screditare l'obiezione che si potrebbe avanzare; il riferimento al lemma offerto dalla *Crusca* è comunque importante: *compare* aveva nel Rinascimento un forte valore di nuovo vincolo parentale. Posticipo di poco, allora, la difesa a questa obiezione, rispondendo alla terza.

Si potrebbe difendere l'interpretazione comune dell'allegoria, come una riconferma da parte del poeta della propria presa di posizione nei confronti del Cardinale e, quindi, l'Ariosto starebbe semplicemente ripercorrendo la strada già presa da Orazio, senza distaccarsi minimamente da lui. Ma se si ammettesse questa ipotesi non si spiegherebbe la vera ragione per cui l'Ariosto si debba abbassare alla figura di un *somaro*, e neppure si capirebbe il senso ultimo dell'apologo, nel quale il ruolo fondamentale è rivestito dal *topolino*, saggio elargitore di buoni consigli. L'Ariosto, però, quando ha scritto il componimento, non solo aveva già abbandonato la corte del Cardinale, ma in nessun luogo della poesia finge una situazione in cui ciò debba ancora accadere o di essere ancora indeciso se farlo. Anzi: la decisione è già presa, e, come è stato detto da molti, lo scopo della satira è proprio quello di giustificare

²¹ GDLI, s.v. Effettivamente il Du Cange, s.v., conferma la compresenza dei due significati nel latino medievale.

²² In riferimento ad una citazione di una novella del Boccaccio, si legge che in tale contesto «è forse titolo, alla Pugliese»: *Crusca* 1612, s.v. Si tratta della X novella della IX giornata del *Decameron*, avente per protagonisti donno Gianni e compar Pietro.

la sua scelta anticonformista (in corte si *studia e cole* l'arte dell'*adulazione*, cfr. vv. 7-8), per raggiungere lo stato di libertà. Al massimo, dando ragione al Bertani, si può credere che l'Ariosto stesse sperando in una riconciliazione,²³ ma non a costo della libertà ottenuta, come più volte è stato rimarcato dalla critica. Invece, se analizziamo le parole del *topo*, notiamo che lasciano intendere un'azione che non è ancora avvenuta. Se prendiamo poi a confronto l'apologo oraziano con quello ariostesco, noteremo che il modo in cui queste due poesie terminano è fondamentalmente diverso: Orazio invita ad applicare la favola come un'allegoria della sua storia e afferma, senza nascondersi, di essere egli stesso la *volpe* invitata a lasciare tutto ciò che le era stato donato;²⁴ l'Ariosto, invece, termina l'apologo per dedicarsi alla *conclusio* della poesia, lasciando quindi aperta l'interpretazione.

Ciò premesso, se si accettasse l'interpretazione tradizionale, l'apologo risulterebbe un esempio scorretto nell'impianto strutturale della satira, in quanto fornirebbe un'appendice letteraria (si è detto di come sia fortemente letteraria la conclusione della satira) superflua e cronologicamente inappropriata. La mia tesi, invece, si poggia sull'uso particolare che l'Ariosto fa delle parole – e ciò è attestato dalle notevoli correzioni autografe apportate sul manoscritto apografo – in un componimento letterario che, occorre ricordare, ha un destinatario e, dunque, uno scopo. In questo senso, allora, non può essere definito casuale l'impiego delle uniche due occorrenze ariostesche della parola *compar* nella stessa poesia, peraltro usate per apostrofare un personaggio così decisivo nella gestione del componimento satirico: Ludovico da Bagno. Posso così rispondere anche all'obiezione precedente, secondo la quale la seconda occorrenza del termine in questione sarebbe da intendersi come *compagno, amico*. Certo, se l'apologo è preso letteralmente, la funzione di tale parola è proprio questa (sarebbe senza dubbio difficile pensare ad un asino padrino di battesimo). Tuttavia, se si vuole entrare nel significato allegorico della satira, illustrato nell'apologo, si può concludere che la parola *compar* serve come spia per richiamarne la prima occorrenza e il probabile senso etimologico con cui è usata: quello di *compatrem* spirituale riferito al Da Bagno. Come ho già spiegato, la seconda occorrenza della pa-

²³ Cfr. Bertani 1927, 7-8.

²⁴ «hac ego si compellor imagine, cuncta resigno» (Orazio, *Epist.*, I, vii, 34).

rola *compar* è stata volutamente inserita dall'Ariosto nell'apologo finale, certo che l'amico non ne sarebbe rimasto indifferente.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Ariosto 1575 L. Ariosto, *Rime e satire di M. Lodovico Ariosto, da lui scritte nella sua gioventù, con l'annotazioni intorno a' concetti e brevi dichiarazioni d'alcune historie, che in esse si contengono, di M. Francesco Turchi*, appresso G. Guilielmo, Venezia 1575.
- Berra 1995 C. Berra, *La prima satira ariostesca: dal Furioso al sermo cotidianus*, «ACME», Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 48 (1995), pp. 159-66.
- Bertani 1927 C. Bertani, *Sul testo e sulla cronologia delle Satire di L. Ariosto. Seconda Parte*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 89 (1927), pp. 1-36.
- Catalano 1930 M. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto, ricostruita su nuovi documenti*, 2 voll., Leo S. Olschki – S. A. Éditeur, Genève 1930-1931, I vol.
- Crusca 1612 *Vocabolario degli Accademici della Crusca, Riproduzione anastatica della prima edizione Venezia 1612*, Era Edizioni, Firenze-Varese 2008; rist. anast. dell'ed. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, appresso Giovanni Alberti, Venezia 1612.
- Du Cange *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, C. Du Cange et al. (a cura di), 10 voll, Forni Editore, Bologna 1971-1972; ripr. facs. dell'ed. Léopold Favre, Niort 1883-1887.
- GDLI *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, S. Battaglia (a cura di), 21 voll., UTET, Torino 1961-2002.
- Klingner 1959 Q. Horatius Flaccus, *Epistulae*, in Id. *Opera*, F. Klingner (a cura di), G. B. Teubneri, Lipsiae 1959.

- LIZ *Letteratura Italiana Zanichelli. CD-ROM dei testi della Letteratura italiana*, E. Picchi, P. Stoppelli (a cura di), Zanichelli, Bologna 2001.
- Montano 1970 R. Montano, *Lo spirito e le lettere. Disegno storico della Letteratura italiana*, 4 voll., Marzorati Editore, Napoli 1970, vol. II.
- Paoli 2000 M. Paoli, "Quale fu la prima satira che compose": *storia vs. letteratura nelle satire ariostesche*, in C. Berra (a cura di), *Fra satire e rime ariostesche. Gargnano del Garda (14-16 ottobre 1999)*, Cisalpino, Milano 2000, pp. 35-64.
- Parodi 1957 G. E. Parodi, *La rima e i vocaboli in rima nella Divina Commedia*, in id. *Lingua e Letteratura: Studi di Teoria linguistica e di Storia dell'italiano antico*, a cura di Gianfranco Folena, 2 voll., Neri Pozza, Venezia 1957, vol. II.
- Petrocchi 1970 G. Petrocchi, *Orazio e Ariosto*, «Giornale italiano di filologia», 22 n.s., I (1970), pp. 3-13.
- Segre (a cura di) 1984 L. Ariosto, *Tutte le opere*, a cura di C. Segre 3 voll., Mondadori, Milano 1964-1984, vol. III, pp. 565-615.
- Villa 2000 A. Villa, *Gli apologhi delle Satire*, in C. Berra (a cura di), *Fra satire e rime ariostesche. Gargnano del Garda (14-16 ottobre 1999)*, Cisalpino, Milano 2000, pp. 183-206.

MICHELE DE BENEDICTIS

IL REGIO TEATRO DELL'ALLEGORIA

Visioni e revisioni ermeneutiche nel *masque* giacomiano di Ben Jonson

PROSPERO. *Our revels now are ended. These our actors,
As I foretold you, were all spirits and
Are melted into air, into thin air:
And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind.*

William Shakespeare, *The Tempest*, IV.1. 148-56

In epoca elisabettiana la varietà degli spettacoli di corte non ne aveva agevolato la classificazione entro specifiche categorie. Il complesso sincretismo delle varie tipologie d'intrattenimento regale permetteva di contemplare in una medesima esibizione più modalità espressive, avvalendosi di una 'multimedialità' artistica in grado di includere al contempo musica e danza, canti conviviali e cortei in maschera, passando per rappresentazioni sceniche fortemente stilizzate o pompose forme di svago ereditate dalla tradizione cavalleresca. In questo panorama composito prendeva gradualmente piede – durante la dinastia Tudor – la popolarità del *masque*, genere ibrido non ancora definito entro parametri omogenei, e spesso etichettato sommariamente come *disguising*, riferen-

dosi alle maschere e ai sontuosi costumi teatrali dei cortigiani coinvolti nella rappresentazione.¹

Con l'ascesa al trono degli Stuart (1603), tuttavia, si assiste a una progressiva canonizzazione dei parametri che contribuiscono ad uniformare il concetto di *masque*, rendendolo un modello di spettacolo unico nel suo genere, ritualizzato entro precise priorità estetiche, oltre che rigorosamente supportato dalle strategie politiche del sovrano e degli aristocratici più influenti. Promuovendo un'immagine profondamente idealizzata della corte e dei suoi esponenti di spicco, il *masque* giacomiano attua in modo programmatico un processo di netta demarcazione delle proprie coordinate spazio-temporali: non più fruibile in sedi esterne ai palazzi 'del potere', sotto la tutela di Giacomo I le varie rappresentazioni del *masque* si circoscrivono, nella quasi totalità, alle stanze della Banqueting House presso la residenza reale di Whitehall, sede ideale per scenografie elaborate e sfarzosi ricevimenti.² Non solo; le date scelte per la messa in scena del *masque* vengono adesso limitate a festività specifiche – la settimana di Natale, *New Year's Day*, *Twelfth Night* e *Shrove Tuesday* – il cui valore simbolico, che permette la coesistenza d'elementi d'ascendenza cristiana e pagana, è di frequente associato alla concomitanza di eventi mondani quali illustri matrimoni o visite diplomatiche.³ D'ora in avanti, pertanto, la fruizione del *masque* verrà riservata a un'élite estremamente selezionata di osservatori-partecipanti, poiché gli stessi no-

* Come edizione di riferimento per l'intero corpus di *masques* jonsoniani nei passi citati in seguito è stata impiegata: B. Jonson, *The Complete Masques*, S. Orgel (ed.), Yale University Press, New Haven 1969.

¹ Pur avendo riscosso un certo successo durante il regno di Enrico VIII, nel periodo immediatamente successivo Elisabetta I non si mostrò molto legata alla tradizione dei *disguisings* o *masques*, preferendo spettacoli all'aperto come i *progresses* che le garantivano un contatto più diretto con i sudditi, permettendole di sfilare trionfalmente per le cittadine inglesi in festa per il suo arrivo. I *progresses* si avvalevano a loro volta di cortei in maschera e parate di carri allegorici addobbati per l'occasione (*pageants*).

² Nonostante questa parziale 'chiusura', Giacomo I provò ad attuare un radicale piano di colonizzazione ideologica anche per quelle forme d'intrattenimento popolare, patrocinate, autorizzate e promosse dalla corte per esaltare la propria immagine. La riedizione da parte di Giacomo I del *Book of Sports* (1617) ne è la testimonianza, cfr. Burt 1987, 530-31, 548-52.

³ La concomitanza del *masque* con queste ricorrenze del calendario divenne tale da considerare la sua mancata rappresentazione un cattivo auspicio per le sorti della corona.

bili ospiti del re sono chiamati a prender parte alla rappresentazione, sia per impersonare direttamente alcune delle figure allegoriche in scena, sia per sigillare, in gruppo, la conclusione dell'evento attraverso i festeggiamenti coreografici dei *revels* finali. La celebrazione di questi rituali esclusivi mette in primo piano un processo di socializzazione infra-drammatico tra soggetti in causa, allo stesso tempo impegnati ad incarnare un ruolo sul palcoscenico e attivi nella gestione di una fitta rete di rapporti/convenzioni aristocratiche, implicando una (presunta) condivisione di valori e la conseguente necessità del loro riconoscimento o approvazione. La fruizione di questi spettacoli, assieme alle relative potenziali interpretazioni, viene pertanto ristretta ad una cerchia privilegiata di personalità aristocratiche che tende ad escludere qualsiasi intrusione dall'«esterno» nei processi esegetici, cercando di conformare i contenuti etico-estetici di queste rappresentazioni alle priorità dei presenti in sala.

Nonostante questa implicita tendenza alla «chiusura» dei suoi referenti, il *masque* giacomiano, sottoposto a influenze e contropunte discordanti, procederà verso una graduale ridefinizione dei suoi parametri primari, fino a mettere in discussione i suoi stessi statuti autoritari, complicandone quindi gli esiti. Un apporto sostanziale a questo percorso di adattamento deriva dalla stessa natura scenica del *masque* post-elisabettiano: per quanto semplificato in intrecci estremamente schematici, nel nuovo contesto drammatico il *plot*, in precedenza del tutto assente, assume un'importanza basilare nella struttura complessiva dell'opera. Inoltre ai personaggi in scena è concesso di discutere tra loro in misura sempre maggiore, non più limitati alla mimica pregressa di icone mute accompagnate da canzoni esplicative come nei *masques* arcaici.⁴ Nel momento in cui tali personaggi sono messi nella condizione d'interagire dialetticamente per contribuire alle dinamiche dell'*actio* teatrale, il *masque* si avvantaggia della possibilità di approfondire in modo più discorsivo i suoi contenuti, proiettando in una rete di rapporti più complessa il sistema di significanti disposti

⁴ Per la nuova rilevanza apportata da Jonson al *plot* e ai dialoghi presenti nel *masque*, cfr. Mickel 1999, 117-21. Questa metodologia più vicina alle consuete tecniche teatrali permetterà alle allegorie di essere sempre meno dipendenti dalla resa figurativa e iconografica per aprirsi invece a una loro percezione più discorsiva, veicolata dal linguaggio, che dipenda da un approccio dialettico nei confronti delle figure in scena, e non solo dalla loro univoca visualizzazione, cfr. Hamilton 1997, 21-22.

sul palcoscenico al servizio della corona e del suo entourage. Questo dato costitutivo, tuttavia, non oscurerà la pregnanza figurativa del *masque* e delle sue personificazioni allegoriche: al contrario, da Giacomo I in poi, l'apporto di scenografie fastose, sofisticati macchinari e costumi altamente ricercati, sarà valutato come indispensabile per la piena riuscita dello spettacolo, indice diretto delle prestigiose risorse artistiche della corte, nonché strumento ideale per veicolare quel messaggio (auto)celebrativo su cui verte il nucleo tematico del *masque*. L'impatto visivo, volto a suggestionare e stupire,⁵ svolgerà sempre una funzione determinante nell'espletare quei contenuti 'astratti' che l'ideologia di corte intende promuovere energicamente in una cornice esemplare di grazia e splendore scenico.⁶

Come è noto, la finalità più evidente del *masque* jonsoniano consiste nel celebrare l'immagine semi-divina del sovrano e delle sue peculiari virtù, rappresentate in scena da una serie di figure allegoriche strettamente interdipendenti, virtù alle quali sarà permesso di incarnarsi nel reale tramite l'operato tangibile della corona per il suo regno.⁷ In questa accezione si realizza una studiata celebrazione del sistema di pensiero neoplatonico e il suo contemporaneo superamento: grazie alle miracolose facoltà connaturate alla figura regale, la categoria dell' 'ideale' può ricongiungersi col quella complementare del 'reale', colmando il profondo *gap* ontologico che le separa per restituirle in un *unicum* integrale. Questo perché nel rituale manierato del *masque* l'allegoria idealizzata non

⁵ L'effetto ricercato di meraviglia e rapimento è una delle costanti del valore encomiastico del *masque*, anche perché è la figura del Re stesso principale fonte e dispensatrice di quest'atmosfera incantata, cfr. Cunningham 1955, 116-20.

⁶ Molti dei *masques* andati in scena durante il periodo giacomiano possono considerarsi veri e propri surrogati teatrali di *emblem books* materializzati sul palcoscenico: scenografie figurate, costumi simbolici e icone recanti glifi o *impressae* accrescono la contaminazione tra elementi allegorici provenienti da ambiti semantici differenti, cfr. Gordon 1975, 137-39.

⁷ Nella disposizione scenica del *masque* il Re si avvantaggia di una posizione emblematica: pur non partecipando alla messinscena, il trono si trova – al contempo principale osservato ed osservatore dell'opera – nel punto di fuga verso cui convergono tutte le prospettive ottiche di attori e spettatori, ricollegandosi alla personale esposizione in pubblico del '*player king*' che Giacomo I aveva già promosso nel *Basilikon Doron* (1599), cfr. Goldberg 1979, 379-81, 386-89.

rimane relegata entro una sfera di riferimento remota o a-temporale, ma viene subito tradotta in modo vitale nella contingenza della realtà, che di essa si avvale per irrobustire il proprio patrimonio di valori chiave ed esercitarne la pregnanza. Soltanto la figura misticcheggiante⁸ del Re può permettere in modo indolore questa transazione e beneficiare in modo armonico dei vantaggi risultanti:⁹ è merito suo se i concetti idealizzati del *masque* rivivono nella contingenza del reale, elevando l'immagine patriarcale del sovrano a quella di catalizzatore di istanze metafisiche superiori,¹⁰ riportate in una dimensione sublunare e irradiate dallo stesso Giacomo I per garantire al suo periodo di sovranità uno splendore etico, politico, ed estetico senza precedenti, una rinnovata *Golden Age* all'insegna di armonia e prosperità.¹¹ Per trasmettere la gran-

⁸ La sensibilità rinascimentale di Jonson nei confronti del concetto di allegoria nel *masque* tende a fondere, in un *unicum* semiologico, i tre sensi d'origine medievale (allegorico, tropologico e anagogico) opposti a quello letterale, come d'altronde aveva già affermato John Tyndale nel 1528 in *The Obedience of a Christian Man*, cfr. Kelley 1997, 51-52.

⁹ Per esempio in *The Vision of Delight* (1617), dopo gli sfrenati bacchanali cittadini di Night e Moon, è l'arrivo di Zephyrus – incarnazione simbolica del sovrano – ad annunciare la riconciliazione con l'eterna primavera pastorale, materializzando quel sogno di ordine e bellezza prima ritenuto irrealizzabile, e tenendo quindi fede al titolo stesso del *masque*: «PHANTASIE. Behold a King/ Whose presence maketh this perpetual spring; / The glories of which spring grow in that bower, / And are the marks and beauties of his power./ CHORUS. 'Tis he, 'tis he, and no power else, / That makes all this what Phantasie tells.» (Jonson, *The Vision of Delight*, vv. 189-95). Cfr. Marcus 1978, 207-13.

¹⁰ Queste aspirazioni mistiche contenute nei *masques* post-elisabettiani contribuirono ad alimentare l'indignazione dei cosiddetti 'non-conformisti radicali' vicini agli ambienti Puritani e parlamentari. Non a caso alcuni di loro erano soliti denunciare ironicamente nel *masque* una parodia grottesca sostitutiva della liturgia cristiana, una forma di *comical divinity* votata all'idolatria paganeggiante del sovrano. Nella de-sacralizzazione del 'martirio' di Carlo I in *Eikonoklastes* (1649), giustiziato sul patibolo in quanto traditore della patria e colpevole di regime totalitario, John Milton apostrofa gli spettacoli auto-celebrativi di corte come: «Quaint emblems and devices begged from the Old Pageantry of some Twelfth Night's entertainment at Whitehall, [which] will do but ill to make a Saint or a Martyr.» (Hughes [ed.] 1962, 343). Cfr. Burt 1987, 552-54.

¹¹ L'esasperazione di questa politica si verificherà nel periodo successivo, quando il *masque* carolino cercherà una trascendenza sempre più distante dalla popolazione, aggrappandosi ad un'idealità anacronistica quanto controproducente. Tentando di resistere alle pressioni e fratture provocate dalla rivoluzione incombente, dai movimenti radicali, e dall'avanzata della mentalità proto-ca-

dezza di queste virtù su un piano semantico più conforme all'immediatezza percettiva e cognitiva, il sovrano decide di trasportarle in uno spettacolo allegorico che consacri la magnificenza della corona, ispirando ammirazione e rispetto presso gli illustri ospiti in sala.

Un simile processo, sebbene apparentemente lineare nello spirito e nelle premesse, risente tuttavia al proprio interno di diversi fattori contraddittori che possono minare o complicare – nelle loro estreme conseguenze – l'intera progettualità implicita nel programma di auto-promozione messo in atto dal *masque*. Per quanto inquadrato entro una poetica di chiaro tributo encomiastico, in realtà il *masque* presenta al suo interno più voci difformi, implicitamente in conflitto tra loro. Per queste ragioni non bisogna commettere l'errore di ritenere il *masque* un semplice prodotto artistico strumentale alla legittimazione di un potere 'unico' ed egemone, piegato alla semplice trascrizione in un contesto simil-allegorico di ideali ratificati dall' 'alto', e a sostegno di una forma di propaganda univoca. Pur presentando in modo didascalico una serie di contenuti celebrativi, il *masque* rimane comunque un genere di spettacolo derivante dalla tradizione teatrale, e pertanto caratterizzato da una forte componente interattiva nei confronti del suo pubblico: prima, durante e dopo la messinscena richiede un contributo attivo ai suoi sviluppi da parte dell'audience, e non è nelle condizioni di esercitare un rigoroso monopolio esegetico sui propri contenuti.¹²

Quando Ben Jonson si afferma presso la corte di Giacomo I come principale compositore di *masques*, la strisciante tensione, e conseguente frammentazione, tra i fattori in causa favorirà una fertile complicazione delle prospettive drammatiche all'interno del *masque*. Stando alla tradizione, il *masque* non è pianificato nella

pitalistica, Carlo I impiegherà il *masque* a scopo difensivo per arroccarsi nell'immagine neoplatonica del suo regno, mentre risulterà sempre più palese l'abisso che separa lo stato effettivo della corte dall'idea che questa ha di sé e tenta di offrire al pubblico. Cfr. Chibnall 1984, 78-89.

¹² Secondo Martin Butler il *masque* non è un prodotto culturale di tipo 'sincronico orizzontale', ovvero immune dai processi storici, e quindi incapace di prevedere in sé sviluppi diacronici a seconda delle esigenze e contingenze di chi, da disparate prospettive, viene a contatto con esso in momenti e luoghi differenti. Questo in parte perché, insiste Butler, il *masque* regale non si basa sulla bipolarità retorica tra sovversione/contenimento tanto cara a certa critica neostoricista, ma vive di molteplici voci a contatto con il potere assoluto della corona, articolate spesso in conflitto dinamico. Cfr. Butler 2006, 20-29.

sua interezza dal sovrano; al contrario il Re è soltanto il punto d'arrivo nel rituale cortese dello spettacolo. A patrocinare – anche finanziariamente –, programmare e supervisionare il *masque* sono in genere illustri personaggi di corte che offrono in dono l'intera messinscena al Re, ingaggiando scenografi, musicisti, cantanti, ballerini e, non ultimo, l'autore dei versi e dei dialoghi.¹³ Questa forma di omaggi studiati è inserita in un contesto tutt'altro che uniforme, rispondendo alle esigenze di un sistema lobbistico e in sé policentrico. La corte si presenta al suo interno come un organismo diviso per fazioni, circoli e consorterie più o meno ufficiali, costantemente in competizione (e conflitto) fra loro allo scopo carpire il favore del Re: il *masque* pertanto può rappresentare un valido strumento per attuare la micropolitica di autopromozione di ciascuno di questi singoli gruppi, anche se tale meccanismo di negoziazione, paradossalmente, in certi casi arriva a segnalare messaggi diversi da quelli del sovrano, entrando con lui implicitamente in contrasto.¹⁴

Compito difficile, quello di Jonson nelle vesti di compositore di *masque*: dar corpo *sub specie dramatica* a queste voci, mediando in modo dialettico tra le diverse sollecitazioni o priorità a lui pervenute dai vari committenti in gioco. Per attenuare eventuali dissidi *in fieri* e ricondursi alla poetica dell'equilibrio sostenuta dal trono giacomiano, Jonson attua un'attenta strategia di compresenza e conciliazione all'interno del *masque*: dopo che i singoli campi allegorici hanno avuto modo di manifestarsi in scena mettendo in luce le proprie attitudini specifiche,¹⁵ in conclusione emergerà pun-

¹³ Fu infatti la Regina Anna di Danimarca, consorte di Giacomo I, a scritturare Jonson per la produzione del suo primo *masque* a corte – *Masque of Blackness* (1605) – promuovendo gli interessi del proprio circolo in base alle opportunità concesse dal Re. Nel bilancio complessivo del suo regno Anna organizzò ben sette *masques*, non consecutivi, curando tra le altre cose parte delle coreografie, dei costumi, nonché la scelta della dame di corte da portare in scena, cfr. Barroll 2006, 121-26. Inoltre anche la regina spesso partecipava direttamente alla messinscena, a differenza di Giacomo I. Generalmente in questo periodo le parti recitate e cantate erano destinate ad attori professionisti ingaggiati appositamente, mentre ai membri di corte erano riservate le parti mute, prettamente allegorico-figurative, e le danze conclusive – escludendo pertanto quelle relative all'*antimasque*.

¹⁴ Per i processi di mediazione e negoziazione tra queste fazioni nel *masque*, cfr. Butler 2006, 30-33.

¹⁵ In *Prince Henry Barrier* (1610) e *Oberon* (1611) Jonson testimonia allegoricamente la collisione tra due correnti interne alla corte e indirizzate a poli-

tualmente la figura ideale del sovrano – o meglio della sua funzione allegorica in senso lato – al fine di ricondurre ed includere sotto un'unica ala protettiva le varie istanze, sostanziando quella politica di *pax* semi-divina su cui il Re basa gran parte della propria immagine, contraria ad ogni accezione dispotica.¹⁶

In questo processo di rifrazioni centrifughe e successivo consolidamento di una posizione egemone, l'autore non svolge tuttavia la funzione riduttiva di 'tramite' per una semplice traduzione letterale di tale percorso ideologico sul palcoscenico. Anche Jonson scalpita per inserire, motivandole in modo circostanziato, le proprie priorità etiche ed estetiche all'interno della cornice allegorica del *masque*. In primo luogo perché Jonson è il primo a dichiarare ripetutamente la dignità artistica dei versi composti per questo tipo di spettacolo: il suo *masque* merita di esser considerato alla pari di altre categorie di *dramatic poetry*,¹⁷ e deve esser canonizzato come genere letterario definito, attraverso una poetica specifica e coerente che non lo limiti a semplice intrattenimento effimero dalla forma instabile. In secondo luogo Jonson ha una concezione talmente elevata del suo ruolo di poeta – ancor più se 'ufficiale' e alle dipendenze della corte – che non può sentirsi esentato dai doveri

tiche divergenti. Entrambi i *masques*, dedicati dal giovane principe Enrico Federico al padre Giacomo I, esordiscono in una prospettiva di nostalgia cavalleresca, tipica Tudor, che sprona l'aristocrazia ad impugnare le armi per compiere nuove imprese epiche, ricollegandosi alle saghe arturiane e al folklore del *fairy world*, regno della notte e della luna, recentemente impiegati da Sir Philip Sidney ed Edmund Spenser per difendere la causa militante dei nobili protestanti, e a favore dell'interventismo britannico nei conflitti religiosi europei. Questo orientamento politico, appoggiato dal principe Enrico, si dissolve subito però a contatto con le istanze patriarcali del Re – emblema della luce solare diurna –, concentrato invece su una gestione difensiva e antimilitarista della corona, strategicamente cauta nelle posizioni da prendere nelle questioni internazionali. Nel finale di questi *masques* prevale sempre l'ordine panico ed umanistico professato dal trono, allontanando i vari *quests* eroici per una pace civile e responsabilizzata, cfr. Council 1980, 269-73; e Graham 2001, 381-87.

¹⁶ Quello del *Rex Pacificus* è un *topos* impiegato sino all'assuefazione da Giacomo I, particolarmente nei *masques*, cfr. Norbrook 1984, 96-99.

¹⁷ Erede della tradizione didattica dei *Morality Plays* medievali, il *masque* ne riprende alcune caratteristiche drammatiche come la struttura paratattica per episodi, l'andamento digressivo ed anti-narrativo, oltre alla preponderanza degli elementi allegorici. Nel teatro elisabettiano, escludendo il *masque*, i generi allegorici erano stati prevalentemente confinati nel *subplot* e negli intermezzi di qualche commedia arcaizzante, oppure durante le pantomime degli spettacoli a sfondo religioso, cfr. Mucci 2000, 299-301.

umanistici anche quando il contesto di riferimento è così delicato: per rispetto del sovrano stesso, e per tener fede ad una progettualità drammatica di tipo didattico che tende a conciliare 'utile e dilettevole',¹⁸ l'opera dell'autore *self-confident* non si svilirà in un monocolore panegirico della corona, ma tenterà responsabilmente di contribuire col proprio legittimo apporto critico – anche se velato allegoricamente – al miglioramento di un'autorità monarchica non così inappuntabile sotto vari aspetti.¹⁹ Risulta ovvio come questo particolare approccio assertivo al *masques*, tipicamente jonsonian, non possa essere conseguito in tempi ristretti, perché l'autore necessita di ampi riconoscimenti prima di imporre una propria visione personale ad un genere teatrale così settario ed esclusivo – ma dall'elevato valore comunitario e nazionalistico.

Pertanto nei primi *masque* Jonson non sembra ancora accennare alle conflittualità interne alla corte né tenta di polemizzare su alcune mancanze del Re: questi spettacoli si presentano quasi come 'opere a tesi', volte a illustrare (celebrando) in modo allegorico l'ideologia di corte, senza presentare un contraddittorio effettivo o lasciar intuire le divergenze radicate.²⁰ Quando però Jonson avrà in seguito rafforzato la sua posizione a palazzo, sicuro dell'appoggio e della piena stima del sovrano, egli riterrà d'aver acquisito quel potere, quell'autorità professionale tale da inserire nel *masque* delle opportune voci critiche, senza pagar dazio o scatenare ritorsioni. In queste condizioni si creano le premesse per la nascita dell'*antimasque*.

L'*antimasque* è un'invenzione originale di Jonson; nel disegno complessivo del *masque* è la sezione che precederà di qui in avanti

¹⁸ La funzione edificante e formativa del *masque* era stata già sottolineata da Sir Philip Sidney e Francis Bacon, che avevano rilevato nell'impianto didattico di questo genere teatrale alcune analogie con la parabola e la favola, rese 'appetibili' proprio dall'apparente semplicità del loro linguaggio retorico, avvantaggiandosi inoltre dell'*appeal* drammatico e figurativo messo in scena. Cfr. Bloom 1951, 168-69. Pur avendo composto egli stesso un *masque*, Bacon nel saggio *Of Masques and Triumph* (1627) li etichetta come '*mere toys*', spettacoli dal valore effimero e votati al solo intrattenimento.

¹⁹ Col tempo Jonson acquisirà una certa libertà compositiva tale da permettergli svariati spunti polemici e satirici all'interno dei *masques*. Questo grado di licenza è proporzionale alla fiducia riposta dal sovrano nelle risorse dell'autore e alla progressiva confidenza intima fra i due. Cfr. Craig 2006, 182-88.

²⁰ Si possono includere in questa definizione i primi quattro – dei complessivi ventotto – *masques* scritti da Jonson, che vanno da *Masque of Blackness* (1605) a *The Haddington Masque* (1608), cfr. Orgel 1965, 120-28.

la sezione principale dell'opera, altrimenti detta *main masque*.²¹ Per Jonson, in opposizione alla dimensione idealizzata del *main masque*, l'*antimasque* è quella parte dello spettacolo in cui liberare le voci dissidenti e dar spazio alle forme più 'irregolari' della rappresentazione, pronunciate in maniera schietta e provocatoria proprio per enfatizzarne gli aspetti più paradossali. Il mondo capovolto dell'*antimasque*²² si pone come grottesco contraltare all'armonia ispirata dalla corona: è il regno del caos, della stravaganza, della mostruosità, dell'immoralità, dell'inganno, della grossolanità, dell'eccesso, emersi per imporsi in modo sciagurato come visione antitetica a quella dell'ordine prestabilito dalla corte, e che vorrebbe implicitamente contestare per sostituirsi ad esso.²³ La sua è tuttavia una ribalta teatrale di breve durata perché la funzione stessa dell'*antimasque* è quella di rendere il ridicolo e il ripugnante agli occhi degli spettatori per un tempo limitato, e cioè fin quando non irrompono in scena le virtuose maschere del *main masque* per annullarne ogni velleità residua. Il contrasto creato così tra *antimasque* e *main masque* funge da *foil*, da cartina di tornasole, atta ad enfatizzare la nobiltà trascendente del secondo attraverso il degrado disumano del primo. Quasi come una forma di epifania *ex machina*, nel bel mezzo delle scellerataggini messe in scena durante l'*antimasque*, intervengono quelle figure allegoriche detentrici della verità e dei valori più elevati per arginare lo scempio in corso:²⁴ senza inscenare alcun tipo di conflitto traumatico, gli esponenti teatrali dell'*antimasque* sono destinati a dissolversi di fronte

²¹ Nella prefazione a *Masque of Queens* (1609) Jonson afferma che l'idea di una parte antitetica al *masque* vero e proprio proveniva dalla Regina Anna, committente e organizzatrice di questo *masque*.

²² L'etimologia del prefisso nel termine *antimasque* è di triplice valenza: 'anti-' in senso d'opposizione; 'ante-' riferito ad una dimensione anteriore e caotica che precede l'ordine costituito; e 'antic-' richiamandosi ai lazzi dei buffoni della tradizione popolare.

²³ La sezione dedicata all'*antimasque* è in genere a totale appannaggio di attori professionisti, e progressivamente si caratterizza per i vivaci dialoghi in prosa, più vicini alla dimensione 'concreta' e 'materiale' dell'immediata realtà londinese, fatta di oggetti ed eventi comuni, seppur trasfigurati entro una cornice allegorica, cfr. Mickel 1999, 158-62.

²⁴ Nel *masque* nuziale allestito da Prospero in *The Tempest* (IV.1) questa successione si inverte, essendo interrotto lo spettacolo dall'irruzione di un esagitato Calibano che ribalta in senso grottesco i contenuti eterei della rappresentazione. Sui rapporti di Shakespeare con il *masque* in *The Tempest*, cfr. Mullini 1989, 21-29.

alla sola apparizione dei loro contraltari positivi; ammutoliti ed esorcizzati dalla magnificenza delle astrazioni personificate, essi chinano il capo, vengono rimossi dalla recitazione, ignorati in modo indolore o – più di rado – ammessi ai festeggiamenti finali ma solo in caso di una sentita conversione e redenzione.²⁵ Il loro rituale di obliterazione e purificazione si conclude in questi termini. La parabola esemplare del *masque* filo-monarchico è così completa,²⁶ pur con le eventuali voci dissonanti che hanno avuto modo di esprimersi, anche se soltanto per esser derise e per conferire ulteriore spessore contrastivo all'ideologia illuminata di corte: l'*anagnosis* dell'*antimasque* consiste principalmente in questo.

Avvalendosi di questo stratagemma teatrale, Jonson può quindi concedersi²⁷ l'inserimento di elementi dissacratori all'interno dell'impianto allegorico del *masque* senza che questi ipotizzino manovre sovversive nei confronti della corona, il cui prestigio, al contrario, è accresciuto dalla scioltezza drammatica con cui si sbarazza dei suoi grotteschi oppositori, ridotti ad indecorose degenerazioni allegoriche di vizi e ipocrisie della società contemporanea, a cui nel *masque* è concesso di esprimersi soltanto per autodenunciarsi e coprirsi di ridicolo ulteriore, bollate infine dal sentito – e idealmente unanime – dissenso del pubblico presente. Il tono irriverente permette inoltre a Jonson di bersagliare in chiave satirica eventi recenti e fenomeni di costume legati a personaggi più o

²⁵ In realtà l'elemento relativo al momentaneo *Misrule* dell'*antimasque*, per quanto legittimato dal potere per enfatizzare la capacità di sottometterlo, spesso va oltre la semplice dialettica delle due fasi 'pre-disordine sovversivo/post-ordine gerarchico': in molti casi la scomposta babele dell'*antimasque* non sembra del tutto riconducibile alla sanità, e quindi alla scoperta della verità, neanche dopo il finale edificante, cfr. Craig 2006, 176-80.

²⁶ Seguendo la terminologia drammatica, possiamo individuare nel passaggio dall'*antimasque* al *main masque*, con l'espulsione ironica del primo, il momento cardine della messinscena, quel climax teatrale al vertice delle attese degli spettatori per impatto e piacere scenico.

²⁷ Dal 1615 al 1625, la familiarità con la corte e la simpatia dichiarata del Re permetteranno a Jonson di rincarare la componente dissacratoria all'interno dell'*antimasque*, sempre più imprescindibile per la riuscita complessiva dello spettacolo, nonché particolarmente gradita a Giacomo I stesso, che trovava molto dilettevoli quelle parti in cui l'umorismo satirico era più triviale ed esuberante, cfr. Craig 2006, 183-84.

meno noti, stigmatizzandone i comportamenti dietro lo schermo protettivo delle personificazioni allegoriche.²⁸

Eppure, nonostante la sua valenza complessiva, questa nuova risorsa drammatica introdotta da Jonson nel corso del *masque* rischia di complicare e contraddire alcune delle sue priorità fondative. Il cosmo difforme dell'*antimasque*, per quanto infine reso innocuo e rimosso, ha lasciato intuire che esiste un 'qualcosa' al di là della dimensione archetipica ed ottimistica del *main masque*, un fattore disturbante in grado di creare, almeno potenzialmente, l'idea di un'alternativa al negativo, pronta a sottolineare le eventuali crepe dello *status quo* regale, promosso enfaticamente dal *main masque*, per intaccarne la presunta solidità. Gran parte del lavoro drammatico svolto per annullare il solco tra 'ideale' e 'reale', messo in atto dalla politica allegorica del *masque*, viene pertanto inficiato dalla presa d'atto che nella dimensione disorganica della realtà c'è spazio anche per posizioni e forme capaci di sottrarsi a quella sintesi miracolosa attribuita alla capacità del sovrano. In pratica: è vero che Giacomo I riesce a ricondurre il suo 'ideale' nel 'reale' tramite le allegorie e la concretizzazione dei valori da esse espressi, ma non è detto che tutto il 'reale' nel suo intero sia inglobato entro questa sinergia, perché esiste un'altra porzione del 'reale' in grado di sottrarsi ad essa, o peggio ancora di metterla in dubbio.²⁹ Seguendo questa traccia, l'esito stesso del processo ermeneutico di traduzione delle allegorie in concetti applicabili nel vivo della realtà viene posto in una luce più ambigua, soprattutto perché la lezione dimostrativa che esse dovrebbero fornire a sostegno dell'immagine del sovrano è appannata dall'esistenza di un ordine di cose differente, se non antitetico, che si agita sotto la superficie idealizzata/idealizzante della propaganda regale, proprio per demolirne gli assunti.³⁰ Per paradosso, anche questi soggetti devianti

²⁸ Non mancano – specie in *Mercury Vindicated from the Alchemists at Court* (1615) e *The Gypsies Metamorphosed* (1621) – riferimenti al vetriolo persino contro il nuovo favorito di corte, quel George Villiers adesso Duca di Buckingham, bersaglio di continue critiche per le sue dissolutezze e fumosità, nonché per certi atteggiamenti equivoci nei riguardi del sovrano stesso.

²⁹ Per il rapporto tra 'ideale' e 'reale' nell'*antimasque* cfr. Mickel 1999, 116-20.

³⁰ L'apporto semantico offerto dall'*antimasque* offre una potenziale risorsa per quelle visioni anti-egemoniche e destabilizzanti nei confronti del potere, le quali s'avvantaggiano della giovialità comica e dell'oscurità allegorica per dis-

si manifestano in maniera allegorica, specie nel momento in cui sono intenti a demistificare la validità pragmatica delle altre allegorie, quelle prettamente edificanti e finalizzate all'armonia magnificata dal trono.³¹

Come in tutte quelle opere che dispongono di un notevole coefficiente satirico, spunto della creatività più esuberante e meno *politically correct* di Jonson, anche i *masques* – o meglio quelle parti riservate all'*antimasque* – si trovano spesso dinanzi alla questione spinosa dell'interpretazione delle figure rappresentate in scena e dei loro discorsi allusivi. Non era del tutto improbabile che qualche soggetto particolarmente suscettibile potesse ritenersi chiamato direttamente in causa, anche quando mancava un qualsiasi riferimento esplicito, e sentirsi offeso dall'essere associato agli irragionevoli mattatori dell'*antimasque* oppure irritato dalla loro messa alla berlina. Il problema dell'intelligibilità delle figure allegoriche perciò rappresenta un nodo essenziale nonché una preoccupazione di tipo personale non secondaria per Jonson: quanto è utile, e a chi, che sia palese il reale significato del senso figurato espresso nell'allegoria?³² Con quali mezzi renderlo palese o, al contrario, occultarlo cautelativamente? Per ovviare a questo genere di effetti collaterali alla satira nel *masque* Jonson ricorre ad una strategia composita dagli esiti discontinui.

simulare in modo obliquo la loro volontà critica. Sui legami del 'carnevalesco' con l'*antimasque*, cfr. Mickel 1999, 148-56.

³¹ Questo registro compositivo non sarà concesso a Jonson nei due soli *masques* da lui scritti sotto l'egida di Carlo I – *Love's Triumph Through Callipolis* e *Chloridia* (1631) – in cui l'*antimasque* è ridotto a poco più di una scherzosa, e molto breve, parentesi inoffensiva, svuotato di ogni riferimento satirico pungente per non creare ulteriori problemi ad un sovrano già ampiamente messo in discussione e non più tranquillo nella gestione della propria immagine, cfr. Mickel 1999, 171-83.

³² Durante il suo dialogo con Cook in *Neptune's Triumph for the Return of Albion* (1623), Poet, l'ideatore del *masque* che sta per andare in scena, dichiara le proprie preoccupazioni in merito alle aspettative del pubblico e alla loro capacità di ricezione: «POET. That were a heavy hard task, to satisfy expectation, who is so severe an exactress of duties, ever a tyrannous mistress and most times a pressing enemy [...] but what if they expect more than they understand?» (Jonson, *Neptune's Triumph for the Return of Albion*, vv. 33-39).

Ricollegandoci alle teorie retoriche menzionate da George Puttenham e in seguito applicate da Edmund Spenser,³³ possiamo individuare nell'uso dell'allegoria da parte di Jonson un tentativo di oscurare ai più parte del senso ultimo delle raffigurazioni in scena: in questa accezione l'allegoria diviene uno strumento protettivo che, dietro l'alone di una certa indeterminatezza, di un'astrattezza sin troppo impersonale o smaterializzata, riesce a sviare le eventuali accuse di diffamazione, dissimulando quelle critiche di stampo satirico indirizzate verso la corte o promosse dalla corte stessa contro i soggetti sgraditi. D'altronde, poteva talvolta risultare difficile risalire al riferimento letterale di alcune allegorie presenti nei *masques* di Jonson: l'intreccio e la ricombinazione di erudizione classica, simbologie medievali e repertori d'iconologia rinascimentale contribuivano a confondere spesso le carte in tavola, creando *hapax* allegorici unici nel loro genere, e mai più ripetuti in altri contesti letterari o drammatici. A creare ulteriori inconvenienti nella loro interpretazione – questa volta da parte di fruitori in parte estranei al contesto della messinscena – interviene il fatto che molti dei riferimenti satirici adombrati dalle allegorie sono strettamente legati ad eventi e personaggi dell'immediata attualità londinese o cortigiana, difficilmente decifrabili da chi non era a parte di queste vicende, e oggi andati pressoché perduti anche per gli storiografi più documentati sulle cronache mondane dell'epoca.

In altri casi Jonson ricorre alla flessibilità stessa delle accezioni allegoriche. Opponendosi ad un processo ermeneutico di schematica traduzione e restituzione semantica degli elementi allegorici in scena, Jonson dimostra come non sempre sia praticabile una lettura univoca di queste forme, che evidenziano in sé una certa refrattarietà ad essere proiettate semplicisticamente verso un'auspicata 'verità assoluta', impossibile da sostenere senza adeguati processi dialettici. La liquidità connaturata ad alcune particolari personificazioni allegoriche permette all'autore di disporre di una polisemia

³³ George Puttenham in *The Art of English Poetry* (1589) inserisce l'allegoria tra le risorse retoriche del cortigiano per dissimulare il proprio pensiero, e la definisce come: «a duplicity of meaning or dissimulation under covert or dark intendments.» (Wilcock [ed.] 1936, 128). Non molto differente la posizione di Edmund Spenser che dichiara nella lettera a Sir Walter Raleigh – che funge da prefazione al poema epico-allegorico *The Faerie Queene* (1590) – come il suo testo sia una «continued allegory or dark conceit» nell'intento di mascherare preventivamente alcuni dei reali propositi dell'autore stesso, cfr. Roche (ed.) 2009, 15-17; e Hamilton 1997, 16-18.

tale da precludere una lettura monolitica del loro significato. È così probabile che una singola allegoria – adattabile e conformabile in modo plastico a seconda delle esigenze – presenti al proprio interno più possibilità di lettura, talora divergenti o stridenti, aprendosi ad una compresenza di voci non votate alla cooperazione armonica; le interpretazioni non si escludono a vicenda ma partecipano complessivamente ad infondere l'idea di una polivalenza di registri e sostrati esegetici compresenti nella stessa allegoria.³⁴

Questa proliferazione di significati/significanti pone tuttavia il problema di chi, a parte l'autore, detenga in modo inclusivo e organico una piena consapevolezza delle diverse metodologie allegoriche impiegate per creare le figure in scena. Se esistesse un eventuale primato esegetico, Jonson lo affiderebbe di diritto a quella ristretta cerchia di spettatori ideali – *few understanders* – in grado di rilevare le svariate chiavi di lettura e contemplare il senso complessivo del *masque*, anche su un piano satirico. Sulla base di questi parametri la capacità di interpretazione risulterebbe direttamente proporzionale alla sveltezza d'ingegno dell'auditorio, alla qualità della sua erudizione, nonché a quell'onestà etica che non pregiudichi la fruizione dell'opera deturpandola con letture faziose o 'interessate'. Il processo interpretativo della messinscena, pertanto, viene circoscritto secondo un fattore di discriminazione essenziale – quasi di selezione naturale direi – che permetta di individuare quella (ideale) porzione di pubblico meritevole delle maggiori attenzioni, distinguendola da chi invece può avvicinarsi solo parzialmente all'effettivo significato del *masque* o è privo delle competenze necessarie.

Non sempre però questa *policy* esegetica può essere messa concretamente in atto; al contrario, sono molteplici le occasioni in cui l'instabilità retorica di alcune allegorie può prestare il fianco a insidie sempre in agguato come mis-interpretazioni sommarie, ap-

³⁴ Un caso emblematico di questa *copia* semiotica radicata in una singola allegoria è offerto dalla figura di Love (o Cupido o Eros), presente in diversi *masques* jonsoniani, e spesso ri-considerata dialetticamente attraverso più prospettive all'interno dello stesso *masque*. La *plenitudo* retorica insita nel proprio archetipo permette a Love, di volta in volta, di farsi emblema fluido: tiranno feroce assetato di tributi a base di sangue e fiele, capriccioso e fatuo giovinastro, struggente compagno d'esistenze inquiete, principio d'unione sacrale atto a propagare la vita, o illuminante energia semi-divina effusa dal sovrano per il glorioso benessere del suo paese.

propriazioni indebite del 'senso' dell'opera per fini strumentali, e forzature manipolate per denigrare appositamente l'operato dell'autore o del committente.³⁵ Tenendo bene a mente che il *masque*, in quanto genere teatrale spiccatamente interattivo con i presenti in sala, vive anche dell'apporto conferito da questi alla (auspicata) condivisione e ratificazione dei suoi molteplici assunti, possiamo intuire come difficilmente l'autore pensi di prescindere dal contributo partecipe del pubblico, non solo nell'*actio* teatrale in senso stretto, ma anche nella problematica ricezione dei suoi temi. Quando gli avvenimenti di stretta attualità politica, nazionale o meno, sono riportati sul palcoscenico del *masque*, la tensione derivante dalla gestione esegetica dei contenuti assume una consistenza di indubbia rilevanza. Per scongiurare incidenti diplomatici e non scatenare polemiche inopportune è necessario che ad interpretare i risvolti allegorici dell'opera non siano frange estremiste o esponenti della massa incolta, inclini a volgarizzare la 'materia di Stato' sino a farne banale pettegolezzo da strada, sovrapponendo versioni discordanti o alimentando dissapori fuori luogo, nocivi alla salvaguardia del regno e alla sua immagine pubblica.³⁶

Nel caso emblematico di *Neptune's Triumph for the Return of Albion* (1623), l'importanza del filtro allegorico è dichiaratamente citata come espediente per evitare che il clamore dell'avvenimento storico a cui è legato questo controverso *masque* possa fare da cassa di risonanza per l'insorgere di dicerie infondate o, ancor peggio, letture distorte rispetto a quella prescritta dalla corte. Il ritorno – tra l'altro semi-fallimentare e contraddittorio in sé – del principe Carlo dalla sua 'nobile missione' in Spagna per l'accordo matrimoniale con l'Infanta,³⁷ non è un episodio la cui celebrazione,

³⁵ Cfr. Butler, Lindley 1994, 809-22.

³⁶ Durante un celebre discorso tenuto da Giacomo I presso Saint Paul Cross (1620), il Re sostiene che l'interpretazione della politica estera rappresenti una questione che pertiene rigorosamente ai 'misteri di Stato', e che pertanto vada resa nota all'uditorio popolare soltanto dopo una sua accurata lettura interna alle stanze del potere. Anche nei suoi *masques* Jonson non manca di accanirsi contro certe forme di stampa scriteriata: in *News from the New World* (1620) la diffusione – e distorsione – indiscriminata di notizie più o meno legate ai recenti conflitti religiosi continentali, è portata avanti nella sezione dell'*anti-masque* da individui biechi che riciclano materiale inverosimile, aizzando ciascuna delle fazioni in causa con proclami *ad hoc*, oppure fingendosi storiografi per spargere informazioni affini al puro *gossip*. Cfr. Pearl 1984, 61-71.

³⁷ Saltato l'accordo matrimoniale – a causa delle richieste troppo esose dal punto di vista religioso e giuridico – dopo questa sciagurata missione diploma-

secondo la prospettiva di Jonson e del sovrano, possa esser lasciata alla mercé del popolo ignorante e cialtrone che non afferra la delicatezza degli affari internazionali e ne commenta gli esiti in modo inappropriato.³⁸ Per questo è meglio ritardare strategicamente di qualche mese la rappresentazione del *masque*, lasciando che le acque si siano calmate e l'argomento esaurito tra le bocche dei sudditi più maliziosi, ri-confezionando per l'occasione l'*affair* dello 'Spanish Match', accidentalmente saltato, in un miracoloso episodio favorevole al paese e meritevole di fastose celebrazioni, sottraendolo agli occhi della folla maldicente attraverso l'esclusività della rappresentazione allegorica nelle stanze di Whitehall, lì dove si concepiva l'apparato propagandistico regale.³⁹ Soltanto chi è pienamente coinvolto e autorizzato a festeggiare questo evento attraverso la ritualità del *masque* dispone delle carte in regola per avvicinarlo coscientemente e addentrarsi nella ri-semantizzazione di vicende politiche ancora scottanti. Ciononostante, queste credenziali non permettono di garantire in maniera assoluta che gli stessi artefici – e partecipanti – al *masque* beneficino di un completo bagaglio di conoscenze tale da ricongiungersi coi significati più velati delle allegorie messe in scena. In questi casi occorre rivolgersi ad un'autorità che possieda una visione organica dell'opera e funga da sostegno per il suo completo adempimento: la figura dell'autore.

tica (ufficialmente in incognito), un maldisposto Giacomo I dovette anche rivedere gran parte delle sue alleanze politiche, nonché cercare di placare i recenti ardori del giovane principe Carlo, il quale già si schierava a favore di un aperto conflitto militare contro la Spagna cattolica.

³⁸ La smania popolare per l'intromissione negli affari pubblici è sintetizzata nelle allegorie dell'*antimasque* di *Time Vindicated to Himself and His Honor* (1623), in cui le bizzarre creature che infestano ciarlando i vicoli di Londra sono rappresentate per sineddoche con i costumi di nasi, bocche e orecchie dalle dimensioni umane.

³⁹ Il ritorno del principe Carlo dalla Spagna si verificò nell'ottobre del 1623. Per timore che l'onda degli entusiasmi popolari antispagnoli, visto il fallimento dell'accordo matrimoniale, potesse essere amplificata da un *masque* celebrativo, la rappresentazione di *Neptune's Triumph* fu posticipata all'Epifania (*Twelfth Night*) dell'anno successivo. Nel testo, Jonson non menziona mai la vera ragione della misteriosa missione di Albion (Carlo) e, tra l'altro, lo stesso Jonson fu accusato da certi esponenti *whig* di aver camuffato un fiasco storico in un successo per la corona. Per problemi diplomatici, in seguito, si decise di non mettere in scena il *masque*, caso unico nella carriera di Jonson, cfr. Butler 2006, 33-38.

Una premessa su cui Jonson a più riprese insiste è che, alla radice degli atteggiamenti esegetici devianti nei confronti delle allegorie del *masque*, c'è sempre il germe comune dell'ignoranza. Il più delle volte in malafede, l'ignoranza rappresenta il nemico più subdolo per la completa fruizione dello spettacolo e spesso allontana dalla comprensione alimentando le menzogne. In *Love Freed from Ignorance and Folly* (1611) l'ignoranza è rappresentata allegoricamente dalla figura della sfinge, creatura mostruosa il cui viso femminile è esibito per ingannare i malcapitati, nemica della bellezza e dell'amore in senso lato. Nell'*antimasque* la crudele sfinge confonde malignamente con la sua retorica sibillina lo sventurato Love – principio vitale di armonia cosmica – e lo tiene in ostaggio finché non risolverà un oscuro indovinello d'impostazione allegorica:

SPHINX. First, Cupid, you must cast about
 To find a World the World without,
 Wherein what's done, the Eye doth do;
 And is the light, and treasure too.
 This Eye still moves, and still is fixed,
 And in the powers thereof are mixed
 Two Contraries; which time, till now,
 Nor Fate knew where to join, or how.
 Yet, if you hit the right upon,
 You must resolve these, all, by one.

Ben Jonson, *Love Freed from Ignorance and Folly*, vv. 146-55

Ostile alla chiarezza e alla semplicità semantica, la sfinge rappresenta la degenerazione della sapienza in linguaggio per enigmi, espressione anti-dialettica e contorta nella sua parzialità irrisolta che sottrae senso al discorso complicandolo. Per tornare in libertà Love è costretto a decifrare un indovinello ingannevole che si presenta in sé come un'allegoria interlocutoria e dai contorni ambigui.⁴⁰ Condizionato dalla propria essenza innata, Love crederà

⁴⁰ Non è questo il primo indovinello allegorico che si presenta in un *masque* di Jonson. In *Masque of Blackness* (1605) il nome della terra promessa è soggetto a svariate interpretazioni senza che alcuna delle ninfe giunga a quella esatta – e cioè Britannia, non a caso la stessa soluzione dell'indovinello della sfinge in *Love Freed from Ignorance and Folly*. L'enigma è lasciato insoluto

d'aver individuato, nella figura della donna amata (*mistress*) in termini neoplatonici e petrarchizzanti, la soluzione dell'enigma forzandone la lettura. Dichiarandosi sconfitto, egli necessita quindi di un aiuto esterno per uscire da questa situazione di scacco, non essendo le sue capacità sufficienti a sciogliere l'arcano.⁴¹ Sapienza e saggezza non sono facoltà concesse *ab origine* per un principio d'ispirazione innato, ma vanno conquistate sul campo con il sostegno di un'autorità competente che sappia accompagnarci per mano durante i primi e stentati passi: anche una divinità come Love non può contare sulle sue singole capacità per uscire dal suo stato di *impasse*. A ribaltare gli esiti di questo sofferto *antimasque* ci penseranno i dodici sacerdoti delle Muse, discesi dal monte Elicona per soccorrere Love illuminando la via del suo intelletto e fornendogli le conoscenze ideali per deciptare il sotterfugio retorico inscenato dall'indovinello allegorico. La costanza e la devozione per la sacra arte poetica possono ancora salvare Love, ma soltanto a patto che egli accetti rispettosamente il contributo dei custodi del sapere e s'impegni a seguire il loro insegnamento. In questa cornice di rinnovamento cognitivo si consuma il passaggio di rito dall'*antimasque* al *main masque*; grazie all'autorità dei baluardi della poesia Love smaschera lucidamente l'enigma della sfinge – la cui soluzione è 'Albion' ovvero il Regno di Gran Bretagna – e può tornare ad esercitare il proprio ruolo divino mentre si aprono le danze dei *revels* conclusivi che sigillano festosamente il *masque*.

E se al potere delle Muse è dovuto il ritorno dell'equilibrio nella struttura di questo *masque*, non possiamo non pensare che sia l'autore stesso a voler enfatizzare in questi termini il valore formativo della propria nobile professione dinanzi ai prestigiosi invitati in sala: senza la guida del poeta-Jonson, il progetto encomiastico attivato dal *masque* non può approdare a un punto d'arrivo solido, e anche l'aspetto prettamente figurativo della messinscena drammatica non può prescindere dall'elevato contributo dei versi ricer-

sino a *Masque of Beauty* (1608), che è il seguito di *Masque of Blackness* e riprende l'intreccio laddove si era interrotto.

⁴¹ Jonson così commenta in una glossa al testo l'insuccesso di Love: «This shews, tha Love's expositions are not always serious, till it be divinely instructed; and that sometimes it may be in the danger of Ignorance and Folly, who are the Mother and Issue: for no Folly but is born of Ignorance.» (Jonson, *Love Freed from Ignorance and Folly*, vv. 215-18). Durante le danze convulse dell'*antimasque* saranno le dodici Follie a calcare la scena dinanzi alla loro madre Ignoranza – ovvero la sfinge.

cati – e dell'*ars poetica* in senso lato – con cui l'adepto delle Muse Jonson intende magnificare lo spettacolo stesso. Non è un caso se il ruolo salvifico del poeta/artista e della sua funzione si ritrovi in altri *masques* di Jonson. Quando in *Pleasure Reconciled to Virtue* (1618) Hercules non riesce a riconciliare in una sintesi equilibrata gli eccessi saturnali della gozzoviglia con quelli della sterile (ed ipocrita) astinenza puritana,⁴² a districarlo da questa sua ennesima fatica sarà l'ideatore del labirinto di Creta, quel Dedalus⁴³ – nume dell'*ars* nel senso completo di *téchne* – che lo aiuterà nel comprendere la differenza tra piacere virtuoso e suo contrario, indicandogli quei principi che regolano la proporzione, la grazia, la geometria dei movimenti delle danze allegoriche,⁴⁴ in grado di infondere saggezza e rafforzare l'idea di un divertimento 'responsabile' scaturito dalla performance artistica. Per opporsi al disordine creato dai motteggi osceni durante i baccanali dei satiri in *Oberon* (1611), Jonson introdurrà la figura del loro anziano sovrintendente, il giudizioso Silenus, colui che grazie all'immensa esperienza acquisita conosce 'the hidden nature of things' e sa ricongiungere idealmente l'essenza intima delle allegorie con il loro reale significato.

⁴² Il problema dell'avversione dei Puritani a certe forme di svago era stato già affrontato in *Love Restored* (1610), durante il cui *antimasque* l'avidò e bigotto Plutus – maschera del commerciante proto-borghese di simpatie Puritane – cerca in ogni modo di scongiurare la rappresentazione di un *masque*, vivamente risentito nei confronti di queste forme d'intrattenimento 'dispendiose e immorali'. Nell'*antimasque* di *Pleasure Reconciled to Virtue* i Puritani sono rappresentati come dei pigmei – per la bassa statura morale – facondi di retorica ma poveri di spirito, incapaci alla fine di ribellarsi all'ordine preconstituito, cfr. Marcus 1989, 112-18.

⁴³ Cfr. Mulryan 1994, 66-74.

⁴⁴ Di rilevante importanza è anche l'aspetto figurativo delle danze collettive all'interno del *masque*, spesso legate a significati simbolici. Nel *masque* nuziale *Hymenæi* (1606) Jonson descrive in una delle numerose *stage directions* la ricercata tecnica coreografica impiegata per rappresentare simbolicamente la *Golden Chain*: «Here, they danced forth a most neat and curious measure, full of subtilty and device [...] The strains were all notably different, some of them formed into Letters, very signifying to the name of the Bridegroom, band ended in manner of a Chain, linking hands.» (Jonson, *Hymenæi*, ll. 279-85). Nella glossa a margine di questo pezzo Jonson citerà alcune interpretazioni dell'allegoria della *Golden Chain*, riportando le differenti testimonianze di autori come Omero, Platone e Macrobio, ma senza concedere ad alcuno di questi l'autorità definitiva, cfr. Meagher 1966, 82-91.

Se è vero che l'immagine del poeta-autore, intervenendo nel cuore della rappresentazione, assume un ruolo così importante nell'economia esegetica del *masque*, per Jonson è altrettanto vero che questa funzione non riesce ad ottemperare del tutto alla prospettiva futura di elevare la dignità letteraria del *masque*. Questo perché, se si fosse semplicemente attenuto alla tradizione, la funzionalità drammatica – ed estetica – dei suoi componimenti allegorici si sarebbe esaurita nel giro di una notte di festeggiamenti, non andando oltre la dimensione provvisoria di un effimero spettacolo rimosso dalla circolazione una volta consumato.⁴⁵ Nonostante Jonson non volesse rinnegare il valore della 'circostanzialità' della messinscena del *masque*, legata al cerimoniale sofisticato (e politicizzato) di un evento così importante per i bioritmi della vita di corte, in questa fase della sua carriera l'autore ritiene sia ormai necessario imprimere una svolta significativa alla concezione generale del *masque*, non più associabile unicamente alla cornice di un evento elitario dalla durata molto ridotta. Secondo Jonson, è giunto il momento in cui i contenuti più complessi e profondi del *masque* stesso (*removed mysteries*), la densissima rete di rimandi allegorici ed il senso intimo della loro sacrale funzione etico-estetica – vero 'spirito' a-temporale dell'opera – devono superare la loro dipendenza dalla dimensione topica della rappresentazione-cerimoniale (*present occasions*), varcando la contingenza contratta della performance per confrontarsi con contesti più ampi per estensione e portata.⁴⁶ Così Jonson introduce la recitazione del *masque* nuziale *Hymenæi*:

⁴⁵ Molto nota fu all'epoca la *querelle* tra Jonson ed Inigo Jones per il primato sulla paternità artistica del *masque*. Jones, architetto ed illustratore di fama internazionale, fu per molti anni, e con ampi successi, il principale collaboratore di Jonson nell'allestimento scenico dei suoi *masques*. Il rapporto fra i due degenerò quando Jonson cominciò ad arrogarsi interamente il valore estetico del *masque*, a suo parere intrinseco alla parte letteraria e quindi immortale – quella composta da Jonson appunto – slegata da scenografie e costumi che rappresentavano soltanto un ricco orpello materiale e transitorio, destinato a perire nell'oblio dopo la messinscena, cfr. Paster 1974, 306-308, 316-20.

⁴⁶ Leah Marcus ritorna sul problema irrisolto della fusione tra contingenza ed eternità dei significati del *masque*, mettendo in evidenza le difficoltà di Jonson nel tradurre in modo eternamente valido la lezione desunta dallo spettacolo di una sola notte, applicandola in una realtà a sua volta mobile e instabile, cfr. Marcus 1978, 201-202, 213-23.

It is a noble and just advantage that the *things subjected to Understanding* have of those which are objected to *Sense*, that the one sort are but momentary, and merely taking, the other impressing, and lasting. Else the glory of all these solemnities had perished like a blaze and gone out in the beholders' eyes. So short-lived are the *Bodies* of all things, in comparison of their *Souls*. And though *bodies* oft-times have the ill luck to be sensually preferred, they find afterwards the good fortune, when *Souls* live, to be utterly forgotten. This it is hath made the most royal princes and greatest persons, who are commonly the personaters of these actions, not only studious of riches, and magnificence in the outward celebration, or show (which rightly becomes them), but curious after the most high and hearty inventions, to furnish the inward parts, and those grounded upon antiquity, and solid learning, which, though their voice be taught to sound to *present occasions*, their sense, or doth, or should always lay hold on more *removed mysteries*.

(Ben Jonson, *Hymenæi*, ll. 1-17, corsivo mio)

In questa accezione si manifesta il dualismo, insito nella natura stessa del *masque* jonsoniano, tra la parte strettamente 'corporea', quella legata alla consumazione immediata della messinscena e oggetto della momentanea attenzione dei cinque sensi, e quella immortale emanata dalla sua 'anima', l'autentico cuore significante dell'opera, il suo senso ultimo proiettato verso la comprensione da parte dell'intelletto, un senso fluido e mutabile, e tuttavia destinato a permanere nella solennità dei versi dell'autore, ri-vissuto ad ogni singola e complementare ri-lettura.⁴⁷

Tuttavia, questo itinerario di progressiva apertura per Jonson deve procedere parallelamente, senza peraltro contraddirsi, con la ricerca di una solidità strutturale raramente offerta dalla performance drammatica: il suo *masque* richiede di essere fissato entro una forma coerente in sé (e compatta) come quella prevista sol-

⁴⁷ Nel dualismo cartesiano tra 'corpo' e 'anima' del *masque*, Jonson pone anche l'accento sui due differenti approcci alla lettura dei contenuti del *masque* stesso: uno, puramente letterale focalizzato sul dato immediato della performance, e l'altro, più profondo, ispirato dalla complessità delle sue allegorie che richiamano al vero significato ultimo dell'opera. Tra l'altro, Jonson ricorda come fosse di rito per i partecipanti al *masque*, dopo la messinscena, fracassare le spoglie mortali della scenografia ('*carkasses*'), l'aspetto 'corporeo' del palcoscenico, proprio per esaurire in modo definitivo i simulacri solidi dello spettacolo e far spazio a nuovi orizzonti, cfr. Cunningham 1955, 112-16.

tanto dalla stabilità testuale di una sua edizione a stampa.⁴⁸ Ed è per questo tipo di esigenze che Jonson si occuperà personalmente – cosa senza precedenti in ambito rinascimentale inglese – della pubblicazione dei suoi *masques*, curando con estrema attenzione l'edizione dei singoli Quartos,⁴⁹ non più destinati unicamente ad esser consegnati in forma di dono-ricordo ad alcuni dei partecipanti alla rappresentazione, come invece prima avveniva nella maggioranza dei casi, ma ora proposti ad una fetta più larga di beneficiari attraverso le dinamiche editoriali (e commerciali) dei principali *booksellers* di Londra.⁵⁰ L'operazione encomiastica nei confronti della corona non si svaluta estendendo i suoi destinatari; al contrario, allargando il numero dei virtuali fruitori, anche chi per difetto di natali o illustri conoscenze in precedenza non aveva diritto di accedere ai contenuti del *masque*, adesso poteva sostenere indirettamente il lustro della corona apprezzando sulle pagine dell'edizione a stampa il prestigio del progetto idealizzante promosso dalla corte per i suoi sudditi. Quello che più preme Jonson è sempre la qualità di giudizio del potenziale 'destinatario', dotato dei criteri di discernimento per apprezzare pienamente il valore del *masque*: oltre ai 'few understanders' invocati durante la rappresentazione, egli prevede anche l'esistenza di una frangia di lettori 'ideali', al di là della loro modesta estrazione sociale, in grado di cogliere pienamente contenuti e meriti dei suoi lavori.

⁴⁸ L'edizione a stampa di un *masque* – quasi una blasfemia per altri autori – rappresenta per Jonson la pubblicazione di un'opera letteraria a pieno titolo, intessuta di poesia e meritevole di uno statuto estetico elevato: non si tratta semplicemente del resoconto anedddotico o della testimonianza descrittiva di un evento andato in scena in un ambiente elitario. Tuttavia, il drammaturgo non intendeva negare la dimensione teatrale del testo e dell'occasione ad esso legata: in molti frontespizi Jonson cita committente, data e luogo della rappresentazione – e più raramente persino alcuni degli aristocratici coinvolti nel *cast* per la recitazione – non perdendo contatto col dato cronachistico dell'evento, cfr. Scott 2007, 452-63.

⁴⁹ Per le scelte grafiche nell'impaginazione dei Quartos, cfr. Mickel 1999, 128-29.

⁵⁰ Occorre precisare che questa inclinazione editoriale di Jonson per il *masque* non fu uniforme. Dopo il 1615, conseguito un pieno riconoscimento a corte, e non più bisognoso di fonti di sostegno – anche economiche – dall'esterno, Jonson destinerà le copie-omaggio dei suoi futuri *masques* soltanto a qualche nobile presente durante i festeggiamenti, non registrando i propri lavori presso lo *Stationers' Register*, e quindi escludendoli dal mercato pubblico, cfr. Scott 2007, 464-66.

Allargando i referenti ed esponendosi ad un pubblico più composto, come sempre, si innesca però il problema dell'effettiva autorità esegetica sul testo. Dovendo quindi tutelare l'essenza erudita e più profonda dei suoi *removed mysteries*, Jonson provvede inizialmente alcune di queste edizioni di un robusto apparato di note a margine,⁵¹ aggiunte di suo pugno sia per evidenziare l'eterogeneo substrato di fonti erudite da cui ha attinto le varie forme di allegorie, documentandone origini ed autori,⁵² ma soprattutto per chiarire alcuni dubbi irrisolti sulla loro interpretazione. Questa volontà di esercitare una sorta di autorità esegetica completa all'interno del testo dei *masques* non si sbilancia, ad ogni modo, verso una definitiva canonizzazione di tali allegorie, applicata in modo sistematico o didascalico, tale da inaridirne la polivalenza implicita: in più di un'occasione le stesse glosse inserite appositamente da Jonson finiscono per complicare ulteriormente l'ermeneutica dei significanti allegorici, mettendo a disposizione più accezioni e possibili interpretazioni della medesima figura, o tralasciandone volutamente altre per spiazzare le attese.⁵³ La consistenza stessa di cui si sostanzia l'illustrazione di ciascun passaggio allegorico 'difficile'

⁵¹ Nella prefazione a *Masque of Queens*, Jonson dichiara d'aver inserito per la prima volta queste note esplicative su espressa richiesta del principe Enrico Federico, cfr. Orgel 2006, 168-74.

⁵² Tra i repertori iconografici e mitologici, citati direttamente da Jonson come sua eclettica fonte d'ispirazione, compaiono alcuni celebri volumi, come i *Hieroglyphica* di Piero Valeriano (1556), le *Mythologiae* di Natale Conti (1567), e l'*Iconologia* di Cesare Ripa (1593), cfr. Gordon 1975, 136-38; e Prescott 1984, 412-24.

⁵³ Un esempio significativo è quello della *House of Fame* in *Masque of Queens*. La *House of Fame* che appare tramite un artificio scenografico di Inigo Jones è un edificio sontuoso sorretto da due piani di colonne su cui sono scolpiti i differenti paladini della Fama. I primi pilastri della Fama presentano poeti come Omero, Virgilio ed Esiodo. Questi a loro volta sostengono un'altra fila di colonne recanti le effigi di famosi eroi storici o mitologici che s'impongono alla memoria dei secoli futuri per dignità e magnificenza. Aggiungendo però nella descrizione della sua *House of Fame* che questa è fatta d'ottone per garantire una maggiore risonanza acustica alla Fama, Jonson cita direttamente come sua fonte un'altra *House of Fame*, quella del poemetto omonimo di Chaucer. Citazione volutamente problematica e ambigua, poiché la *House of Fame* di Chaucer presenta una connotazione diametralmente opposta a quella apparsa nel *masque*, ricordando come spesso la Fama sia il prodotto inaffidabile di mode passeggere, strumentalizzata da sapienti e potentati a favore degli immeritevoli, sino a ridursi a mero rumour o calunnia aggravata, cfr. Meagher 1966, 151-62; e Smialkoskwa 2002, 268-83.

sembra volersi perdere nelle sinuosità sfuggenti delle dotte digressioni, testimonianza di un continuo proliferare di significati destinato ad includere nuove sfumature ad ogni futuro contatto. Se l'autore ci porge la sua mano per guidarci all'inizio di questo percorso, è soltanto nella consapevolezza che in un momento neanche troppo lontano dovremmo anche noi usare le nostre mani per guidare altri verso una nuova lettura, non prima di aver rimodellato la materia deformabile delle sue allegorie, proprio come aveva fatto precedentemente Jonson plasmando con studiata specificità le loro coordinate più flessibili: ogni appropriazione coincide con una diversa traduzione, con una perdita o una sovrapposizione parziale di senso, anche se il grado di difformità tra esse sfiora la soglia dell'infinitesimo. Nella scomposizione di semplici binomi analogici⁵⁴ in nuove associazioni devianti si infonde continuità vitale a immagini altrimenti destinate a spegnersi per il torpore di una rigidità asfittica. Se esistesse un segreto e intimo legame di corrispondenze tra le forme soggette ai sensi/intelletto e il loro significato ultimo, sembra dirci Jonson, allora è probabile che questa intimità vari a seconda dell'evoluzione dei loro instabili rapporti.

⁵⁴ Il progressivo tramonto dell'epistemologia tardo-medievale, ancora legata al sistema analogico di corrispondenze tra macro- e microcosmo, che teneva insieme tutto il creato e lo scibile umano in un'organicità strutturale, contribuisce a complicare in epoca pre-moderna l'approccio cognitivo in tutti i suoi campi. Il divino *Book of Nature* ai cui codici-segni poteva accedere il poeta ricreandone le analogie con i suoi versi, si è ormai frantumato sotto i colpi della disgregazione relativista ed empirista della nuova sensibilità, minando alla base molte delle certezze residue, cfr. Kelley 1997, 45-48.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barroll 2006³ L. Barroll, *Inventing the Stuart masque*, in D. Bevington, P. Holbrook (eds.), *The Politics of the Stuart Court Masque*, Cambridge University Press, Cambridge 2006³, 121-43.
- Bloom 1951 E. A. Bloom, *The Allegorical Principle*, «English Literary History», 18 (1951), 163-90.
- Burt 1987 R. A. Burt, "Licensed by Authority": *Ben Jonson and the Politics of Early Stuart Theater*, «English Literary History», 54 (1987), 529-60.
- Butler, Lindley 1994 M. Butler, D. Lindley, *Jonson's Masque for the Fall of Somerset*, «English Literary History», 61 (1994), 807-27.
- Butler 2006³ M. Butler, *Courtly Negotiations*, in D. Bevington, P. Holbrook (eds.), *The Politics of the Stuart Court Masque*, Cambridge University Press, Cambridge 2006³, 20-40.
- Chibnall 1984 J. Chibnall, "To that secure fix'd state": *The function of the Caroline masque form*, in D. Lindley (ed.), *The Court Masque*, Manchester University Press, Manchester 1984, 78-93.
- Council 1980 N. Council, *Ben Jonson, Inigo Jones, and the Transformation of Tudor Chivalry*, «English Literary History», 47 (1980), 259-75.
- Craig 2006³ H. Craig, *Jonson, the antimasque and the 'rules of flattery'*, in D. Bevington, P. Holbrook (eds.), *The Politics of the Stuart Court Masque*, Cambridge University Press, Cambridge 2006³, 176-96.
- Cunningham 1955 D. Cunningham, *The Jonsonian Masque as a Literary Form*, «English Literary History», 22 (1955), 108-24.
- Goldberg 1979 J. Goldberg, *James I and the Theater of Conscience*, «English Literary History», 46 (1979), 379-98.

- Gordon 1975 D. J. Gordon, *The Imagery in The Masque of Blackness*, in S. Orgel (ed.), *The Renaissance Imagination*, University of California Press, Berkeley 1975, 136-41.
- Graham 2001 J. E. Graham, *The Performing Heir in Jonson's Jacobean Masques*, «Studies in English Literature», 41 (2001), 381-98.
- Greenblatt 1986 S. Greenblatt (ed.), *Allegory and Representation*, John Hopkins University Press, Baltimore MD 1986.
- Hamilton 1997 A. C. Hamilton, *The Spenser Encyclopedia*, University of Toronto Press, Toronto 1997.
- Hughes (ed.) 1962 M. Y. Hughes (ed.), *Complete Prose Works of John Milton - vol. III 1648-49*, Yale University Press, New Haven 1962.
- Kelley 1997 T. M. Kelley, *Reinventing Allegory*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Maguire 1989 N. K. Maguire, *The Theatrical Mask/Masque of Politics: The Case of Charles I*, «Journal of British Studies», 28 (1989), pp. 1-22.
- Marcus 1978 L. Marcus, "Present Occasion" and the Shaping of Ben Jonson's Masques, «English Literary History», 45 (1978), pp. 201-25.
- Marcus 1989 L. Marcus, *The Politics of Mirth: Jonson, Herrick, Milton, Marvell, and the Defense of Old Holiday Pastimes*, Chicago University Press, Chicago 1989.
- Meagher 1966 J. C. Meagher, *Method and Meaning in Jonson's Masque*, University of Notre Dame Press, South Bend IL 1966.
- Mickel 1999 L. Mickel, *Ben Jonson's Antimasques. A History of Growth and Decline*, Ashgate, Aldershot 1999.

- Mucci 2000 C. Mucci, *Allegory*, in M. Hattaway (ed.), *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*, Blackwell, Oxford 2000, 298-307.
- Mullini 1989 R. Mullini, "A most majestic vision": *il masque in The Tempest e The Tempest come masque*, in R. Zacchi (ed.), *The Tempest: dal testo alla scena*, Clueb, Bologna 1989, 21-36.
- Mulryan 1994 J. Mulryan, *Mythic Interpretations of Ideas in Jonson's Pleasure Reconciled to Virtue*, «Ben Jonson Journal», 1 (1994), 63-76.
- Norbrook 1984 D. Norbrook, *The reformation of the masque*, in D. Lindley (ed.), *The Court Masque*, Manchester University Press, Manchester 1984, 94-110.
- Orgel 1965 S. Orgel, *The Jonsonian Masque*, Harvard University Press, Cambridge MA 1965.
- Orgel (ed.) 1969 B. Jonson, *The Complete Masques*, S. Orgel ed., Yale University Press, New Haven 1969.
- Orgel 2006³ S. Orgel, *Marginal Jonson*, in D. Bevington, P. Holbrook (eds.), *The Politics of the Stuart Court Masque*, Cambridge University Press, Cambridge 2006³, 144-75.
- Paster 1974 G. K. Paster, *Ben Jonson and the Uses of Architecture*, «Renaissance Quarterly», 27 (1974), 306-20.
- Pearl 1984 S. Pearl, *Sounding to present occasion: Jonson's masques of 1620-25*, in D. Lindley (ed.), *The Court Masque*, Manchester University Press, Manchester 1984, 60-77.
- Prescott 1984 A. L. Prescott, *The Stuart Masque and Pantagruel's Dream*, «English Literary History», 51 (1984), 407-30.
- Roche (ed.) 2009 E. Spenser, *The Faerie Queene*, T. P. Roche (ed.), Penguin, London 2009.

- Scott 2007 A. V. Scott, *Jonson's Masque Markets and Problems of Literary Ownership*, «Studies in English Literature», 47 (2007), 451-71.
- Smialkowska 2002 M. Smialkowska, "Out of the authority of ancient and late writers": Ben Jonson's Use of Textual Sources in The Masque of Queens, «English Literary Renaissance», 32 (2002), 268-86.
- Whitman (ed.) 2000 J. Whitman (ed.), *Interpretation and allegory: antiquity to the modern period*, Brill, Leiden 2000.
- Wilcock (ed.) 1936 G. Puttenham, *The Art of English Poetry*, G. D. Wilcock ed., Cambridge University Press, Cambridge 1936.

ANTONIO PRETE

L'ALLEGORIA NEI *FIORI DEL MALE*

Propongo una riflessione in due parti. La prima la potrei definire: *la poesia e gli incerti confini del simbolico e dell'allegorico*. La seconda è un passaggio nel *ventaglio dell'allegoria baudelaiana*.

La poesia che chiamiamo moderna – diciamo pure a partire da Baudelaire – ha mostrato, nel vivo del suo linguaggio, come la distinzione tra simbolo e allegoria fosse un'istanza della teoresi e non della scrittura, delle estetiche e non delle poetiche. Quel che, a partire appunto da Baudelaire, è in gioco è un rapporto con l'*immagine*, e con il ritmo, e con il silenzio, che è oltre la fissazione nel simbolico, o meglio oltre la sua compendiosa e spirituale astrazione, ma anche oltre l'allegorico, o meglio oltre la sua iconicità priva di sfondamento, di alterità, di inesplicabilità. Insomma, se ci mettiamo dal punto di vista linguistico e fisico della poesia moderna, appare evidente come nella storia dell'esegesi spesso si è detto del simbolo comprendendo elementi propri dell'allegorico e s'è detto dell'allegoria riferendosi ad elementi propri del simbolico. La medievale *collatio formarum visibilium* che conduce alla soglia dell'invisibile – tale era il simbolo secondo Ugo di san Vittore – non è forse attiva almeno fino a Rilke, prendendo su di sé tanti passaggi della forma allegorica, della sua funzione di rinvio all'altro? E la definizione che Goethe dà del simbolo – l'idea che sta nell'immagine ma come attiva (*wirksam*), irraggiungibile (*unerreichbar*), inesprimibile (*unausprechlich*) – non annuncia quella risonanza dell'oltre e quel ventaglio di riverberi che la poesia moderna attribuirà all'immagine, alla sua nascita, al suo suono, al suo balzo oltre il significato? Pensiamo a quell'«*idée même et suave*» in cui si trasforma il fiore secondo Mallarmé quando si fa parola poetica. Insomma nel romantico c'è più modernità poetica di quanto in genere si tenda a riconoscere. Quando Benjamin sente

nel simbolo uno stucchevole odore di eternità e si rivolge all'allegoria, e di questa descrive la variante esplosa nel *Trauerspiel*, cioè la lingua del frammento, della rovina, dell'inerte, le *disiecta membra*, il patto dell'immagine con la morte, o quando descrive, nei *Passagenwerk*, la variante dell'allegoria moderna, è la *temporalità* e la *fisicità* dell'immagine che cerca e rivendica. Temporalità e fisicità dell'immagine: un'idea vichiana, e leopardiana, di poesia corporale, di legame tra *physis* e *logos*, tra sensi e canto, tra pensiero e musica. Benjamin dice che nella sezione *Spleen et Idéal* delle *Fleurs du mal* l'allegoria si rivela come «apparenza e infinità – nel vuoto abisso del male». Pensiamo in effetti al Baudelaire de *La vie antérieure*, di *Correspondances*, de *La chevelure* e non solo. Apparenza e infinità: due figure che sfondano l'orizzonte del simbolico e dell'allegorico verso una risonanza estrema, sconfinata, dell'immagine nella lingua, nel corpo vivo della lingua. La lingua mostra il suo scarto con il significato, con la comunicazione, con la strumentalità, e il suo legame sia con quello che Benjamin dirà *Ausdrucklose*, privo di espressione, con il silenzio, con quel che trascorre sotto la lingua, sia con quel tempo altro che balena nel tempo della poesia, nel suo ritmo, nei suoi silenzi. Irresolvibilità, insomma, del significato nella figurazione, impotenza dell'atto linguistico dinanzi all'inesauribilità della vita. E, per altro verso, allo stesso tempo, ricerca di una parola-corpo, di una parola-azione: sono questi i segnali novecenteschi che non vogliono confinare la lingua della poesia nel regno del simbolico e d'altra parte vedono che tra l'*allon* e l'*agoreuein* dell'antica allegoria si situa un senso imprevedibile (l'*unsinn* di cui diceva Wittgenstein? o quel *sensu assente* su cui Blanchot invitava a vegliare?). Più che il simbolico, più che l'allegorico, è l'ala dell'analogia che sfiora con assiduità il poeta della modernità, il mallarmeano *demone dell'analogia*: l'analogia intesa come proporzione arbitraria tra l'immagine e la cosa, come relazione tra un elemento visibile, comprensibile, prossimo, corporeo, e un elemento inesplicabile. L'analogia intesa come separazione tra la lettera e il senso, con la conseguente angoscia per questa separazione. Per Baudelaire, prima e al di là del simbolico e dell'allegorico, c'è l'immagine, il culto dell'immagine: «Le culte des images, ma grande, mon unique, ma primitive passion». È questa preminenza che spiega come il poeta possa attraversare la «forêt des symboles» servendosi di allegorie, e possa leggere il «dictionnaire hieroglyphique» che è il mondo attraverso

alcuni emblemi, tra questi la vela, l'albatro, il cigno, il porto, il deserto, l'angelo.

Se l'allegoria dantesca mostrava un nesso profondo tra figura e suo disvelamento, tra profezia e adempimento e per questo diventava tecnica di composizione e insieme interrogazione, l'allegoria baudelairiana è figura che rinvia al deserto di senso ultimo, e in questo deserto crescono, come pietrificati, i ricordi. L'*umbra futurorum* è già tutta dispiegata, qui, tra le rovine di una felicità mai vissuta, nella fragranza *maladive* dei fiori del male, e nel pensiero di un altrove che si fa presenza, di un' anteriorità che con i suoi bagliori è spina del tempo presente, di un impossibile che prende ritmo e figura. Insomma l'altro è il tempo altro d'una vita mai vissuta, e tuttavia fatta ricordo, e ferita, nel tempo presente. Allegoria non come separazione dalle 'cose sperate', ma come separazione dall'esperienza impossibile. La *peregrinatio* del poeta moderno incontra nel cammino, nella *flânerie*, nel tumulto della metropoli, le figure della modernità: da queste figure muovono alcuni *éclaircs* che dissipino il tempo della ripetizione, dell'anonimia, del sempregale. «Nella via crucis del Melanconico le allegorie sono le stazioni», scriverà Benjamin. Vorrei brevemente indugiare su tre di queste stazioni. Lasciando da parte sia quelle che, come il *poème* intitolato appunto *Allégorie*, o *A une Madonne*, o *Danse macabre*, iscrivono la rappresentazione nell'allegoria intesa propriamente come genere figurativo, artistico, sia quelle come *La musique*, dove c'è una sorta di animazione narrativa e figurale dell'arte musicale, come se l'antica tecnica degli *Emblemata* prendesse movimento, e l'emblema della vela accogliesse su di sé tutta la tensione del soggetto, e del poeta stesso (Benjamin dirà di Baudelaire: «Pensare per lui vuol dire: alzare le vele»). Dirò brevemente solo di tre allegorie, una per così dire comparativa (*L'albatros*), una che direi esemplare (*Le cygne*) e una proiettiva, che cioè mette in gioco profondamente l'interrogazione di sé (*Un voyage à Cythère*). Sapendo che molto più esteso è l'arco della figurazione baudelairiana.

All'*Albatros* mi è accaduto di dedicare una *lezione di poesia*, come si chiamava la collana nella quale uscì, nel 1994, il mio saggio. Di quella distesa lettura riprendo ora solo qualche breve passaggio. L'albatro che più non vola, privo di leggerezza e di armonia, privo di azzurro, è, sulla tolda, figura dell'umana esistenza. I marinai che mimano l'impotenza dell'albatro, di fatto mettono in scena l'impotenza umana: mimano se stessi. Si tratta di una rap-

presentazione sacrificale, in certo senso cristologica, come lo è quella di ogni innocente, come lo è in Melville quella del marinaio Bill Budd. Lo scherno dei marinai dice una degradazione il cui senso è qui ma anche altrove, cioè riguarda l'albatro ma anche il poeta, il suo essere straniero, riguarda la stessa condizione umana: per questa dilatazione del senso siamo nell'ordine dell'allegoria. L'arcata che sostiene questa allegoria è una comparazione: «Le Poète est semblable au prince des nuées». Nella reversibilità dei due termini della comparazione, delle due icone – l'albatro come il poeta, il poeta come l'albatro – si mette in scena la solidarietà creaturale, la comune appartenenza alla condizione della caduta. Questa forma allegorica ha ancora qualcosa dell'allegoria patristica: annuncia nel *factum* sacrificale che ha luogo sulla tolda, una condizione interiore, cioè lo stato di esilio. Ma da una parte si apre in un'onda di sensi consegnati a figure prossime, contigue all'albatro, come la vela e l'angelo, cioè la negata sovranità dell'azzurro, dall'altra si dilata in uno spazio meditativo, interrogativo, che chiama in causa le figure della caduta e dell'esilio.

Se l'albatro rinvia a quel dominio dell'azzurro, del volo, imploso sulla tolda della nave – alterità imprigionata – il cigno recide ogni verticalità dell'allegorico, porta la contraddizione nel cuore stesso della modernità, nel rumore della città, nel trambusto di un cantiere in attività. Il cigno che con le zampe palmate sfrega il selciato, il pavé asciutto, il suo sguardo che è rivolto al cielo quasi implorasse l'acqua, dicono uno spaesamento, e una nostalgia che non ha rimedio, un'appartenenza recisa, un altrove negato. Dicono il dolore della lontananza. L'allegoria si espande, si fa storica, e per questo richiama dietro di sé altre figure dello spaesamento, della marginalità, dell'esilio, della privazione. Figure del mito – Andromaca – e della modernità: la «négresse amaigrie et phtisque» che cerca dietro la muraglia di nebbia «les cocotiers absents de la superbe Afrique», e ancora gli orfani, gli esiliati, i perduti, i dimenticati. È la poesia che ospita tutte queste figure della dimenticanza. La poesia che è lingua del *Souvenir*, lingua dell'ospitalità. Il cigno raccoglie su di sé, sul suo piumaggio candido che traluce in mezzo al tumulto di una città in trasformazione, fatta tumultuante cantiere («Paris change»...), il dolore dell'essere straniero, e allo stesso tempo la persistenza del prima, la fascinazione dell'impossibile altrove.

Un Voyage à Cythère è allegoria dell'amore osservata nel suo rovescio nella sua negazione. Il viaggio verso l'isola dell'amore,

sotto un cielo splendente, muovendo dalla leggerezza, dal volo gioioso degli uccelli, dalla 'elevazione' del pensiero, ha al suo termine un corpo straziato appeso alla forca e in quel corpo si mostra l'immagine stessa del poeta. La bellezza mostra l'orrore che la abita, l'amore, la crudeltà che lo insidia. «Le ciel était charmant, la mer était unie»: ma il poeta ha il cuore sepolto in quell'allegoria. L'allegoria è allo stesso tempo rappresentazione del corpo straziato, dunque negazione dell'amore, e custodia del cuore del poeta, suo sudario. Al tu fraterno della *pietas* si sostituisce l'io che sente l'essenza dolorosa della propria condizione. L'allegoria qui rende opaca la sua stessa iconicità, perché nella scena del corpo straziato, sul cui fondo si disegna la Crocifissione, appare un'altra immagine, quella di chi passa dall'osservazione alla condivisione, dallo sguardo al sentire, dalla pietà all'interrogazione di sé. Nel corpo straziato c'è il cuore della poesia stessa: la lingua della bellezza e dell'amore, del cielo splendente e dell'elevazione, deflagra. La poesia, dopo Baudelaire, dopo Leopardi, è pensiero del dolore che è nel mondo. Impossibile separazione dei fiori dal male. L'allegoria non è più presagio dell'ultima visione, annuncio, *umbra futurorum*, e non è più «apparenza dell'infinito – nel vuoto abisso del male». L'allegoria è forma visibile del tragico. E mostrandosi mette in questione se stessa come lingua della figurazione. Si annuncia la domanda che il tragico porrà alla poesia nel Novecento: come può la lingua dire l'orrore? Come può la poesia farsi parola della distruzione?

PASCAL GABELLONE

GIUSEPPE UNGARETTI: *LA TERRA PROMESSA*
O I FRAMMENTI DELL'EPOS

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur
(Stéphane Mallarmé, *Le Tombeau d'Edgar Poe*)

La *Penultima stagione* era il titolo iniziale di un'opera ancora *in fieri* che, nella linea del 'biografismo' ungarettiano, designava l' 'autunno' dell'uomo. Ma il tempo della sua scrittura, tempo non unitario, fatto di interruzioni, lacune e riprese, modificherà questo progetto in quello d'una poesia dell'inverno e della vecchiaia, dell' «ora tarda» sopravvenuta «in lontananza d'anni».

Le prime quartine, quelle che più tardi, profondamente modificate, daranno forma alla *Canzone*, furono pubblicate nel 1948 sulla rivista «Alfabeto», ma il poeta faceva risalire la loro composizione al 1935, e per il primo embrione del testo, al 1932¹ (*Sentimento del Tempo* esce nel '33). La pubblicazione della *Terra promessa* in *Vita di un uomo*, nel 1950, è quasi la confessione di un fallimento: un libro il cui «segreto destino», scrive Bigongiari, era di «diramarsi, nelle sue figure, tanto più libere quanto più ognuna di esse è una nervatura di quello slancio che s'incenerisce ogni volta per rimanere solo pura nervatura lirica»;² un libro che era l'opposto di un'opera concepita secondo la logica organica propria all'*iter* ungarettiano. Basta confrontare il modo in cui *Il Dolore*, in quegli stessi anni, si organizza *naturalmente* intorno ai temi biografici e fortemente «patetici» della morte del figlioletto e di Roma occupata.

¹ Vedi lo studio sulle varianti di Piccioni 1990, 785, e l'articolo dello stesso autore, *ibidem*, 427-64.

² Bigongiari 1980, 251.

È la prima volta che il *pathos* autobiografico – da intendere non come semplice identificazione di poesia e vita, ma come tensione tra il dato e il suo superamento nella libera decisione della parola – fa posto a un tentativo di diversa natura, fondato sull'eminenza delle figure e sull'insistenza allegorica del loro rapporto. *La Terra promessa* è un progetto che rivela in Ungaretti il desiderio di convocare in un luogo poetico unitario, secondo un ben preciso disegno, i motivi fondatori della nostra tradizione poetica e religiosa.

Ma questo luogo unitario non riuscirà a costituirsi, e l'esito poetico sarà come dis-locato, disarticolato in una pluralità di luoghi: *La Terra promessa*, del 1950, *Il taccuino del vecchio*, del 1960; in composizioni di stile differente: il petrarchismo della *Canzone* e del *Recitativo di Palinuro*, lo stile madrigalesco dei *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone* e degli *Ultimi cori per la Terra promessa*. L'opera è 'differita' secondo un'articolazione temporale fondamentalmente discontinua. Il frammento pare essere il suo destino.

Frammento non nel senso della scrittura frammentaria che evoca Blanchot a proposito di Nietzsche, scrittura che dà congedo al pensiero del Tutto,³ ma come stato ineluttabile della parola esiliata dalla possibilità del Tutto, esposta qui nella metafora dell'*Epos*, la grande forma poetica e fondatrice. In questo senso l'«échec utile»⁴ di Ungaretti è vicino all'esperienza del poeta di *Hérodias*. È significativo a questo riguardo che i quaderni di traduzioni da Mallarmé e da Góngora siano stati pubblicati nel 1948, e che in quegli stessi anni il poeta affrontasse anche la *Fedra* di Racine.

Il confronto con le figure fondatrici va dunque pensato in relazione a due orizzonti distinti: da un lato l'epica e la tragedia come le grandi forme dell'Antichità, dall'altro la coscienza moderna del declino di tali forme, le cui manifestazioni più alte nella storia dell'Europa moderna corrispondono meno a un rinnovamento che a una *morte sublime*.

Nella sua *Prima lezione* sulla *Terra promessa*, Ungaretti scrive:

La Terra promessa è un libro scritto con estrema lentezza perché continuamente interrotto, anche da altra poesia come quella del *Dolore*. [...] Quella che

³ Cfr. Blanchot 1969, 227-55.

⁴ Espressione usata da Piero Bigongiari (1968, 31) per designare il senso radicale dell'esperienza mallarmeana.

pubblicai nel 1950 è dunque un'opera frammentaria; la pubblicazione di un'opera completa, organica, non avverrà forse mai. Tali frammenti possono però dare nel loro complesso un'idea di quello che il poeta intendeva fare e che non è riuscito a fare: nessun poeta è mai riuscito a fare quello che ambiva di fare.⁵

Questo passo ci propone due idee essenziali: la constatazione dello stato frammentario dell'opera, imposta dai fatti, porta il poeta alla previsione, in un primo momento dubitativa, che l'opera non vedrà mai la luce. Ciò che caratterizza l'opera secondo Ungaretti, e in particolare quel *progetto d'opera* che è *La Terra promessa*, è la compiutezza, il suo carattere organico. Ma ciò, scrive il poeta, «non avverrà forse mai». Tuttavia, ai frammenti residui è affidato un compito, quello di fare apparire, nel fallimento del disegno, che conduce all'incompiutezza e alla dispersione, l'intenzione che lo guidava. Questa intenzione non è vista come una direzione di senso ma come un volere che viene a scontrarsi con un non-potere, al di là della congiuntura storica: «nessun poeta è mai riuscito a fare quello che ambiva di fare». Quella che potrebbe apparire come una giustificazione, fa segno in realtà verso una discrepanza irriducibile fra intenzione e opera.

Ascoltiamo ancora Ungaretti:

Certo noi sappiamo che il linguaggio mediante il quale l'uomo tenta di afferrare la poesia dandole una qualche forma, è, come del resto il nostro passaggio sulla terra, in sé precario, da istante ad istante mutabile, sempre troppo materiale, opaco, pesante, sempre con troppa misura definito per essere atto ad aderire pienamente all'infinito della poesia.⁶

L'opera è dunque, comme il *Livre* di Mallarmé, ciò che sta al di là di ogni scrittura, disposizione suprema nella quale trova posto ogni scrittura, tesa verso la sua «ossessiva mira». 'Opera' e 'Terra promessa' sono quindi due figure correlate di un luogo inaccessibile, sempre futuro. L'incompiutezza si accorda all'essenza stessa del tema mitico e fondatore, aspetto necessario della legge dell'opera nel suo 'oltre', nella sua mira ultima. In questo senso, la Terra promessa è la promessa di un'opera ancora da venire, come suolo ritrovato e terra sottratta allo sguardo e all'insediamento per-

⁵ Ungaretti 1990, 549.

⁶ *Ibidem*, 855-56.

ché sempre pro-messa, sempre davanti, non disponibile ma davanti a sé in quanto si sottrae al *qui-e-ora* del presente: passato o avvenire.

Mi sia consentito di interpretare in questo senso le parole di Ungaretti quando dice che la *Canzone* «giustifica l'incompiuto poema», non solo perché essa ne rappresenta l'*ouverture*, ma in quanto il suo movimento corrisponde a un «lentissimo smemoramento», lenta dissoluzione nelle acque del Lete. La Terra promessa sembra essere, per il poeta, quel luogo – terra o opera – oltre la soglia, che esige il superamento delle apparenze e delle esperienze sensuali:

Poi è il rinascere ad altro grado della realtà: è per reminiscenza il nascere della realtà di secondo grado, è, esaurita l'esperienza sensuale, il varcare la soglia d'una altra esperienza, è l'inoltrarsi nella nuova esperienza, illusoriamente e non illusoriamente raggiunta – è il conoscersi essere dal non essere, essere dal nulla, è il conoscersi pascalianamente essere dal nulla.⁷

La *Canzone* giustifica il poema nella misura in cui ne abbozza l'intero movimento intenzionale, nel corso del quale la «sfera della realtà dei sensi» deve essere trascesa verso un'altra realtà, mentale o intellettiva. La poesia ungarettiana si trova qui ad una svolta. Svolta che sarà lunga a effettuarsi e non perverrà a una rottura decisiva con il fondo autobiografico dell'opera del poeta, né con la sfera dell'esperienza sensoriale, ma porterà a creare una tensione sempre più alta fra queste due sfere, che Ungaretti riconoscerà essere indissociabili: «Non che fra l'una e l'altra sfera, a dire il vero, ci sia una parete che non sia fluida, e non che l'una e l'altra sfera non si compenetrino».⁸

Il distacco, che in un primo tempo è un addio all'«ultimo segno di giovinezza, [...] l'ultimo appetito carnale»,⁹ deve essenzialmente fare la prova pascaliana del non-essere come origine, entrare in un movimento, che nulla garantisce, di pensiero come allegoresi, interminabile ermeneutica.

Ma torniamo agli aspetti più considerevoli del progetto iniziale. Secondo le informazioni che Ungaretti stesso ci ha lasciate, questo libro, «per apparire un po' meno incompiuto», doveva comportare,

⁷ *Ibidem*, 546.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

oltre ai testi e frammenti pubblicati con il titolo *La Terra promessa*, anche i cori di Enea, di cui gli *Ultimi cori* e *Il taccuino del vecchio* «potrebbero in qualche modo rappresenta[re] l'abbozzo». Così Didone, di cui i «cori descrittivi» espongono gli stati d'animo, doveva apparire come oggetto della ricordanza di Enea:

Toccata Enea la Terra promessa, tra le visioni della sua memoria che gli prefigureranno l'avvenire, si leveranno anche i cori seguenti, descrittivi di stati d'animo di Didone.¹⁰

Tuttavia, non solo questa parte è la più tardiva e la meno compiuta dell'opera, ma la figura di Enea è la più evanescente («questa figura che ancora Ungaretti non ha saputo precisare», dirà Bigongiari). In altri termini, il centro tematico dell'*epos* virgiliano non può apparire se non nel crollo di ogni tensione epica, e il rilievo del personaggio si risolve in pura latenza, fonte e insieme assenza, figura 'presupposta', come dice ancora Bigongiari: «I cori presuppongono l'"altra" figura entro cui riversarsi...». È innanzi tutto attraverso la separazione che si effettua l'opera, in cammino verso un non-luogo, mettendo in scena un'evanescenza. E mediante un ribaltamento dell'*epos* in diffrazione a-tematica, in dispersione del senso laddove il poema epico indicava la possibilità della sua totalizzazione, Ungaretti verifica l'impossibilità moderna dell'epica.

Ma ciò non significa che Ungaretti abbia avuto l'ambizione di quella totalità. Se si paragona il suo tentativo con quello di Hölderlin all'epoca della composizione dell'*Empedocle*, appare chiaro che non si tratta dello stesso 'fallimento': laddove Hölderlin ha il presentimento, al momento di quella che si è convenuto di chiamare la sua 'svolta', dell'impossibile fusione con l'*en kai pan*, lasciandoci pur sempre una «tragedia drammatica», certo frammentaria, più volte rimaneggiata, nella quale l'aspirazione all'unità con la «divina Natura» è il motivo centrale e fondatore, Ungaretti si situa immediatamente nel campo di una coscienza storica, lucida e penetrante, di tale impossibilità. Il Tutto non è più per Ungaretti qualcosa da ritrovare, benché ne provi dolorosamente l'inaccessibilità. È già forma del passato, totalità perduta. Questo potrebbe spiegare perché il tentativo ungarettiano riprenda figure già preesistenti nella storia dell'*Epos* occidentale e della sua grande tra-

¹⁰ Frase riferita da Bigongiari 1980, 252.

dizione, mentre Hölderlin pone al centro della sua azione tragica un filosofo, un «eroe» del pensiero.

Il compimento dell'opera come poema drammatico non è nemmeno ricercata. Attraverso di esso, il poeta sembra cercare un'altra unità, meno apparente: quella di una voce «mentalmente alta», modulata secondo registri differenti da *dramatis personae* che non sono che le «ombre» del mondo epico. Tali figure, presupposte dal quadro e dai riferimenti all'*Eneide* e all'*Odissea*, da una parte, alla Bibbia dall'altra, cristallizzano i motivi lirici e operano in tal modo il trasporto dalla 'scena' del poema drammatico verso l'interiorità descritta dagli «stati d'animo», per poi oggettivarli in una nuova esteriorità. La psicologia poetica è immediatamente allegorizzata, non nella forma di una figura stabile e netta nei suoi contorni, ma in quella della rovina o del deserto.

Questo divenire storico dell'allegoria è stato mirabilmente analizzato da Walter Benjamin ne *Il dramma barocco tedesco*. Per primo Benjamin ha colto il nesso tra l'allegoria barocca e la rovina, in pagine ormai celebri:

La fisionomia allegorica della storia-natura, che il dramma [barocco] porta sul palcoscenico, è realmente presente nella forma della rovina. Con essa, la storia si è tangibilmente ridotta a palcoscenico. Più precisamente: così conformata, la storia si costituisce non come il dispiegarsi di un'eterna vita bensì come il processo di un inarrestabile decadimento. Con ciò l'allegoria si pone al di là della bellezza. Le allegorie sono, nel regno del pensiero, quello che sono le rovine nel regno delle cose. Da ciò il culto barocco della rovina.¹¹

Questo non si deve intendere esclusivamente come gusto del pittoresco dei 'paesaggi con rovine', ma, più profondamente, come un movimento che contamina l'opera, la sua concezione e, in ultima istanza, il linguaggio stesso:

Nel campo dell'intuizione allegorica l'immagine è frammento [...]. La falsa apparenza della totalità si spegne. Perché l'eidos si oscura, la similitudine vien meno, e il cosmo, in ciò, s'inaridisce.¹²

E più in là: «[...] l'opera si afferma in quanto rovina.»

¹¹ Benjamin 1971, 188.

¹² *Ibidem*, 186.

Tuttavia, è questo movimento stesso che conduce, secondo Benjamin, a una percezione radicale della problematica dell'arte, preludio alla coscienza moderna quale si esprimerà in Baudelaire, sul quale il filosofo berlinese ha scritto pagine memorabili.

Non stupisce quindi che, in questo tentativo radicale, Ungaretti sia portato ad approfondire la sua meditazione sul Barocco, che data degli anni di *Sentimento del tempo*, nutrita inoltre dalle sue traduzioni di Góngora. Per Ungaretti il Barocco non è una mera definizione estetica ma una crisi che rende visibile nella trama della storia e della cultura umanistica le crepe del tempo, il «sentimento di precarietà» dell'umana condizione.

Attraverso la sua tendenza alla proliferazione delle forme, il Barocco appare come l'esperienza più acuta della morte e del vuoto. In esso si iscrive il dramma temporale del corpo che perisce, delle sue estasi e illusioni. Scavare il sentire barocco corrisponde, per Ungaretti, a purificare il suo eccesso al fine di risalire, come dice Bigongiari, al suo «nudo schema petrarchesco»: quello di una poesia dell'assenza e dell'oblio, insistente nel lavoro stesso della memoria e del lutto.

Una bella pagina di Leone Piccioni traduce questo «sentimento del perire» nella stagione ungarettiana de *La Terra promessa*:

È il sentimento del perire che colora ogni esistenza e le offre con la misura della durata i segni evocativi delle figure; è sentirsi perire che muove la memoria ed il suo recupero, che protrae affetti, che muove disperanza a previsioni.[...] Solo a porre poeticamente le cose sotto la luce d'una imminenza mortale (la bellezza non contemplata in sé ma legata al tempo con la riflessione del suo certo decadere; l'esistenza colorita e, nella sua ombra, in agguato l'ombra della morte; [...] l'autunnale minaccia alla splendida estate): solo così si dà intrepida esistenza al sentimento: in tali cadenze, raffronti, riflessioni, sgomenti.¹³

Sul cammino di questa presa di coscienza, mi pare essenziale l'influsso di Mallarmé, di cui Ungaretti traduce in quegli anni *L'après-midi d'un faune*. Il poeta di Alessandria aveva di certo in mente il lungo lavoro mallarmeano, il suo sforzo di «adapter son vers même au drame», il fallimento di tali tentativi e la folgoranza dei suoi 'déchets', come il poeta francese chiamava i frammenti e i diversi abbozzi di *Igitur*, e poi di *Hérodjade*. Il progetto della

¹³ Piccioni 1990, 463.

Terra promessa sembra essersi formato nelle vicinanze del «*dé-sastre obscur*» di Mallarmé: traduzione, meditazione sull'opera e su ciò che Ungaretti chiamava, sin dal 1929, «l'aura petrarchesca di Mallarmé».

Come per i '*déchets*' mallarmeani, i frammenti ungarettiani, esiliati dalla totalità, corrispondono ai «barlumi» attraverso i quali il poeta ha l'intuizione della Terra promessa. L'impossibilità in cui si trova il linguaggio a raggiungere un'esperienza piena della trascendenza, e perfino il suo mancare, è il solo sostegno del poeta. Così questa poesia non si darà nella forma dell'espressione compiuta della fede, ma secondo la disposizione interrogante dell'inquietudine, che si riflette anche, naturalmente, sul piano formale, come già riconosceva De Robertis per la poesia del primo Ungaretti: «[...] una poesia, insomma, fondata sulla distruzione. I temi essenziali sembrano riferirsi costantemente a un discorso segreto o, al massimo, costituire una linea sinuosa e frammentaria. Accordi subito spezzati, modulazioni isolate e improvvise...».¹⁴

Alla severa e oscura *Canzone* iniziale fanno seguito i diciannove frammenti che compongono i *Cori descrittivi*, i testi che più corrispondono a questa poetica dell'incompiuto e che fanno risuonare quella «vibrazione a-tematica» di cui parlava Bigongiari per certa poesia leopardiana. Poesia dell'allontanamento, essa dà congedo, attraverso la figura allegorica di Didone, agli slanci e alle promesse della gioventù, congedo che riconosce ormai la vanità, l'inutilità delle immagini «le immagini a che pro' / per me dimenticata?» Didone è il nome, che solo il titolo evoca, di quest'allegoria della giovinezza perduta, abbandonata: ora voce elegiaca, di essenza musicale e altamente evocatrice, quella del frammento II, ora voce severa della devastazione, come nel III:

Ora il vento s'è fatto silenzioso
 E silenzioso il mare;
 Tutto tace: ma il grido
 Il grido, sola, del mio cuore.
 Grido d'amore, grido di vergogna
 Del mio cuore che brucia
 Da quando ti mirai e m'hai guardata
 E più non sono che un oggetto debole.

¹⁴ De Robertis 1919, 213.

Grido e brucia il mio cuore senza pace
Da quando più non sono

Se non cosa in rovina e abbandonata.¹⁵

Qui la *combustione* del cuore preannuncia il rogo su cui s'imolerà Didone e la distruzione del tempo affinché il mito, «splendido resto» come dice Bigongiari, sopravviva.

Attraverso l'oscillazione dei tempi verbali – presente, passato remoto, futuro, imperfetto, condizionale –; attraverso l'esitazione tra l'*io* della maggior parte dei cori e il *tu* di alcuni di essi, il *noi* dell'evocazione amorosa o la terza persona del poema oggettivato in quadro o sentenza, si esprime, più che il gioco delle variazioni del presente di un personaggio fra memoria e declino, il gioco delle tonalità della poesia restituita alla sua essenza non psicologica e non drammatica. Più che moti del personaggio, si tratta qui di *moti dell'essere* attraverso la rifrazione prismatica degli «stati d'animo», trascesi per accedere al senso più generale, veramente universale, del declino e del perire di una civiltà, «poiché anche le civiltà nascono, crescono e muoiono», come scrive il poeta, seguendo la celebre formula di Paul Valéry.

I diciannove cori sono già delle «variazioni su nulla» (titolo di un'altra poesia del libro), «delirare di una passione che si guarda perire» fino all'annientamento. Carlo Ossola ha ben colto il nesso fra questa «passione che si guarda perire» e la parola poetica, soprattutto nella sua dimensione retorica, di cui Ossola esplora tutta la complessità entro una problematica petrarchista che attraversa, appunto, il Barocco e Mallarmé. Le «figure letterarie più care alla tradizione petrarchista» si «dissolvono», si «oscurano», come gli occhi di Didone, «opachi, senza raggi». ¹⁶ Ma quello che Ossola interpreta come un movimento di distruzione della retorica che non va fino in fondo e «arretra davanti alle conseguenze estreme», mi sembra meno un modo di salvare la retorica, che la scoperta, già baudelairiana, del nesso più essenziale fra declino e bellezza: infatti si concentrano qui il senso dell'autunno e del decadere delle cose, l'artificio quasi funebre dell'«abbellirò stasera» nell'imminenza della morte, e il «bagliore roseo», che è insieme il trucco che aiuta a simulare le «gote odorose» della prima giovinezza e il fuo-

¹⁵ Ungaretti 1990, 245.

¹⁶ Ossola 1982.

co che brucia le foglie disseccate, per esaurirsi poi nell'ultimo «barlume» di cui parla il poeta nel suo commento.

Il cammino verso la Terra promessa non conduce dunque a un «oblio pacificato» (Ossola), ma a un confronto teso fra la figura come punto nodale di ogni linguaggio e la sua consumazione: luogo del poetico e destino moderno della poesia. Le figure – Didone, Palinuro, Enea – sono le inquiete tracce di una «strenua fedeltà» a un suolo fecondo e mortale della tradizione, ai suoi vestigi dispersi. E questi vestigi, viventi e mortali, rimandano anche alla presenza ambigua di Petrarca nella carne della poesia ungarettiana. Petrarca di cui Ungaretti dice, in un suo studio su Leopardi:

«Or tutt'intorno una ruina involge». È modo petrarchesco che troviamo nella canzone *All'Italia*. È del Petrarca anche la visione delle rovine, del valore poetico che è implicito nella rovina. Dalla rovina nasce lo stimolo alla poesia, cui è fonte di meditazione. Si potrebbe costruire una storia dello sviluppo e dell'evoluzione delle fonti poetiche dal Petrarca in poi attraverso l'idea della rovina nel corso della poesia europea.¹⁷

Il senso di questa rovina si radicalizza nel corso della poesia europea, fino all'indicazione di un rivolgimento decisivo che Ungaretti riconosce nelle posizioni di Leopardi e di Mallarmé. Infatti, Leopardi è per Ungaretti il poeta che «nella sua poesia ha manifestato con disperazione il sentimento della decadenza», avendo compreso «che la durata di una civiltà, della civiltà alla quale si sentiva legato, era giunta al suo ultimo punto, quando una civiltà sta per trasformarsi da cima a fondo. Qualche cosa periva; forme, nello stesso tempo, perivano. Una lingua assumeva coscienza del proprio invecchiamento».¹⁸

E Mallarmé verrà ad aggravare questa diagnosi, fino all'idea della sterilità, quella delle «années effrayantes», come solo modo di rivelazione della Bellezza, il cui residuo allegorico sarà la figura di Hérodiade: «Oui, c'est pour moi, c'est pour moi, que je fleuris, déserte» sarà il suo grido. E quel grido riecheggia ancora nell'ultima poesia ungarettiana, eco di un mondo che cerca una sua verità, una sua consistenza «al di là dell'inconsistenza dei sogni» (Bigongiari).

¹⁷ Ungaretti 1950-51, 418.

¹⁸ Ungaretti 1990, 531.

Il taccuino del vecchio e i pochi versi di *Apocalissi*, che si possono riconnettere tematicamente all'ispirazione della *Terra promessa*, ci introducono all'ultima stagione della poesia di Ungaretti, quella degli «anni vecchi». Il titolo stesso – *Ultimi cori per la Terra promessa* – suona come l'annuncio di una meditazione più estrema sul proprio mito interiore, quello della *promessa*, che si può qui condensare nella dantesca «speranza dell'altezza» a cui Ungaretti allude in una breve allocuzione del 1952, anno liminare della composizione del *Taccuino*.

La speranza, che è in Dante minacciata dall'apparizione della lupa,¹⁹ è il sito instabile, aperto della promessa, quella che dà senso al tempo, che vi iscrive la possibilità ambigua del naufragio e la luce più alta, il dramma del tempo umano e l'insensata libertà che lo fonda, e che il poeta chiama «eterno», o «nulla».

A considerare il cammino percorso, ci si accorge che, nello scavo di una distanza formale, morale, storica, viene alla luce l'unità fondamentale di un'esperienza: esperienza di esilio e di ricerca, di annuncio e di perdita. L'impossibilità della bella totalità «morale» dell'allegoria, testimonianza ormai di un mondo remoto, lascia la verità nuda di un percorso che è ricognizione di vestigi:

Si percorre il deserto con residui
Di qualche immagine di prima in mente.²⁰

I residui di immagini qui evocati sono quelli che tramano tutto il percorso de *La Terra promessa*. Ma lo stesso deserto, che altro è se non frammento di un'immagine di «prima»? E il viaggio, il percorso stesso?

Così l'opera può mettersi in cammino solo decomponendosi, parla sotto la minaccia del silenzio, giunge al suo culmine nell'opera luminosa della morte:

Somiglia a luce in crescita,
Od al colmo, l'amore.
Se solo d'un momento

¹⁹ Dante Alighieri, *La Divina commedia, Inferno*, canto 1°, vv. 52-54.

Questa mi porse tanto di gravezza,
Con la paura ch'uscita di sua vista
Ch'io perdei la speranza dell'altezza.

²⁰ Ungaretti 1990, 275.

Essa dal Sud si parte,
Già puoi chiamarla morte.²¹

È qui in gioco l'ultima, e forse unica verità, quella di una figura abissale, che nessuna allegoria potrà ormai rendere visibile, e che trascendendo il pathos della bellezza a cui soccombeva Mallarmé, espone la «frattura fonda»:

La verità, per crescita di buio
più a volarle vicino s'alza l'uomo
si fa facendo la frattura fonda.²²

Fra altezza e profondità, «crescita» di luce e «crescita» di buio, nell'orizzonte di un'interrogazione sempre aperta all'«oltre» senza nome e senza volto ma priva di risposte consolanti, si avvia l'uomo ungarettiano, l'uomo della *pietas*, verso quel punto in cui il mondo con le sue figure e i suoi vestigi cessa di essere, diceva Rilke, «ri-volto verso di noi».

²¹ *Ibidem*, 277.

²² *Ibidem*, 289.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Benjamin 1971 W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* [1928], Einaudi, Torino 1971. Le citazioni sono tratte da questa edizione.
- Bigongiari 1968 P. Bigongiari, *Poesia francese del Novecento*, Vallecchi, Firenze 1968 .
- Bigongiari 1980 P. Bigongiari, *La Terra promessa o la visione interiore*, in *La poesia italiana del Novecento*, vol. 2, Mondadori, Milano 1980.
- Blanchot 1969 M. Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1969.
- De Robertis 1919 G. De Robertis, *Cronache letterarie. Ungaretti e Folgore*, «Il Progresso», 27 dicembre 1919 (citato da G. Mariani, *Pour une histoire de la critique ungarettienne*, Cahiers de «L'Herne», p. 213).
- Ossola 1982 C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Mursia, Milano 1982.
- Piccioni 1990 L. Piccioni, *Le origini de «La Terra promessa»*, in Ungaretti 1990, pp. 427-64.
- Ungaretti 1950-51 G. Ungaretti, *Le lezioni sul Leopardi*, Corso universitario dell'anno accademico 1950-51, citato in Ossola 1982, 418.
- Ungaretti 1990 G. Ungaretti, *La Terra promessa, Vita di un uomo. Tutte le poesie* (a cura di L. Piccioni), Mondadori, Milano 1990.

REMO CESERANI

MEMORIA, ALLEGORIA E FOTOGRAFIA IN WALTER BENJAMIN

Walter Benjamin è forse il critico del Novecento più ammirato e studiato. Questa sua straordinaria fama postuma (non priva di fraintendimenti e distorsioni del suo pensiero, che era molto complesso e a volte anche contraddittorio) contrasta con le enormi difficoltà da lui incontrate in vita e con l'accoglienza sospettosa che la sua opera ha incontrato. La sua fama è oggi affidata a raccolte complete dei suoi scritti, molti sparsi e inediti, sia in tedesco che in altre lingue, fra cui l'italiano, veri e propri monumenti a una produzione rimasta purtroppo, a cause delle tragiche circostanze in cui è stata realizzata, in molti punti frammentaria e incompleta.¹ Siamo comunque ormai molto lontani dal clima di sospetto, di cui è ancora prova la seguente dichiarazione di Cesare Cases, evidentemente nata nelle stanze della casa editrice Einaudi, dove la figura di Benjamin deve essere stata al centro di discussioni fra un critico fedele alla tradizione lukácsiana come Cases e un filosofo raffinato, vero scopritore in Italia di Benjamin, quale fu Renato Solmi. Cases scriveva con una forte dose di sarcasmo (rivolto non tanto a Benjamin, mi pare, quanto ai suoi troppi ammiratori):

¹ In Germania l'impresa è stata diretta da Ralf Tiedemann e realizzata da un gruppo di collaboratori, che hanno prodotto l'edizione Suhrkamp dei *Gesammelte Schriften*, 1972-89, cui si sono aggiunti ulteriori recuperi e appendici. In Italia, dopo le iniziative pionieristiche di Renato Solmi e il progetto rimasto interrotto di Giorgio Agamben, ora Einaudi ha pubblicato una sontuosa edizione delle *Opere complete*, curata con grande competenza da Enrico Gianni, basata sull'edizione tedesca, ma con tutte le integrazioni nel frattempo divenute necessarie. In America Harvard University Press ha pubblicato un'ampia edizione di *Selected Writings* a cura di Marcus Bullock e Michael W. Jennings. In Francia Gallimard ha pubblicato un'edizione tascabile in tre volumi delle opere, a cura di Maurice de Gandillac e altri studiosi.

Benjamin va bene per tutti: per il pensiero negativo, per il marxismo antihegeliano e utopista, per l'estetica della ricezione, per quella che vuol trasformare il ricettore in produttore, per i ricamatori di elzeviri e i distillatori di aforismi, per i rivoluzionari molecolari a ruota libera nonché per la filosofia fricchettona, che lo scambia per Hermann Hesse perché entrambi hanno assaggiato un po' di droga. Un precursore di quest'ultima tendenza, tale Salzinger, scrisse una decina d'anni fa un divertente libretto (*Swinging Benjamin*)² in cui tra l'altro confrontava nella stessa pagina testimonianze contraddittorie: chi lo trovava grasso, chi magro; chi ascetico e introverso; chi socievole e donnaiolo. Questo in vita, figuriamoci poi in morte. E ancora non si è ben capito se vinceva le partite di scacchi perché era un automa materialistico con dentro un nano teologico oppure un automa teologico con dentro un nano materialistico.³ Fatto sta che vince tutte le partite, anzi ha dato scacco matto anche ad Adorno e a tutti i francofortesi – vendetta postuma per le loro critiche – e in pratica è rimasto solo a dominare il campo assieme a Heidegger.⁴

In realtà oggi sappiamo molto della vita di Benjamin, dei suoi straordinari, quasi eroici, sforzi per penetrare negli aspetti più controversi e segreti della modernità, del suo arduo, ma anche molto originale, modo di pensare e di scrivere. L'industria della storia culturale gli ha dedicato centinaia di volumi, articoli, esposizioni, bibliografie. Qui mi soffermerò su un aspetto particolare dell'opera di Benjamin: quella del rapporto fra memoria, allegoria e fotografia. Comincerò con un suo progetto di libro autobiografico che ha dato, nelle varie versioni, spesso assai diverse fra loro, delle pagine di straordinaria qualità, anche stilistica.

Walter Benjamin, buon conoscitore di Proust (anche come suo traduttore in tedesco), anzi a lui «elettivamente affine» («wahlverwandter Dichter»), secondo la formula usata da Theodor W. Adorno,⁵ si misurò con la scrittura autobiografica in un testo a cui lavorò negli anni parigini, mentre raccoglieva il materiale per il grande libro sulla modernità, il *Passagen-Werk*, che non poté portare a conclusione. Il libro autobiografico, che ebbe come titoli *Berliner Chronik* e *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, venne

² Il rinvio è ad alcune pagine spiritose di un libretto del critico tedesco Helmut Salzinger (1973, 15-18).

³ L'allusione alle partite a scacchi fra l'automa e il nano rinvia a un *exemplum* raccontato da Benjamin nella pagina iniziale di *Sul concetto di storia* (1940): trad. it. 2001-2008, vol. VII, 483.

⁴ Cases 1987, 60-61.

⁵ Adorno 1950, 185.

fatto conoscere da Adorno nel 1950 e colpì subito sia lo stesso Adorno che gli altri critici e studiosi per la sua singolarità e i legami con le teorie dell'autore sulla storia e la memoria e sulla fotografia.⁶ Ernst Bloch ha parlato di analogia con il fotomontaggio.⁷ Theodor Adorno nella *Nachwort* apposta all'edizione del 1950 di *Berliner Kindheit*, ha scritto:

Gli archetipi storici che [Benjamin] qui intendeva sviluppare dalla loro origine filosofica e pragmatico-sociale, nel libro berlinese dovevano balenare dall'immediatezza del ricordo, con tutta la violenza del dolore per l'irrimediabilmente perduto che, una volta smarrito, si fa allegoria del proprio tramonto [...].⁸

In *Berliner Kindheit* non ci sono fotografie, ci sono, rievocati attraverso il ricordo, cartoline, giornalotti, atlanti, diorami, libri illustrati per l'infanzia, farfalle imbalsamate e classificate nelle raccolte di Benjamin bambino (sono le stesse farfalle che si possono ritrovare nelle rievocazioni autobiografiche di Vladimir Nabokov). Soprattutto ci sono, come scrisse lo stesso Benjamin nella *Premessa* all'ultima redazione del 1938, usando una parola molto importante nella sua teoria dialettica: *Bilder*, applicata alle immagini ripescate dalla memoria:

Nella mia vita interiore avevo più volte sperimentato come fosse salutare il metodo della vaccinazione; lo seguii anche in questa occasione e intenzionalmente feci emergere in me le immagini – quelle dell'infanzia – che in esilio sono solite risvegliare più intensamente la nostalgia di casa. La sensazione della nostalgia non doveva però imporsi sullo spirito come il vaccino non deve imporsi su un corpo sano. Cercai di contenerla restando fedele non al criterio della casuale irrecuperabilità biografica del passato bensì a quella, necessaria, di ordine sociale.

Ciò ha comportato che i tratti biografici che si delineano piuttosto nella continuità che nella profondità dell'esperienza, in questi brani restino del tutto sullo sfondo. E con essi le fisionomie – quelle della mia famiglia al pari di quelle dei miei compagni. Mi sono invece sforzato di impadronirmi di quelle

⁶ Su *Berliner Kindheit*, cfr. Szondi 1973; Stüssi 1977; Lindner 1984; Schneider 1986; Abbas 1989; Rugg 1997, 133-87; Cadava 1997; Darby 2000.

⁷ Bloch 1990, 335.

⁸ Adorno 1950, 117.

immagini in cui l'esperienza della grande città si sedimenta in un bambino della borghesia.⁹

La pagina più sorprendente, e molto significativa, è quella, presente nella redazione di Gießen (1933) ed espunta dalla redazione definitiva, in cui viene discusso il problema delle somiglianze, dell'identità e dell'alterità.¹⁰ Dapprima Benjamin racconta di aver per la prima volta incontrato l'alterità – un'alterità che l'ha costretto ad assomigliare a un altro – nel linguaggio. Avendo sentito pronunciare l'antica parola tedesca *Muhme* (zia, vecchia comare), fu portato a trasformare quella denominazione incomprensibile in quella appresa (e fraintesa) attraverso una filastrocca infantile, in cui si parlava della *Mumme Rehlen* o *Mummerehlen* (Comarehlen nella traduzione italiana).

Il caso volle, ad esempio, che in mia presenza si fosse parlato di *Kupferstichen* [incisione su rame]. Il giorno dopo feci sporgere la testa da sotto una sedia: ero dunque un *Kopfverstich* [capo nascosto]. Deformando nell'occasione me stesso e la parola, facevo solo quanto era necessario per prendere piede nel mondo. Assai per tempo appresi ad avvolgermi [letteralmente, *mich mummen*: travestirmi] nelle parole come in vere e proprie nuvole. Il dono di scorgere somiglianze, non è in effetti altro che un debole retaggio dell'antica coazione a divenire simili e a comportarsi in modo simile. E su di me la esercitavano le parole. Quelle che mi facevano assomigliare ad abitazioni, mobili, vestiti, non a bambini esemplari.¹¹

Distorcendo le parole che gli risultavano incomprensibili, il piccolo Benjamin stabiliva rapporti fra quelle parole e le cose che aveva intorno, così trasformando non solo le parole ma il mondo ed esercitando le sue capacità di travestimento (*mummen*), cioè di diventare altro (persino cose inanimate). In questo modo egli non poté mai assomigliare alla sua stessa immagine, poiché la coincidenza fra io e immagine avrebbe portato all'immobilità della morte. Qui si inseriva, nella redazione di Gießen, il ricordo di una visita al fotografo di famiglia:

⁹ Benjamin 2001-2008, vol. VII, 17.

¹⁰ Su questa pagina Amelunxen 1988; Cadava 1997, 106-15; ma v. anche Amelunxen 1992.

¹¹ Benjamin 2001-2008, vol. V, 358.

E per questo ero così sgomento quando da me si pretendeva che assomi- gliassi a me stesso. Avveniva dal fotografo. Ovunque guardassi, mi vedevo cir- condato da schermi, cuscini, piedistalli, che bramavano la mia immagine come le ombre dell'Ade bramano il sangue della vittima sacrificale.¹² Alla fine ve- nivo sacrificato a un fondale malamente dipinto delle Alpi, e la mia destra, che doveva sorreggere un capelluccio con un ciuffo di peli di camoscio, gettava la propria ombra sulle nubi e le nevi perenni del telone.¹³ Tuttavia, il sorriso af- flitto intorno alla bocca del piccolo alpigiano è meno desolante dello sguardo che penetra in me dal volto infantile messo in posa all'ombra di una palma da appartamento.¹⁴ Essa proviene da uno di quegli ateliers che con i loro sgabelli e treppiedi, gobelin e cavalletti stanno a mezzo tra il boudoir e la camera di tor- tura. Io sono a capo scoperto; nella sinistra un gigantesco sombrero, che con grazia studiata tengo lungo il fianco. La destra regge un bastone di cui si scorge in primo piano il pomo inclinato, mentre l'altra estremità affonda in un fascio di piume di struzzo, che si riversano da un tavolo da giardino. Del tutto in di- sparte, accanto alla portiera, la figura irrigidita di mia madre, in uno stretto bu- stino. Come un manichino osserva il mio abito di velluto, a sua volta a tal punto sovraccarico di passamanerie da dare l'impressione di provenire da una rivista di moda. Io invece ero deformato dalla somiglianza [*Ähnlichkeit*] con tutto ciò che mi circondava. Come un mollusco vive nella conchiglia, così io dimoravo nel diciannovesimo secolo che ora mi sta davanti simile a un guscio disabitato. Cosa sento? Non il fragore delle artiglierie o della musica da ballo offenbachiana, nemmeno l'ululato delle sirene delle fabbriche o le urla che a mezzogiorno risuonano nei saloni della Borsa, e nemmeno il tramestio dei cav- alli sul selciato o le fanfare del cambio della guardia. No, quel che sento è il breve strepitare dell'antracite che dal contenitore di lamiera cade in una stufa di ferro, e il sordo schiocco con cui si accende la fiamma della reticella, e il tin- tinnare dei globi dei lampioni sull'anello di ottone quando un veicolo passa per la via. Altri rumori ancora, come il tintinnio del cestello delle chiavi, i due

¹² Allusione alla visita di Odisseo all'Ade nel libro XI dell'*Odissea*.

¹³ Questa fotografia, che rappresenta i due fratelli Walter e Georg Benjamin attorno al 1902 si trova nella collezione Günther Anders a Vienna ed è ripro- dotta in Cadava 1997, 108 e in altre pubblicazioni.

¹⁴ L'allusione è a una nota fotografia di Franz Kafka a 5 anni, di cui Benjamin ha parlato nella *Kleine Geschichte der Photographie* del 1931. Benjamin è se stesso e anche un altro. Sulla base della legge della somiglianza egli è Franz Kafka. È di grande interesse che anche W. G. Sebald è stato per tutta la sua vita visitato, in modo ossessivo e mostruoso («ungeheuerlich» disse lui) proprio da quella fotografia di Kafka bambino, che lui ha interpretato come la chiave della vita e dell'opera futura di Kafka, dominata dalla malinconia: cfr. Scholz 2007 e Zisselsberger 2007.

campanelli della scala padronale e di quella di servizio; infine c'è anche una breve filastrocca infantile: «Raccontare ora ti vo' / Comarehlen come andò».¹⁵

Dalle memorie individuali si sta passando a quelle sociali e collettive, come anticipato nella *Premessa*. Dalla deformazione del ricordo a quelle della storia. Una delle immagini ricorrenti che Benjamin usa per rappresentare la storia è quella del vento che soffia nelle vele del tempo: è un'immagine di movimento, che pone il problema della variabilità e del capriccio delle direzioni. Un'altra immagine, strettamente connessa con la fotografia è quella del mito di Medusa, che combina insieme effetto affascinante ed effetto paralizzante. Secondo Adorno, lo sguardo di Benjamin era, in filosofia, di tipo meduseo.¹⁶ In un saggio scritto negli stessi ultimi anni in cui lavorava ai *Passagen* e a *Berliner Kindheit*, intitolato *Zentral Park*, parlando di Baudelaire (e insieme di Poe e di Nietzsche), Benjamin scriveva:

Che senso ha parlare di progresso a un mondo che sprofonda nella rigidità cadaverica? L'esperienza di un mondo che entra in uno stato di rigidità cadaverica Baudelaire la trovò esposta con incomparabile forza in Poe. Ciò che gli rese Poe insostituibile fu il fatto che questi descrivesse il mondo in cui poesia e aspirazioni di Baudelaire ottenevano giustizia. Vedi la testa di Medusa in Nietzsche.¹⁷

Se il suo sguardo era meduseo, come era il suo stile? A questa domanda ha risposto, fra i molti altri che se ne sono occupati,¹⁸ con straordinaria prontezza e acutezza, da una New York molto benjaminiana, con il suo Central Park, già alla fine degli anni Settanta, la saggista Susan Sontag:

La forma a lui più congeniale rimase il saggio. L'intensità, l'attenzione totale del malinconico ponevano dei limiti naturali allo sviluppo delle idee di Benjamin. I suoi saggi più importanti danno l'impressione di finire appena in tempo, subito prima dell'autodistruzione. [...] Le sue frasi non sembrano costruite nel solito modo; non sono interdipendenti. Ognuna è scritta come se

¹⁵ Benjamin 2001-2008, vol. V, 358-59.

¹⁶ Adorno 1972, 238.

¹⁷ Benjamin 2001-2008, vol. VII, 202. L'allusione è a un passo famoso di *Die Geburt der Tragödie* (1872) di Friedrich Nietzsche, cap. 2.

¹⁸ Cfr. Menninghaus 1995; Jakobs 1999; Schöttker 1999; Andrew Benjamin 2006.

fosse la prima, o l'ultima («È proprio di ogni scrittore arrestarsi e ricominciare da capo a ogni frase», scrive nella *Premessa al Dramma barocco tedesco*). I processi storici e mentali sono resi come *tableau* concettuali, le idee sono trascritte in *extremis* e le prospettive intellettuali sono vertiginose. Lo stile del suo pensiero e della sua scrittura, impropriamente definiti aforistici, si potrebbero chiamare più correttamente barocco a fotogramma bloccato [*freeze-frame baroque*]. L'esecuzione di questo stile era una tortura. Era come se ogni frase dovesse dire tutto, prima che lo sguardo interiore della concentrazione totale dissolvesse l'argomento davanti agli occhi dell'autore. Probabilmente Benjamin non esagerava affatto quando disse a Adorno che ogni idea del suo libro su Baudelaire e la Parigi del XIX secolo «doveva essere strappata a un ambito governato dalla follia».

Una specie di terrore di essere prematuramente interrotto è alla base di queste frasi sature di idee come la superficie di un quadro barocco è affollata di movimento.¹⁹

L'idea di immagine bloccata (*freeze-frame*), applicata da Sontag allo stile di Benjamin, non rara nel linguaggio degli esperti a proposito della fotografia istantanea e simile a quella, usata spesso da William Faulkner, del *frozen time* (il tempo congelato),²⁰ ricorda da vicino quella espressa da Adorno, quando, a proposito delle immagini evocate in *Berliner Kindheit*, ha parlato di «fotografie fiabesche»:

Le fotografie fiabesche dell'*Infanzia berlinese* non sono soltanto macerie viste dalla prospettiva a volo d'uccello della vita da tempo perduta, ma anche istantanee dell'etereo paese che quell'aeronauta scattò inducendo i suoi modelli a posare da bravi.²¹

L'idea è anche collegata con l'interpretazione data da Adorno della concezione allegorica in Benjamin e dei suoi tipici modi di scrittura:

Il saggio in quanto forma consiste nella possibilità di contemplare ciò che è storico, le manifestazioni dello spirito obiettivo, la «cultura», come se fossero

¹⁹ Sontag 1997, 106.

²⁰ In Faulkner questa idea del tempo fermato, o sospeso, è collegata con il tema tipicamente faulkneriano della storia bloccata dopo la sconfitta nella guerra civile delle società e culture del Sud degli Stati Uniti.

²¹ Adorno 1950, 119.

natura. Benjamin vi era adatto come pochi. Si potrebbe definire in complesso il suo pensiero come «storico-naturale». Le componenti pietrificate, irrigidite o obsolete della cultura, tutto ciò che in essa ha dismesso l'insinuante vivacità, parlavano a lui come il fossile o la pianta dell'erbario parlavano al collezionista. Tra i suoi oggetti preferiti c'erano quelle boccette di vetro con dentro un paesaggio su cui si mette a nevicare appena le scuoti. Sulla porta dei suoi Sotterranei filosofici potrebbe stare la parola «natura morta». Il concetto hegeliano della seconda natura come oggettivazione di rapporti umani estraniati a se stessi, nonché la marxiana categoria del feticismo delle merci assumono in Benjamin una posizione chiave. Non lo attira unicamente il compito di ride-stare la vita rappresa in ciò che è pietrificato – come nell'allegoria –, egli è portato altresì a considerare il vivente in modo che si presenti come passato da lunga pezza, come «preistorico», e ceda improvvisamente il proprio significato. La filosofia si appropria del feticismo della merce: tutto deve magicamente trasformarsi per essa in cosa onde spezzare la magia dell'imperversare delle cose. Questo pensiero è così saturo di cultura come suo oggetto naturale, da mettersi dalla parte della reificazione, anziché fermamente confutarla. Sta qui l'origine della tendenza di Benjamin a cedere la sua energia spirituale a un principio completamente opposto. [...] Lo sguardo della sua filosofia è uno sguardo di Medusa.²²

Questo insieme di idee è strettamente collegato con la concezione della storia in Benjamin e con la sua peculiare interpretazione dell'allegoria. Quanto alla storia, l'idea che egli ne aveva è espressa chiaramente in un passo dei suoi ultimi scritti, tante volte citato e commentato dagli studiosi,²³ che presenta la figura allegorica dell'angelo di Klee:

C'è un quadro di Klee che si chiama *Angelus Novus*. Vi è rappresentato un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui ha fisso lo sguardo. I suoi occhi sono spalancati, la bocca aperta, e le ali sono dispiegate. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Là dove davanti a noi appare una catena di avvenimenti, egli vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffia una bufera, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che l'angelo non può più chiuderle. Questa bufera lo spinge inarrestabil-

²² Adorno 1972, 238.

²³ Cfr. Bulthaup 1975; Belloi-Lotti 1983; White 1988, A. Benjamin-Osborne 1993; Steinberg 1996; Schiavoni 2001; Schwartz 2001.

mente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre cresce verso il cielo il cumulo delle macerie davanti a lui. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa bufera.²⁴

Quanto all'allegoria, è fondamentale, per comprendere gli scritti di Benjamin sull'argomento, la distinzione fra allegoria classica e allegoria moderna (che riassumo qui, scusandomi per la piega scolastica e manualistica che prende, inevitabilmente, il discorso). Nel suo significato tradizionale, come si sa, l'allegoria corrisponde a una narrazione, a un personaggio o gruppo di personaggi, a una scena o un'immagine che hanno due distinti significati, uno dei quali è nascosto sotto il significato visibile o letterale del testo. Nella tradizione classica e medievale l'allegoria è stata usata molto spesso per rappresentare in modo netto e convincente, attraverso le sue figurazione e immagini, delle verità morali o delle rivelazioni religiose. Il legame tra l'immagine figurante e l'idea figurata era suggerito, normalmente, dall'enciclopedia culturale del tempo, cioè da nozioni, miti, storie, credenze comuni: siccome, per esempio, l'unicorno, secondo le credenze fantastiche tramandate dalla cultura popolare e mitologica poteva essere catturato solo usando una fanciulla vergine come richiamo, esso venne scelto, allegoricamente, per rappresentare la figura di Cristo, nato da una vergine. L'intero testo della *Divina commedia* ha, come è noto, sistematicamente, due (o almeno due) significati: quello del viaggio del personaggio Dante nei tre regni dell'oltretomba (raccontato con tutta una serie di particolari concreti, precisazioni temporali, descrizioni di luoghi, personaggi, accadimenti, discorsi) e quello nascosto che il lettore è chiamato a indovinare sotto l'intera narrazione (un viaggio di liberazione dal peccato, una graduale conquista di conoscenza e perfezione morale) o sotto i vari avvenimenti e personaggi (i mostri infernali, gli angeli, Virgilio, Beatrice). Nell'*Orlando Furioso* si incontrano, accanto a episodi romanzeschi o realistici, episodi schiettamente allegorici: a un certo punto della storia, in un momento di difficoltà dell'esercito di Carlo, Dio manda l'angelo Michele in cerca del Silenzio e della Discordia perché intervengano in aiuto dei Cristiani; il paladino Rinaldo, partito alla ricerca di Angelica di cui è innamorato, mentre attraversa la Selva di Ardenna viene assalito dal mostro della Gelosia e salvato dallo Sdegno.

²⁴ Benjamin 2001-2008, vol. VII, 487.

L'uso dell'allegoria in letteratura è stata molto diffuso nell'età classica, nel Medioevo e nel Rinascimento, ma ha cominciato a trovare oppositori fra i poeti e letterati del Settecento ed è stato respinto in età romantica, quando divenne assai comune distinguere tra allegoria e simbolo (due concetti che sino ad allora non erano nettamente differenziati), e sostenere che l'allegoria era troppo «artificiale», «fredda», «sovrapposta» alla cosa rappresentata, mentre il simbolo ne era una parte integrante. Se si prende, per esempio, la storia di *Moby-Dick* (1851) di Herman Melville, non si può non tener conto, quando si cerca di interpretare il significato della Balena bianca e della lunga lotta del capitano Achab per catturarla, che l'autore (nonostante che operasse in un ambiente intellettuale in cui continuava a essere abbastanza diffuso l'interesse per la rappresentazione allegorica) dichiarò esplicitamente che non riteneva legittimo considerare il suo libro un'allegoria e che, in ogni caso, l'effetto suggestivo del libro dipendeva da una ampia varietà di possibili significati simbolici del mostro marino e che il ridurne il significato a una idea astratta allegorizzata ne impoveriva la grande forza immaginativa.

Nettamente diversa è la concezione di Benjamin. Egli ha colto, come pochi altri, una novità tipica del mondo moderno e ha fatto notare come, dopo le condanne romantiche e la preferenza per il simbolo spesso dichiarata esplicitamente dagli autori della modernità si è assistito, a partire da Baudelaire (e nonostante le sue allusioni alla «foresta di simboli» in cui si muovevano i suoi testi, nonostante l'idea delle «corrispondenze» e nonostante la tendenza di molti critici ad ascriverlo alla scuola «simbolista»), a un'improvvisa nuova fioritura dell'allegoria, divenuta, per l'appunto, allegoria moderna. Questa nuova forma di allegoria è presente in molte rappresentazioni, anche apparentemente realistiche, per esprimere un mondo di idee e di esperienze esistenziali spesso frammentate e laceranti, spesso dolorose, e però concrete, mai idealizzate, prive di qualsiasi forma di totalità. Essa si nutre, come le allegorie del passato, di materiali trasmessi dalla cultura, dalle figurazioni già apparse nei testi pittorici o letterari, ma sembra avere il doppio scopo di ricordarne la storicità, ma anche la caducità, lo svuotamento operato dal tempo e dalla caduta degli dei e dei miti.

Come ha scritto Benjamin, in un passo frequentemente citato del libro sul *Dramma barocco tedesco* (1925):

Mentre nel simbolo, con la trasfigurazione della caducità, si manifesta fuggacemente il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, l'allegoria mostra agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* come irrigidito paesaggio originario. La storia in tutto ciò che essa ha fin dall'inizio di immaturo, di sofferente, di mancato, si imprime in un volto, anzi: nel teschio di un morto. E se è vero che a essa manca ogni libertà «simbolica» dell'espressione, ogni armonia classica della figura, ogni umanità, in questa figura – che è fra tutte la più degradata – si esprime significativamente sotto forma di enigma, non solo la natura dell'esistenza umana in generale, ma la storicità biografica di una singola esistenza. [...] Se la natura è da sempre esposta alla morte, allora essa è anche allegorica da sempre.²⁵

E ancora:

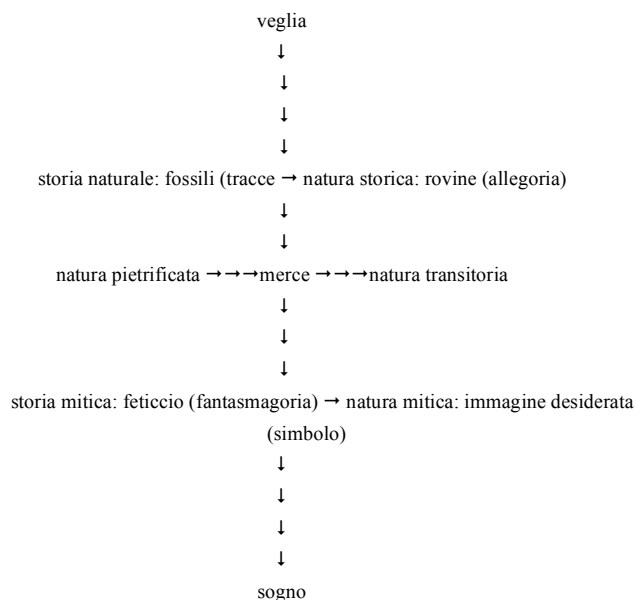
La storia si costituisce come il dispiegarsi non di un'eterna vita bensì come il processo di un inarrestabile decadimento [...]. Le allegorie sono, nel regno del pensiero, quello che sono le rovine nel regno delle cose.²⁶

Va aggiunto, per spiegare la peculiare teoria della storia e dell'allegoria in Benjamin, che, sotto il probabile influsso delle tecniche del surrealismo, ma anche in seguito al suo interesse per tutti i mezzi di riproduzione meccanica della realtà, i saggi di Benjamin tendono a essere molto visivi, e anche fotografici e cinematografici, come hanno subito osservato Adorno, Bloch e Sontag. Uno dei concetti principali della sua idea della natura e della storia è quello dell'«immagine dialettica»: un'immagine improvvisa, balenante, nella quale passato e futuro si illuminano a vicenda a partire dal presente. Non è mia intenzione entrare qui in particolari assai complessi del pensiero di Benjamin. Mi limito a riportare, perché abbiate un'idea della complessità delle questioni, un diagramma, che una studiosa di Cornell, Susan Buck-Morse,²⁷ ha ricavato dalle pagine frammentarie del libro di Benjamin sulla modernità, i ben noti *Passagen*, soffermandosi sul concetto marxiano di merce, centrale nella società moderna:

²⁵ Benjamin 2001-2008, vol. II, 202-203.

²⁶ Benjamin 2001-2008, vol. II, 213.

²⁷ Buck-Morse 1989, 211.



Mi preme qui in ogni caso far notare che sia il modo allegorico nella sua forma moderna, sia l'immagine dialettica nella sua variante pietrificata, sia l'istantanea fotografica tendono a dare una visione bloccata (*frozen picture*) dei movimenti della vita.

Uno studioso di Princeton, Eduardo Cadava, in un libro affascinante che riproduce anche nella sua forma i modi di ragionare di Benjamin, intitolato *Words of light* (1997), esamina a fondo i rapporti tra concezione benjaminiana della storia, teoria dell'allegoria moderna, interesse di Benjamin (tra affascinato e perturbato) per la fotografia e forma e stile della sua scrittura saggistica. Egli scrive, riprendendo anche alcune intuizioni di Susan Sontag:

Ho cercato di riprodurre formalmente la cesura dell'evento storico, la separazione e la discontinuità da cui emerge la storia. Benjamin sostiene [in *Sul concetto di storia*, 1940] che non c'è storia senza la capacità di arrestare il movimento storico e allo stesso tempo richiede una modalità di scrittura che sia fedele a questo movimento di interruzione o sospensione. Come lo sguardo della macchina fotografica che momentaneamente blocca la storia in un'immagine, la concezione di Benjamin condensa una rete di rapporti in una cornice i cui bordi rimangono permeabili. Simile a una fotografia in prosa, il saggio

dice la forza dell'arresto. Segnala nella scrittura stessa l'interruzione della scrittura. Come spiega lo stesso Benjamin, è proprio perché il pensiero storico prevede «non solo il movimento delle idee, ma anche il loro arresto» che la fotografia può diventare un modello per la comprensione della storia, un modello per la sua esecuzione. Proprio come la messa in scena che nel libro di Benjamin sul dramma barocco rinvia a un processo che, afferrando e staccando un'immagine dal suo contesto, lavora per immobilizzare il fluire della storia. È questa la ragione per cui, in risposta alle esigenze del frammento e delle tesi [*Sul concetto di storia*], si può dire che la fotografia sia un altro nome per l'arresto che Benjamin identifica con il momento della rivoluzione. Mentre Marx sostiene che le rivoluzioni sono «le locomotive della storia universale», Benjamin commenta che «forse le cose stanno in modo del tutto diverso. Forse le rivoluzioni sono il ricorso al freno d'emergenza da parte del genere umano in viaggio su questo treno». Questo momento di arresto è collegato nel pensiero di Benjamin con ciò che, nel suo saggio su Goethe egli vede come l'improvviso emergere dell'inesprimibile, in *Per la critica della violenza* come la qualità d'interruzione dello sciopero generale, negli scritti su Baudelaire come l'inquietudine pietrificata dell'immagine, negli scritti sulla mimesi come la percezione fulminea della somiglianza e nel saggio sulla storia come l'intervento messianico nella storia. In ciascuno di questi casi egli ricerca gli effetti di ciò che chiama «la cesura nel movimento del pensiero». Questa cesura – la cui forza immobilizzante produce non solo la comparsa di un'immagine, ma anche interviene nella linearità della storia e della politica – può essere compresa in rapporto con ciò che potremmo chiamare l'effetto meduseo della fotografia.²⁸

A questo punto, viene spontanea una domanda: vista l'importanza che sembra avere la fotografia nella teoria di Benjamin della storia e dell'allegoria, visto il valore pionieristico dei suoi scritti sull'argomento, come mai le pagine sulla fotografia di Walter con il fratello e quelle su una famosa fotografia di Kafka bambino (cara anche a Sebald), presenti nella prima versione di *Berliner Kindheit*, sono state omesse nelle versioni successive?

Azzardo una risposta: perché l'attenzione di Benjamin era rivolta non a una singola fotografia o al ricordo della sua prima fotografia in posa in uno studio fotografico di Berlino, sotto l'occhio vigile della madre, non quindi sulla fotografia come elemento concreto della memoria personale (come in Proust, in Nabokov, in Sebald, in tanti altri), ma sulla fotografia come metafora generale per

²⁸ Cadava 1997, XX.

la sua concezione della storia, della scrittura, della immagine dialettica, dell'allegoria moderna.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Abbas 1989 A. Abbas, *On Fascination: Walter Benjamin's Images*, «New German Critique», 48 (1989), pp. 43-62.
- Adorno 1950 T. W. Adorno, *Nachwort*, in W. Benjamin, *Berliner Kindheit*, a cura di T. W. Adorno, Suhrkamp, Frankfurt 1950; trad. it. *Nota all'edizione tedesca*, in W. Benjamin, *Infanzia berlinese*, Einaudi, Torino 1950, pp. 168-71.
- Adorno 1972 T. W. Adorno, *Charakteristik Walter Benjamins*, in *Über Walter Benjamin*, a cura di T. Adorno, Suhrkamp, Frankfurt 1970, pp. 11-29; trad. it. *Profilo di Walter Benjamins*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, pp. 233-47.
- Amelunxen 1988 H. von Amelunxen, *D'un état mélancolique en photographie. Walter Benjamin et le concept de l'allégorie*, «Revue des Sciences Humaines», 51 (1988), fasc. CCX, pp. 1-15.
- Amelunxen 1992 H. von Amelunxen, *Skiagraphia - Silberchlorid und schwarze Galle: Zur allegorischen Bestimmung des photographischen Bildes*, in W. Van Reijen (hrsg.), *Allegorie und Melancholie*, Suhrkamp, Frankfurt 1992, pp. 90-108.
- Belloi, Lotti (a cura di) 1983 L. Belloi, L. Lotti (a cura di), *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*, Editori Riuniti, Roma 1983.
- A. Benjamin 2006 A. E. Benjamin, *Style and Time: essays on the politics of appearance*, Northwestern University Press, Evanston 2006.
- Benjamin, Osborne 1993 A. E. Benjamin, P. Osborne (eds.), *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*, Routledge, London 1993.

- Benjamin 2001-2008 W. Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in *Gesammelte Schriften*, hrsg. R. Tiedemann *et al.*, Suhrkamp, Frankfurt 1972-1989, vol. II/1, pp. 368-85; trad. it. *Breve storia della fotografia*, in *Opere complete*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2001-2008, vol. IV, pp. 476-91.
 W. Benjamin, *Berliner Chronik - Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, di cui *Berliner Chronik 1932*, in *Gesammelte Schriften*, vol. II, pp. 69-268; vol. VI, pp. 465-519, trad. it. *Cronaca Berlinese*, in *Opere complete*, vol. V, pp. 245-95; *Berliner Kindheit...*, versione di Gießen (1933), in *Gesammelte Schriften*, vol. IV/1, pp. 204-96; trad. it. *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, versione di Gießen, in *Opere complete*, vol. V, pp. 358-421; ultima versione (1938), in *Gesammelte Schriften*, vol. VII/1, pp. 385-433; trad. it. *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, in *Opere complete*, vol. VII, pp. 1-61.
 W. Benjamin, *Zentral Park*, in *Gesammelte Schriften*, vol. III, pp. 543-44; trad. it. *Parco centrale*, in *Opere complete*, vol. VII, pp. 179-209.
 W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in *Gesammelte Schriften*, vol. I, pp. 691-704; trad. it. *Sul concetto di storia*, in *Opere complete*, vol. VII, pp. 483-93.
- Bloch 1990 E. Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, nuova ediz. aumentata, Suhrkamp, Frankfurt 1962, poi in *Werkausgabe*, vol. IV, Suhrkamp, Frankfurt 1985; trad. inglese: *Heritage of Our Time*, University of California Press, Berkeley 1990.
- Buck-Morse 1989 S. Buck-Morse, *The Dialectics of Seeing*, MIT Press, Cambridge 1989.

- Bulthaup 1975 P. Bulthaup (hrsg.), *Materialien zu Benjamins Thesen «Über den Begriff der Geschichte», Beiträge und Interpretationen*, Suhrkamp, Frankfurt 1975.
- Cadava 1997 E. Cadava, *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton University Press, Princeton 1997.
- Cases 1987 C. Cases, *Fare arrivare il Messia*, in E. Rutiliano, G. Schiavoni (a cura di), *Caleidoscopio benjaminiano*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 1987, pp. 59-61.
- Darby 2000 D. Darby, *Photography, Narrative, and the Landscape of Memory in Walter Benjamin's Berlin*, «The Germanic Review», 75 (2000), pp. 210-25.
- Jakobs 1999 C. Jakobs, *In the Language of Walter Benjamin*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999.
- Lindner 1984 B. Lindner, *Das «Passagen Werk», die «Berliner Kindheit» und die Archäologie des «Jungstvergangenen»*, in N. Bolz, B. Witte (hrsg.), *Passagen: Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, Fink, München 1984, pp. 27-48.
- Menninghaus 1995 W. Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Suhrkamp, Frankfurt 1995.
- Rugg 1997 L. H. Rugg, *Picturing Ourselves. Photography and Autobiography*, The University of Chicago Press, Chicago 1997.
- Salzinger 1973 H. Salzinger, *Swinging Benjamin*, Fischer, Frankfurt 1973.
- Schiavoni 2001 G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Einaudi, Torino 2001.
- Schneider 1986 M. Schneider, *Die erkaltete Herzenschrift: Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, Hanser, München 1986.

- Scholz 2007 C. Scholz, *But the Written Word is Not a True Document: A Conversation with W. G. Sebald on Literature and Photography*, in L. Patt, C. Dillbohner (eds.) *Searching for Sebald: photography after W. G. Sebald*, Institute of Cultural Inquiry, Los Angeles 2007, pp. 104-109.
- Schöttker 1999 D. Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Suhrkamp, Frankfurt 1999.
- Schwartz 2001 V. R. Schwartz, *Walter Benjamin for Historians*, «American Historical Review», 106 (2001), pp. 1721-43.
- Sontag 1997 S. Sontag, *Under the sign of Saturn*, Farrar-Straus-Giroux, New York 1980; trad. it. *Sotto il segno di Saturno*, Einaudi, Torino 1982, ediz. 1997.
- Steinberg 1996 M. P. Steinberg (ed.), *Walter Benjamin and the Demands of History*, Cornell University Press, Ithaca 1996.
- Stüssi 1977 A. Stüssi, *Erinnerung an die Zukunft: Walter Benjamins «Berliner Kindheit um Neunzehnhundert»*, Vanderhoeck und Ruprecht, Göttingen 1977.
- Szondi 1973 P. Szondi, *Benjamins Städtebilder*, in *Lektüren und Lektionen: Versuche über Literatur. Literaturtheorie und Literatursoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt 1973, pp. 134-49.
- White 1988 H. White, *Historiography and Historiophoty*, «American Historical Review», 93 (1988), pp. 1193-99.
- Zisselsberger 2007 M. Zisselsberger, *Melancholy Longings: Sebald, Benjamin and the image of Kafka*, in L. Patt, C. Dillbohner (eds.), *Searching for Sebald: photography after W. G. Sebald*, Institute of Cultural Inquiry, Los Angeles 2007, pp. 280-301.



Walter Benjamin e il fratello Georg,
bambini.



Franz Kafka bambino.

SILVIA ANNAVINI

PROTEO E L'ALLEGORIA BAROCCA NELL'ULISSE DI JOYCE

We must be still and still moving/Into another intensity/
For a further union, a deeper communion/
Through the dark cold and empty desolation/
The wave cry, the wind cry, the vast waters/
Of the petrel and the porpoise. In my end is my beginning.

T. S. Eliot, *East Coker*

Le allegorie sono nel regno del pensiero quel che sono le rovine nel regno
delle cose

W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*

1. Il concetto di allegoria barocca di cui mi avvarrò in questo intervento è tratto dallo studio condotto da Walter Benjamin sul *Dramma Barocco Tedesco* che sembra prestarsi ad una possibile ulteriore interpretazione del terzo capitolo dell'*Ulisse* di Joyce. Analizzando il *bricolage* di citazioni che tratteggiano la breve "Telemachia" di Stephen Dedalus attraverso la lente della poetica allegorica benjaminiana sembra infatti possibile operare una distinzione fra simbolo, allegoria ed epifania. La letteratura critica al riguardo presenta, sotto questo punto di vista, una discrasia di fondo, per cui i concetti di allegoria, simbolo ed epifania si avvicendano, si autoescludono o si sovrappongono reciprocamente, alternativamente confusi nello spaesamento enciclopedico del testo. Inoltre, sembrano essere sovente offuscati dall'analisi tematica di alcune costanti quali, ad esempio, quella del presunto o tale in-

flusso del simbolismo francese sulla poetica joyciana che contribuisce a creare un'ulteriore confusione fra simbolismo e simbolo.¹

Ciò che differenzia il *Proteo* dagli altri capitoli dell'*Ulisse* rendendolo estremamente prezioso per questo tipo di comparazione è, innanzi tutto, l'ambientazione paesaggistica e naturalistica di fronte alla quale Stephen, l'artista, si pone determinando un nuovo tipo di percezione del reale. Se Franco Moretti ha parlato a proposito dell'*Ulisse* di «allegoria impazzita»² avvalendosi della più celebre applicazione benjaminiana dell'allegoria allo *shock* della metropoli moderna, l'originalità del *Proteo* è evidente anche nel suo prestarsi ad una dichiarazione di poetica e di intenti che lascia trasparire una nuova problematica di natura propriamente estetica. Non è Bloom, perfettamente integrato e a proprio agio con i nuovi linguaggi della metropoli,³ immerso nel potere schizofrenico dell'allegoria cittadina, a rendersi immagine del divorzio tra *physis* e senso di cui parla Benjamin nei suoi *Passages* ma Stephen che, di fronte ad un frammentario e frammentato paesaggio marino, pone in questione un nuovo tipo di percezione, fondamentalmente allegorica.

Sotto un altro punto di vista, attraverso la costellazione di citazioni che si alternano nel flusso di coscienza del giovane Dedalus, è possibile ricostruire un nuovo orizzonte esperienziale ed estetico che sembrerebbe armonizzarsi perfettamente con i dettami benjaminiani. L'allegoria barocca, nel suo intreccio di natura e storia, è in grado di porre in evidenza un elemento importante del nuovo

¹ Giorgio Melchiori ha pubblicato recentemente uno studio in cui tenta di rintracciare le fonti barocche dell'*Ulisse*. Tuttavia, Melchiori prende in considerazione un'accezione di Barocco che non coincide con quella benjaminiana. Sebbene, infatti, il critico italiano riconduca la complessità strutturale dell'*Ulisse* ad un modello di ispirazione barocco non sembra però ricondurlo ad una secolarizzazione delle possibilità epifaniche derivate dall'esuberanza linguistica dell'opera qui presa in considerazione. Lo studio di Melchiori, tra l'altro, si sofferma sulla più esplicita struttura barocca del *Finnegans' Wake*. Cfr. Melchiori 2007.

² Cfr. Moretti 2003, cap. VI.

³ Infatti Bloom sembra aver già secolarizzato attraverso la tecnica il problema della nuova percezione come fa notare Ernesto Livorni: «One of [Bloom's] interests is optic whereas Stephen's concerned with vision is related to establishing the meaning of the outer world and its relation to his inner experience of it, Bloom is interested in all sorts of optical phenomena, including astronomy and the judging of stellar distances by parallax». Livorni 1999, 145.

rapporto che si instaura fra l'artista e il paesaggio che, nel brano qui preso in esame, si presenta come frammento e runa lasciando trasparire il divorzio barocco, moderno e modernista, fra il soggetto e la realtà, fra parole e cose, significante e significato.

2. Sin dalle prime battute d'apertura del *Proteo*, l'universo spaziale davanti al quale si trova Stephen è costituito di particolari, un cimitero marino di frammenti che sembra ricordare gli *Ossi montaliani*: uova di pesce, marame, un pezzo di barca, la carcassa di un cane abbandonata a se stessa. Un paesaggio spezzettato che Praz, con lungimiranza, paragonò alla decostruzione cubista.⁴ Questo riferimento alla pittura non è ingenuo: ci viene suggerito dall'autore stesso che propone, attraverso le speculazioni di Stephen, una comparazione tra le facoltà uditive e quelle visive e, allo stesso tempo, citando nel testo in questione il *Laocöon* di Lessing, ci svincola da una possibile interpretazione erronea. Ciò che potrebbe trarci in inganno in questo accostamento, infatti, è la simultaneità cui tende la totalità frammentata dell'immagine cubista alla quale si contrappone la destrutturazione joyciana dilazionata, piuttosto, nello spazio. Lo stesso Lessing impone una netta distinzione fra pittura e scrittura: se alla prima si confarebbe una giustapposizione volta ad una percezione di tipo immediato, la seconda sarebbe caratterizzata da una progressione temporale. In questa importante distinzione è possibile intravedere quella operata da Benjamin fra simbolo e allegoria basata, per l'appunto, sulla temporalità e risalente ad una cesura significativa già operata in seno al romanticismo ad opera di Creuzer. Sulla scorta di quest'ultimo, Bachofen compie una rivalutazione significativa dell'allegoria in quanto immagine e figura intellettuale, costruita sulla progressione temporale del pensiero rispetto all'immediatezza autoreferenziale del simbolo che sarà definito da Schelling, a causa della sua totalità momentanea, addirittura 'tautegorico'. Non a caso, la trattazione portata avanti da Lessing nel *Laocöon* era volta ad una critica serrata della pittura allegorica e della poesia figurativa. Quando Joseph Frank, nel suo saggio sulla forma spaziale, si avvale di questa categoria

⁴ «[...] Ma è proprio ciò che ha fatto Picasso con le forme nel suo rifuggire dai canoni della bellezza correnti. Dietro il mondo delle forme quale esiste c'è un'infinità di possibilità non realizzate [...]. Joyce e Picasso han ricercato nella cava dei marmi tutte le forme improbabili ed illegittime nascoste nelle sue viscere; la loro è stata un'antireazione nel senso che il vangelo predicato dall'Anticristo era un vangelo invertito». (Praz 1971, 202).

nel tentativo di delineare un'inversione dei due fattori nell'ambito della letteratura modernista, all'interno della breve digressione sull'*Ulisse* pone in luce paradossalmente – e forse inconsapevolmente – proprio l'elemento allegorico della tecnica joyciana, ovvero, il taglio in lungo e in largo di una nuova prospettiva visuale di una realtà ridotta a brandelli.⁵ Lo stesso Jameson parte dal concetto di forma spaziale delineato da Frank per decretare l'allegoria come immagine strutturante della percezione visiva moderna:

[...] l'interpretazione allegorica si configura in primo luogo come atto interpretativo che ha inizio con il riconoscimento dell'impossibilità dell'interpretazione nella vecchia accezione e con l'inclusione di tale impossibilità nelle sue istanze provvisorie o persino aleatorie. (Jameson 2007, 176)

Allo stesso modo, nello *Stephen Hero*, Joyce aveva affermato attraverso il suo protagonista:

[...] the modern spirit is vivisection. Vivisection itself is the most modern process one can conceive. The ancient spirit accepted phenomena with a bad grace. The ancient method investigated law with the lantern of justice, morality with the lantern of revelation, art with the lantern of tradition. But all these lanterns have magical properties: they transform and disfigure. The modern method examines its territory by the light of the day. (Joyce 1957, 180)

Ciò che emerge dal *Proteo* è, per l'appunto, un nuovo tipo di atteggiamento interpretativo e, allo stesso tempo, visuale attraverso il quale è possibile ricondurre l'anelito enciclopedico dell'intera opera e che molta critica ha tentato di schematizzare e restringere attraverso le pastoie del medievalismo joyciano. Si è spesso omesso, infatti, di considerare l'allegoria barocca come immagine e struttura possibile di questa onnicomprensività. Se Benjamin afferma che «l'accumulo e l'ideogramma costituiscono l'ideale barocco del sapere» (Benjamin 1999, 158) ad esso è possibile accostare la natura sovrabbondantemente enciclopedica non solo dell'*Ulisse* ma di molte altre opere moderniste (*The Waste Land*,

⁵ «All the factual background summarized by for the reader in an ordinary novel must here be reconstructed from fragments, sometimes hundreds of pages apart, scattered through the book. As a result, the reader is forced to read Ulysses in exactly the same manner as he reads modern poetry, that is, by continually fitting fragments together and keeping allusions in mind until, by reflexive reference, he can link them to their complements» (Frank 1963, 18).

Cantos, etc). Come ha affermato Italo Calvino nelle sue *Lezioni americane*:

Oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima.

A differenza della letteratura medievale che tendeva a opere che esprimessero l'integrazione dello scibile umano in un ordine e una forma di stabile compattezza, come la *Divina Commedia*, dove convergono una multiforme ricchezza linguistica e l'applicazione di un pensiero sistematico e unitario, i libri moderni che più amiamo nascono dal confluire e scontrarsi d'una molteplicità di metodi interpretativi, modi di pensare, stili d'espressione. Anche se il disegno generale è stato minuziosamente progettato, ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da esso si sprigiona, la pluralità dei linguaggi come garanzia di una verità non parziale. (Calvino 1988, 127)

Questo esorbitante accumulo di sapere si realizza e si presenta come frammento, come citazione, come intuizione monca di una totalità che non è più nemmeno pensabile come lo sarebbe stato, per contro, da una prospettiva medievale, tanto più se si prende atto dell'impossibilità di un sistema ermeneutico e culturale condiviso.⁶ Ciò comporta, pertanto, la deriva dell'allegoria in due direzioni: da un lato, l'affermazione di un soggettivismo ermeneutico derivato dalla consapevolezza dello iato insanabile fra soggetto percepente e oggetto percepito e, sotto un'altra prospettiva, ad essa strettamente collegata, la preponderanza del ruolo svolto dall'ironia nella strutturazione semantica dell'allegoresi stessa.

3. L'ultimo atto della Telemachia si apre con le riflessioni monologiche di Stephen sulle capacità della percezione umana:

Ineluctable modality of the visible: at least, if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. (Joyce 1990, 37)

Queste parole fanno riferimento al *De Anima* di Aristotele e cercano di trasporre fenomenologicamente il principio secondo cui la

⁶ Franco Moretti parla a tal proposito di passaggio dall'univoco alla polise-mia: se il romanzo cerca di inventare un nuovo linguaggio, l'epica opera un'estensiva rilettura del vecchio. Cfr. Moretti 2003, 81ss.

sostanza dell'oggetto percepito dall'occhio umano non è presente nella forma o nel colore dell'immagine stessa, bensì nell'occhio del soggetto che la coglie. È il colore al centro della questione ed è, a sua volta, ricondotto da Stephen a Berkeley e alla sua *New Theory of Vision*,⁷ opera nella quale si rielabora la teoria aristotelica per cui la percezione umana si caratterizza per l'inferenza dell'oggetto dai segni colorati che percepiamo, secondo il celebre paradigma *esse est percipi*.⁸ È tutto nel soggetto,⁹ quindi, che attraverso le proprie facoltà intellettive deve la propria conoscenza del mondo ad un procedimento dialettico che dal particolare, il colore, giunge all'universale. Ciò che Joyce pone in luce è, per l'appunto, l'antropocentrismo percettivo della metabolizzazione umana della realtà, come sostiene lo stesso Benjamin, «nella visione allegorica è dunque la prospettiva soggettiva ad essere riassorbita nell'economia del tutto». (Benjamin 1999, 209) Contrariamente alle interpretazioni post strutturaliste e postmoderne dell'opera joyciana,¹⁰ l'io permane graniticamente saldo non solo in quanto figura diegetica ma anche e soprattutto in quanto unica unità di misura rintracciabile del reale rappresentato. L'io appare, infatti, centrale nel suo sperimentare e rielaborare criticamente le sensazioni percepite:

⁷ Il proposito principale dell'opera, esposto sin dalle prime righe da Berkeley, e riguarda esattamente le differenze percettive dell'udito e della vista: «My design is to show the manner wherein we perceive by sight, the distance, magnitude, and situation of *objects*. Also to consider the difference there is betwixt the *ideas* of sight and touch, and whether there be any *idea* common to both senses» (Berkeley 2005, 8).

⁸ «Berkeley argues that the so called primary qualities (extension, etc) are not perceived apart from the secondary qualities (colors, etc) but are deduced from the latter. The reality of the objects of our perception is totally included in that perception (their *esse* is their *percipi*), and they are nothing beyond their actuality (as color for sight, etc)» (Vitoux 1981, 163).

⁹ «For without God the only Berkeleyan substances are individual minds, of which there need be no more than one—one's own. Thus the Berkeleyan atheist arrogates himself or herself the role of God. Stephen's *non serviam*, and his identification of himself with the universe, mark him as such as a Berkeleyan atheist. [...] "Proetus" is a Berkeleyan episode, in that the action takes place entirely in Stephen's mind; the objects around him undergo constant transformation as they are through his eyes, most strikingly the cockle-pickers' dog» (Cappio 1981, 28).

¹⁰ «L'opera di Joyce ha fortemente contribuito a screditare il soggetto, [sì che] oggi possiamo parlare di Joyce collocandolo lungo la spaccatura del Sé operata da altre scritture la cui forza sovversiva sta minando l'universo del discorso occidentale» (Cixous 1984).

l'*Ulisse* mette in scena lo strenuo tentativo di analisi della percezione dell'io moderno che non si perde nel groviglio polifonico del frammento ma rifluisce attraverso il monologo interiore in una spasmodica rappresentazione delle possibilità espressive ed ermeneutiche del soggetto. L'affermazione di questo soggettivismo percettivo si traduce, attraverso il personaggio di Stephen, nella figura dell'artista che è posto nella condizione di ricomporre la presenza e la continuità delle forme all'interno del flusso proteico del mondo fenomenico. Se, infatti, qualche ora e qualche capitolo dopo, Bloom si farà scoraggiare dall'evanescenza del senso nello scrivere un messaggio sulla sabbia: «Some flatfoot tramp in the morning. Useless. Washed away. [...] Mr Bloom effaced the letters with his slow boot. Hopeless thing sand. Nothing grows on it. All fades» (Joyce 1990, 382), al contrario Stephen, pur consapevole della mobilità cui è sottoposta la realtà, cerca di immortalare nell'atto della scrittura. Le parole sembrano, anzi, costituire l'ombra del proprio io nella loro 'ineluttabile' (aggettivo ricorrente in questo testo ed estremamente significativo) derivazione umana e, quindi, finita: «I throw this ended shadow from me, manshape ineluctable, call it back. Endless would it be mine, form of my form? Whoever anywhere will read these written words? Signs on a white field»¹¹ (Joyce 1990, 48). In questo breve estratto Joyce definisce le parole segni e, in effetti, nelle riflessioni di Stephen, la realtà è fatta di segni, *signatures*: come ricorda Benjamin, infatti, nel contesto dell'allegoria, l'immagine è soltanto segnatura, monogramma dell'essere e non l'essere stesso. I colori sono definiti, infatti, *signatures* proprio all'inizio del capitolo qui preso in esame: «Snotgreen, bluesilver, rust: colored signs. Limits of the diaphane» (Joyce 1990, 37). Tuttavia, essi costituiscono non solo i segni e, quindi, le tracce monche di una percezione faticosamente progressiva ma anche i limiti del diafano, ovvero, della trasparenza della visibilità e del senso. Al termine del proprio esperimento sulle facoltà umane, Dedalus si interroga esattamente sulla funzione del soggetto all'interno di un mondo così perpetuamente in movimento e vulnerabile al mutamento:¹² «Open your eyes now. I will. One moment.

¹¹ «Stephen's reflection's on the status of the human shadow, and in particular his own, which is a signature of the finiteness of human beings, leads him to think about the function of writing, and that peculiar form of writing which is art» (Livorni 1999, 140).

¹² Nello stesso capitolo si legge: «See now. There all the time without you: and ever shall be, world without end» (Joyce 1990, 37).

Has all vanished since? If I open and am for ever in the black adiaphane. Basta! I will see if I can see» (Joyce 1990, 37). In queste parole la difficoltà derivata dalla possibilità di vedere – e quindi capire – è placata dall'accettazione del limite umano: «vedrò se potrò vedere», intendendo «se sarò in grado di vedere», dirà Stephen. La contrapposizione *diaphane/adiaphane* per cui il sostantivo contrario sarebbe piuttosto 'opaco' è qui sottolineato da questa 'a' privativa volta a rimarcare il legame concettuale con il termine precedente e, quindi, con la possibilità stessa dell'ermeneutica visiva. Un procedimento, pertanto, tutt'altro che agile come spiega Stephen nel suo monologo. La menzione di una parola tedesca tratta dal già citato *Laocöon, nacheinander*, suggerisce che essa avviene un passo dopo l'altro, o meglio, usando le parole del testo «attraverso brevissimi tempi di spazio». In questa definizione sarebbe già possibile decretare l'allegoria, intesa nella sua più elementare accezione benjaminiana, esemplificativa di tale procedimento intellettuale. Benjamin opera, infatti, la distinzione fra simbolo e allegoria proprio attraverso una differenza percettiva temporale per cui quest'ultima si caratterizzerebbe per una progressione attraverso una serie di momenti.

4. Tornando al sillogismo iniziale proposto da Stephen, quindi, i colori costituiscono «l'ineluttabile modalità del visibile». Nella constatazione di questa ineluttabilità vi è un fondo di ironia, ovvero, affermando la presa d'atto del limite della conoscenza umana, Stephen afferma allo stesso tempo l'*ineluttabile* soggettivismo della percezione moderna e l'*ineluttabile* impossibilità di qualunque tipo di trascendenza che da questa soggettività deriva. Come è stato notato precedentemente, l'aggettivo *ineluttabile* si ripete quasi a designare puntualmente¹³ la finitudine di qualunque cosa derivi dalla creazione e dalla percezione umana, per sua natura incompleta e frammentata. In tal senso, l'affermazione di Benjamin secondo cui «il frammento e l'ironia sono metamorfosi dell'allegorico» (Benjamin 1999, 162) si attaglia perfettamente a questo nuovo tipo di percezione. L'ironia, pertanto, sembra collau-

¹³ Riappare inoltre, con gli stessi toni sarcastici, anche nelle apparizioni di *Circe*: «(Brings the match nearer his eye.) Lynx eye. Must get glasses. Broke them yesterday. Sixteen years ago. Distance. The eye sees all flat. (He throws the match away. It goes out. Brain thinks. Near: far. Ineluctable modality of the visible. (He frowns mysteriously). Hm. Sphynx. The beast that has two backs at midnight. Married» (Joyce 1990, 560).

darsi con l'*Ulisse* come struttura portante dell'orizzonte conoscitivo moderno. L'ambito esperienziale di Stephen è esclusivamente soggettivo. Attraverso l'uso dell'ironia, Joyce pone i limiti percettivi dell'uomo moderno ma, allo stesso tempo, ne potenzia al massimo le possibilità interpretative:

When Stephen describes as modernity's step forward in the awareness of human limits amounts the discovery of subjectivity, or finite being as such. In an epoch where transcendental experience- "eternal felty"- has been interrupted, subjective life necessarily entails irony. (Deppman 2002, 50)

Parallelamente, ciò pare escludere, di conseguenza, anche l'esperienza del simbolo in quanto possibilità ermeneutica che, nell'*Ulisse*, sembra essere negata anche in quanto esperienza del sacro. Già nello *Stephen Hero* la progressiva secolarizzazione di termini e concetti sacri¹⁴ pare condurre alla creazione di uno spartiacque rispetto alla possibilità di applicazione del vocabolario espressivo medievale e dantesco. Esempio, in tal senso, la dichiarazione di Stephen di non poter più scrivere versi d'amore alla maniera di Dante se non «a little ironically» a causa dell'inesorabile relativismo moderno.¹⁵ L'impossibilità del simbolo appare pertanto abbandonata sulla spiaggia di Sandymount come la negletta carcassa del cane, immagine speculare del teschio barocco. L'ipotesi interpretativo-simbolica del sacro viene qui immediatamente inibita già attraverso il linguaggio e la mancata corrispondenza semantica derivata dall'ironico gioco linguistico *dog/god*, anfibologia intenzionale o involontaria generata dal virtuosismo mordace con cui nel testo ci si riferisce a qualunque interpretazione di tipo religioso.

¹⁴ Su questo punto anche F. Moretti: «[...]la grande novità dello *stream* sta nel suo andare avanti per pagine e pagine *senza la benché minima rivelazione*. È il vero mondo della prosa: dettagliato, regolare, un po' banale. Lo sguardo corre sempre orizzontale, senza che nulla si levi in volo, come nella grande visione del Ritratto, verso una realtà superiore. E come nello spazio così nel tempo. [...] *Ulisse* senza epifanie, insomma. È un punto su cui il Joyce maturo si separa dalla propria opera giovanile, e da gran parte dei suoi contemporanei» (Moretti 2003, 143).

¹⁵ «[...] he found himself compelled to use what he called the feudal terminology and as he could not use it with the same faith and purpose as animated the feudal poets themselves he was compelled to express his love a little ironically. This suggestion of relativity, he said, mingling itself with so immune a passion is a modern note» (Joyce 1957, 174).

L'aura ironica che Benjamin sostiene essere una delle componenti essenziali dell'allegoria barocca riducendo il potenziale del simbolo mistico teologico inteso come sintesi di sensibile e sovransensibile, si riflette e si realizza nell'*Ulisse* anche nell'impossibilità dell'epifania,¹⁶ definita nello *Stephen Hero*: «when the soul or whatness of an object leaps to us from the vestment of its appearance [...] that is, when the metaphoric potential of an object is realized» (Joyce 1957, 211). La possibilità della transustanziazione è posta in questione all'interno del *Proteo* – ed in questo si rivela ancora efficace e significativo nel suo valore estetico teorico – soprattutto nell'ironico relegare le epifanie al passato, ad una sorta di ingenuità giovanile:¹⁷ «Do you rememeber your epiphanies on green oval leaves, deeply deep, copie sto be sent if you died to all the great libraries of the world, including Alexandria?» (Joyce 1990, 40).

L'ironia, quindi, decentra la possibilità della transustanziazione stessa fra significante e significato distruggendo ogni nesso lineare fra parole e cose, entrando definitivamente nel regno dell'allegoria moderna. Come sostiene Eco nel suo *Aesthetics of Chaosmos*, «questa operazione non viene effettuata sulle cose: si attua nel linguaggio e sul linguaggio (sulle cose attraverso il linguaggio)» (Eco 1966, 61). Lo stesso Joyce afferma in questo capitolo: «[...] these heavy sands are language tide and wind have silted here» (Joyce 1990, 48). Ce lo suggerisce, fra l'altro, il collegamento di questo capitolo a Proteo, mito omerico della mutabilità marina e che, nello schema Linati, viene ricondotto alla filologia e, quindi, alle metamorfosi del linguaggio. Proteo, evocato egli stesso all'interno del

¹⁶ «An epiphany is the revelation of form in substance, but it is not the result of a creative act because it traces the form that is. Stephen's ironical reference in "Proteus" to his "epiphanies on green oval leaves" manifest his impatience with mimetic art, and with the narrow limits of realism, however esthetically refined» (Vitoux 1981, 166). A questo proposito: «Secondo alcuni questa è una prova del fatto che alla fine degli anni Dieci Joyce non credeva più in una teoria dell'epifania: il termine può essere usato solo per definire un certo genere di scrittura rapida, vicino alla sua abitudine di prendere sistematicamente appunti, fissando nei suoi quaderni episodi della sua vita, ricordi, frammenti di sogni, pezzi di dialoghi, passaggi di conversazioni che, fino a una fase molto tarda, continuarono a infilarsi nelle affollate pagine dell'archivio, spesso per venire rielaborate e introdotte in *Finnegans Wake*» (Rabaté 2001, 760-61).

¹⁷ Ci si riferisce qui, inoltre, ad una serie di annotazioni quotidiane raccolte realmente da Joyce durante la sua giovinezza sotto il titolo comune di *Epiphanies*.

testo con una pluralità di denominazioni (da quella celtica di Manaán a quella classica di Padre Oceano) suggerisce pertanto la fuggevolezza di una realtà che non si lascia carpire in un significato immobile, rifuggendo continuamente da qualsiasi interpretazione preconstituita o predicibile. Nel continuo frangersi dei flutti della spiaggia di Sandymount sembra disperdersi qualunque possibilità di irrigidimento del senso.

Questa mobile evanescenza del senso portò Lucács ad intravedere nell'atteggiamento joyciano una sorta di nichilismo linguistico: «al contrario che in Heidegger, in Joyce il linguaggio mira a captare l'essere, è impegnato nella sua cattura e fallisce di continuo in tale sua impresa disperata, passando di frustrazione in frustrazione» (Perlini 1968, 420). In realtà, contrariamente al decreto lukacsiano, Joyce sembra affermare la possibilità polimorfica di un senso che, pur nella sua incertezza e mutevolezza, non si esaurisce nella negazione a priori della possibilità stessa di un significato ma, anzi, si realizza in una continua tensione ermeneutica. Può valere, piuttosto, in tale ambito, quanto afferma Foucault ne *Le parole e le cose*, ovvero, che l'episteme moderna è tale per cui vi è un mutamento percettivo nella dialettica rappresentazione-significato in virtù del quale il linguaggio assume una propria vita autonoma, indipendentemente dalle sue funzioni rappresentative. L'uso dell'ironia contribuisce, quindi, ad amplificare e moltiplicare le possibilità semantiche del linguaggio e della sua interpretazione. Se l'allegoria dantesca, cui sono stati spesso accostati i procedimenti joyciani, si articola attraverso un doppio significato, secondo i dettami di Auerbach, Joyce attraverso l'uso dell'ironia sembra riuscire a farne slittare continuamente questo scarto in una dinamica che ricorda quella tensione che Paul De Man individua fra grammatica e retorica e che avviene, per l'appunto, attraverso il linguaggio letterario. La retorica, come afferma De Man, devia inevitabilmente dal significato sintagmatico proposto dalla grammatica e, in tal modo, per mezzo dell'ironia, i significati letterale e figurato risultano conseguentemente incompatibili. Ne deriva che lo iato fra significante e significato – e quindi l'allegoria – diviene strutturale al linguaggio del testo stesso protraendo all'infinito la confusione fra enunciato figurale e enunciato referenziale.

È esattamente sul linguaggio e nel suo legame storico-semanticamente della sua variabilità che l'allegoria barocca si costituisce come atteggiamento conoscitivo perennemente dilemmatico. In tal senso, l'assimilazione dell'allegoria come sistema percettivo strutturato e

strutturante della prospettiva visuale e conoscitiva modernista si rivela particolarmente appropriata: secondo la definizione di Benjamin, infatti, nella pratica allegorica «ogni persona, ogni cosa, ogni rapporto, può significarne qualsiasi altro» (Benjamin 1999, 151).

Il grande potenziale polisemico attraverso cui si articola l'allegoria barocca – e quindi, per traslato, moderna – viene esemplarmente realizzato da Joyce mediante l'accumulo di significati vecchi e nuovi la cui coesistenza, afferma Jameson, caratterizza una delle anime della letteratura modernista. Questa stratificazione semantica non elide la catena storica dei significati ma, piuttosto, tenta di accostarli secondo un'ottica aggregante sulla quale permane instancabilmente il velo ironico del relativismo moderno. La citazione, pratica estremamente caratterizzante delle opere moderniste nonché della struttura saggistica dello stesso Benjamin, costituisce un'immagine integrante del legame storico che unisce l'allegoria al frammento.¹⁸ Essa si presenta, infatti, esattamente come un frammento che esplica il proprio momento di intelligibilità in una frazione temporale data, in un presente che è esso stesso un resto. Il passato non costituisce per Benjamin un fatto irreversibile: esso è, invece, la somma delle sue potenzialità passate e presenti che nella loro addizione si mostrano perfettamente consone all'interpretazione storica del presente. La citazione si mostra rappresentativa ponendo in luce la possibilità di un *continuum* interpretativo. La polvere non rischia di macerare il significato possibile della parola poiché la Storia, o meglio, un determinato e favorevole momento storico, è in grado di riabilitarlo. Allo stesso modo, Joyce non sembra escludere ma, piuttosto, valorizzare attraverso la pratica della citazione, sia essa esplicita o relegata al sottotesto dell'opera, le possibilità storico-semantiche della parola. Ciò che Stephen vede, ovvero il frammento, si riproduce nel testo stesso nel continuo *bricolage* di citazioni. Proprio come accade per Benjamin, la citazione è funzionale alla possibilità di significato che questa giustapposizione crea. La possibilità ermeneutica non è

¹⁸ Come afferma Georg Steiner nella sua introduzione al *Dramma Barocco*: "But Benjamin's hermeneutic of and by citation also has its contemporary flavour: it is very obviously akin to the collage and montage-aesthetic in the poetry of Ezra Pound and T.S. Eliot, and in the prose of Joyce- all of whom are producing major works at exactly the same date as Benjamin's *Ursprung*." (Benjamin, 1928, 22).

immediata ma faticosamente progressiva e, quindi, squisitamente allegorica.

Sarebbe sufficiente prendere come esempio il termine *signatures* per comprendere questo procedimento filologico – semantico: dal contesto fisico che la parola aveva in Aristotele,¹⁹ a quello filosofico attribuitogli da Boheme²⁰ nel suo *De signatura rerum*,²¹ passa ad un contesto più propriamente estetico attraverso la rielaborazione che ne fa Yeats nel saggio *Autumn of the Body*. Joyce non esclude nessuno di questi significati che, anzi, contribuiscono nel loro insieme a costituirne uno ulteriore di marca prettamente allegorica. In tal senso sembra realizzare completamente i dettami barocchi benjaminiani:

Quel che vediamo giacere a pezzi, come frammento insigne, come rovina: è questa la materia più nobile della creazione barocca. Perché il tratto comune a queste opere poetiche è di ammassare frammenti senza scopo preciso, e, nell'attesa inesausta del miracolo, prendere un accumulo di stereotipi per un crescendo di intensità. I letterati barocchi devono aver visto l'opera d'arte come un prodigio in questo senso. E d'altra parte, che il prodigio potesse apparire come il risultato calcolabile dell'accumulo non è una contraddizione in termini, nello stesso in cui la coscienza di un alchimista vedeva nel prodigio dell'*opus* risultato delle sue ricette teoriche sottili. [...] Le rovine lasciate dal mondo antico sono per loro, pezzo per pezzo, gli elementi con cui comporre la nuova totalità. O meglio: con cui costruirla. Giacchè la visione completa di questa totalità è appunto la rovina. (Benjamin 1999, 152)

¹⁹ Nell'opera *De Sensu et Sensibili*, Aristotele sostiene che la sostanza di una cosa percepita dagli occhi non è presente nella forma o nel colore dell'immagine percepita (differentemente da quanto accade per i sensi dell'udito e del gusto). Il filosofo greco afferma, inoltre, che l'orecchio partecipa della sostanza di ciò che ode ma non l'occhio. Inoltre nel *De Anima*, afferma che il colore è l'oggetto peculiare della vista così come il suono è quello dell'udito.

²⁰ Jakob Boheme (1575-1624), mistico tedesco, «maintained that everything exists and it is intelligible only through its opposite. Thus, the “modality of the visible” of visual experience stands (as signatures to be read) in necessary opposition to the true substances, spiritual identities» (Gifford, Seidman 2008, 44).

²¹ «Although Boheme seems not to have been an Aristotelian, his concept of ‘signature’ is not opposed to Aristotle’s concept of the soul. To Aristotle’s, soul is form. For Boheme, too, the outer is formed by and is a manifestation of the inner» (Steinberg 1968, 188).

Attraverso un procedimento simile per cui lo scarto semantico della contingenza dei significati si realizza nel gioco intellettualistico e plurisemantico del susseguirsi di citazioni, Joyce si accosta al procedimento barocco e allegorico del *rebus* all'interno della proliferazione linguistica nell'ambito dello *stream of consciousness*. In questo caso è emblematico il riferimento ad Aristotele nei termini danteschi di «maestro di color che sanno» (in italiano nel testo) per cui la definizione rimanda, ovviamente, alla matrice dantesca ma, allo stesso tempo, rivela il proprio plusvalore semantico alla luce della trattazione sul colore che occupa l'*incipit* del capitolo nella contiguità fonetica fra l'italiano 'color' e l'inglese *color*.

5. Tutto il capitolo qui preso in considerazione sembra giocare, quindi, sul complesso rapporto allegorico fra parola e immagine che sembra risolversi, proprio come accade per l'allegoria barocca, nella parola che si rende immagine. Tuttavia, la radice barocca dell'allegoria joyciana si rivela pregnante proprio in quest'ultimo capitolo della Telemachia in cui un paesaggio dilaniato discolora lo smembramento definitivo della realtà e della natura e, allo stesso tempo, il declassamento della Storia: «Sul volto della natura sta scritta la parola 'storia' nei caratteri della caducità» (Benjamin 1999, 151), scrive Benjamin. Non a caso, nel capitolo dell'*Ulisse* precedente a quello qui preso in esame (*Nestore*) la storia costituisce il centro nevralgico delle elucubrazioni dei dialoghi di Stephen sfociando nella celeberrima affermazione «History is a nightmare from which I am trying to awake» (Joyce 1990, 34). E il tormento della storia non è tralasciato nemmeno nel *Proteo*, capitolo costellato di teschi e di un profuso senso di morte dal quale trasluce la storia spettrale di un'Irlanda ridotta ad «irrigidito paesaggio primivo» e la cui *facies hippocratica* sembra riapparire fra i detriti della spiaggia di Sandymount.²² Nel suo intrecciare natura e storia, Dedalus sembra decretare l'impossibilità del simbolo proprio nel percepire la frammentazione del paesaggio naturale come sintomo di una storia privata di qualsiasi possibilità di redenzione. La morte, che Benjamin sostiene essere all'origine della frattura fra

²² «La natura, infatti, che negli emblemi porta l'impronta della storia, e ne è anzi lo scenario, ha qualcosa di numismatico». (Benjamin 1999, 147).

physis e significato,²³ costituisce, non a caso, una sorta di *Leit Motiv* dei tre capitoli di cui consta la “Telemachia” e che, in quest'ultimo atto, sembra esemplarmente cristallizzarsi nell'immagine finale del volto dell'annegato che Stephen crede di scorgere fra i flutti in lontananza e con il quale – probabilmente – si identifica. Nel volto di terrore dell'affogato sembra infatti proiettarsi quel terrore per la storia, «per tutto ciò che essa ha fin dall'inizio di immaturo, di sofferente, di mancato» (Benjamin 1999, 157).

A differenza del contemporaneo Eliot che nei suoi *Four Quartets* riesce a sussumere ordine e caos, passato e presente, frammento e totalità alla luce di un utopistico idealismo cattolico e quindi simbolico, Joyce – e per traslato Stephen – si sottrae a questa possibilità e affronta corpo a corpo la materialità ontologica del reale privato di qualsiasi possibilità di rigenerazione e riconciliazione spirituale. Un'ipotetica comparazione fra i due potrebbe delucidare, infatti, il senso della distinzione operata da Benjamin fra simbolo e allegoria:

Mentre nel simbolo, con la trasfigurazione della caducità, si manifesta fuggacemente il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, l'allegoria mostra agli occhi dell'osservatore la *facies hyppocratica* della storia come irrigidito paesaggio originario. (Benjamin 1999, 141)

Ciò che, invece, nella sovrapposizione delle teorie benjaminiane all'*Ulisse* viene alla luce è l'affermazione dell'allegoria barocca – e quindi moderna – non nella sua funzione letterale di artificio retorico sovradeterminato dall'esibizionismo linguistico joyciano ma, piuttosto, usando ancora una volta un'espressione dello stesso Benjamin, «come espressione piena, come lo è il linguaggio, anzi, come lo è la scrittura» (Benjamin 1999, 137).

²³ «È questo il nucleo della visione allegorica, della esposizione barocca, profana della storia come via crucis mundana; essa ha significato solo nelle stazioni del suo decadere. Tanto è il significato quanto è l'abbandono alla morte, perché è proprio la morte a scavare più profondamente la linea di demarcazione tra *physis* e significato; se la natura è da sempre esposta alla morte, allora essa è anche allegorica da sempre. Il significato e la morte maturano nello sviluppo della storia, così come sono contenuti in germe, l'uno nell'altro nello stato peccaminoso e senza grazia della creatura» (Benjamin 1999, 141).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Benjamin 1999 W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* [1928], trad. it. Einaudi, Torino 1999 (trad. ingl. *The Origine of German Tragic Drama*, Verso, London 2009).
- Berkley 2005 G. Berkley, *An Essay Towards A New Theory of Vision*, Echo Library, Cirencester 2005.
- Calvino 1999 I. Calvino, *Lezioni americane* [1988], Mondadori, Milano 1999.
- Cappio 1981 J. Cappio, *Aristotle, Berkeley, and Proteus: Joyce's Use of Philosophy*, «Philosophy and Literature», 5 (1981), 21-32.
- Cixous 1984 H. Cixous, *Joyce the (Re)Use of Writing*, in D. Attridge, D. Ferrer, *Post Structural Joyce*, Cambridge University Press, London 1984.
- Deppman 2002 J. Deppman, *The Return to Medievalism: Joyce in 1923*, in L. Boldrini, *Medieval Joyce*, Rodopi B.V., Amsterdam-New York 2002.
- Eco 1966 U. Eco, *Le poetiche di Joyce*, Bompiani, Milano 1966.
- Frank 1963 J. Frank, *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature*, Rutgers University Press, New Brunswick, N. J. 1963.
- Jameson 2007 F. Jameson, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi Editore, Roma 2007.
- Joyce 1957 J. Joyce, *Stephen Hero*, Johnathan Cape, London 1957.
- Joyce 1990 J. Joyce, *Ulysses* [1923], Vintage Books, New York 1990.

- Livorni 1999 E. Livorni, *Ineluctable modality of the visible: Diaphane in the Proteus Episode*, «James Joyce Quarterly», 36 (1999), 127-70.
- Melchiori 2007 G. Melchiori, *Joyce barocco/Baroque Joyce*, Bulzoni Editore, Roma 2007.
- Moretti 2003 F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 2003.
- Perlini 1968 T. Perlini, *Utopia e prospettiva in György Lukács*, Dedalo, Bari 1968.
- Praz 1971 M. Praz, *Mnemosine*, Mondadori, Milano 1971.
- Rabaté 2001 J. M. Rabaté, *Una lingua straniata. Gli stili del modernismo*, in F. Moretti, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001.
- Seidman 2008 R. J. Seidman, *Ulysses Annotated*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2008.
- Steinberg 1968 E. R. Steinberg, *The Proteus Episode: Signatures of Stephen Dedalus*, «James Joyce Quarterly», 5 (1968), 187-98.
- Vitoux 1981 P. Vitoux, *Aristotle, Berkeley, and Newmann in Proteus and Finnegans Wake*, «James Joyce Quarterly», 18 (1981), 161-75.

JACOB SCHOTT

HOLY GRAIL OR EMPTY VESSEL:
THE ABSENCE OF ALLEGORY IN ROBBE-GRILLET'S
DANS LE LABYRINTHE

In Marthe Robert's 1976 critical work *The Old and the New: from Don Quixote to Kafka*, she analyzes the genres that can be read into Franz Kafka's *The Castle*, placing emphasis on the Perceval legend. She argues that the Medieval Grail allegory no longer has the same meaning in the modernist age. Robert seeks to de-allegorize Kafka's *The Castle*, to remove the magical connotation from objects and to help modernist texts break from the past, while at the same time showing how they are a continuation of these traditions. Robert discusses the theme of genre in *The Old and The New* and questions whether *The Castle* belongs to the genres of the fairy tale, the comedy of manners, or the epic, before examining its consistency with *The Odyssey* as a traditional journey. I examine her study of *The Castle* and *Perceval* and reveal how her analysis lays bare some of the literary mechanisms with which Alain Robbe-Grillet's *Dans le Labyrinthe* interacts. By questioning genre we can interrogate the importance of the Grail quest to the reading of certain modernist themes. We can analyze what these traditionally established genres reveal to the modern reader about contemporary themes such as the inconclusiveness of meaning, the lack of transcendent truth, and the absence of temporal and spatial unity.

Composed at the end of twelfth-century by Chrétien de Troyes but never finished, *Perceval* was later retold and concluded by the German-writing Wolfram Von Eschenbach. The tale is ostensibly the story of an apprenticeship; it relates the exploits of Perceval as he passes from ignorance to knowledge, from doubt to certainty, from coarseness to refinement. *Perceval* is the story of a young man slowly attaining knightly ideals. As a young and not fully

trained knight, he is given important advice that he stubbornly adheres to and whose wisdom he never second-guesses, «Gardez-vous aussi de vous abandonner au bavardage et au comméragé. A trop parler on ne peut manquer de dire quelque chose qu'on vous impute à bassesse. Comme le dit si bien le proverb: "A trop parler, faute on commet"». ¹ More concisely, the same advice is recounted in the Wolfram text as, «Do not ask many questions». ²

Upon receiving this counsel, Perceval continues on his quest; he encounters a flooded river with an old Angler who offers him rest and lodging in a nearby castle. He is treated handsomely by the owner of this dwelling, an ailing King. While being feted, a parade of servants and maidens files past him, bearing a bloody spear and a Grail. Though a burning curiosity consumes Perceval, he restrains himself from asking any questions, heeding the advice he previously received. He beds down for the night but upon waking the following morning, he discovers that the castle has been abandoned. Only a page remains who curses Perceval: «"Damn you, wherever the sun lights your path! ... You silly goose! Why didn't you open your gob and ask my lord the questions? You've let slip a marvelous prize!"» After this rebuke, Perceval does seek more information, but he is «left without an answer» ³ because, Chrétien writes, «c'est folie de parler ainsi, car nul n'a l'intention de lui répondre». ⁴

The *Perceval* tale is rich and complicated, but it must be noted that Robert, in her analysis, distills the tale to its structural core. In Robert's introduction of the concept of the Grail quest one element is favored in particular, the character—the heroic protagonist who serves as apprentice, knight errant, and guide. She describes the protean quality of the grail hero; he «bears many names and frequently changes his appearance—in order to learn a secret that will be revealed to him and to him alone if he obeys the laws of the

¹ Chrétien de Troyes, trad. Ribard 44-45. I will use Keith Busby's critical presentation of the Old French edition of *Perceval*. «Et gardez que vous ne soiez/ Trop parlans ne treop noveliers: / Nus ne peut ester trop parliers/ Qui sovent tel chose ne die/ Qu'en li atorne a vilonie, / Car li sages dit et retrait:/ 'Qui trop parole, pechié fait». Chrétien de Troyes, ed. Busby 68 (lines 1648-1654).

² Von Eschenbach 1980, 96.

³ *Ibidem*, 131.

⁴ Chrétien de Troyes, trad. Ribard, 73. («Ensi de parler se foloie, / Que nus respondrene li velte»). Chrétien de Troyes, ed. Busby, verse 3420, 146).

quest and fulfills its foreordained conditions».⁵ The Grail hero, according to Robert, is not necessarily a hero in the traditional sense. He is not as strong as Achilles, not as cunning as Ulysses, nor even as self-assured (even if it is in a comically or insanely confident manner) as Don Quixote. He is chosen, fated even, against his will, to be a hero that he is not qualified to be.

Robert argues that *The Castle* can be read as K.'s personal Grail quest and suggests that K.'s ordeals are an imitation of the Perceval legend. Carefully superimposing K. the Land Surveyor over the Grail tradition, she explains how K. has «come to the village apparently by chance or by error, but actually guided there by fate, he will leave it only when he has discovered the way to the other world...and cured the land of its scourge».⁶ Robert is refuting the transcendental conclusions of not only the Grail legends, but also one of the most common critical readings of *The Castle*—the reading that the castle's silence is an allegory for God's silence, death, or inexistence. Robert refutes as too banal the idea that the ultimate reading of *The Castle* is one that presents the castle as God or grace and that the novel is in fact K.'s struggle to find salvation.

What Robert does do, however, is to maintain an analogy between the Grail and the castle by seeing in K., «The man who will put an end to the plagues of snow and perpetual winter and bring light to this world of shadows».⁷ She is suggesting that a land deprived of the Grail will wither away and become a wasteland, an impoverished, famine-stricken region of darkness, alienation, and sorrow. Though the description may center around the castle and the forsaken village that surrounds it, Robert underlines the solitude and shadowy nature of K.'s quest; «No one shows him his goal or even tells him its name, he seeks nothing but the Grail itself and so, with no visible goal and no path to follow, his quest remains in the realm of speculation and dream».⁸ The implications of this statement are seen in Kafka's art, which manifests itself in the doubtful, self-examining nature of the prose as well as the character's infinite speculations. K. is impotent in the face of his quest and, despite his struggles, not only does «K. fail to

⁵ Robert 1977, 210.

⁶ *Ibidem*, 212.

⁷ *Ibidem*, 213.

⁸ *Ibidem*, 213.

rediscover the way to the Castle, but the Grail never appears to him, even in enigmatic or veiled form».⁹

Robert explains how K. fails in his Grail quest for the exact opposite reasons that Perceval fails in his attempt. Whereas Perceval fails because «he was too timid or too immature to undergo the ordeal of the grail and so refrained from asking the fateful questions that would have led to his initiation»,¹⁰ K.'s failure is due to something else entirely, his excess of words, «because it prevents him from posing the fateful questions at the proper time».¹¹ It was noted that the Grail has the power to restore a barren wasteland to its former fertility and prosperity. Robert summarizes that, traditionally, the Grail «does not suspend natural laws but rather [reestablishes] the order and well-being of earthly things».¹² She offers a concise theory of the Grail, according to which this holy relic «always signifies the same correspondence between the visible world and the invisible realm from which earthly things derive their stable form and their tangible validity».¹³ By tradition then, the Grail, like literature in its most conventional forms, is a source of meaning, truth, and stability; however, «when the Grail is lost or forgotten, the earth decays, the world falls sick and time itself is out of joint—until the Grail hero restores to the lost object is communicative force and living power».¹⁴ Embedded in Robert's reading of the Grail legend is the notion of the modernist writer's alienation from modernized society. Their world is already bereft of meaning and felt to be a wasteland; hence the desperate need for the Grail to restore the land to its former plenitude.

Robert demonstrates how these modernist characteristics are the fundamental laws upon which Kafka's universe is founded, and they are most explicitly seen in K.'s tortured efforts to arrive at the castle. The Grail quest, as read in *The Castle*, can be stated in the following manner: *Yes*, in K.'s story man is in desperate need of the rejuvenating powers of the Grail, *but*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem*, 212.

¹¹ *Ibidem*, 213.

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.* 214.

His good will serves no purpose, for there is no longer any object called Grail or anything else that represents a goal or even a direction for all men of the same period and culture. In the modern era, the loss of the Grail is no longer the loss of a precious object that has been withdrawn from the world or temporarily hidden from men's eyes. It signals the decline of the symbol itself. In a time when order and disorder...error and truth no longer stand in...opposition but tend to merge and simulate each other, all that symbols provide is the support for rather superstitious and half forgotten literary remnants. Therefore, K. is bound to fail.¹⁵

The decline of the symbol, in addition to being an important modernist theme, is also seen as one of the overt objectives of Robbe-Grillet's writing—conventions are not to be trusted, perspective, and point of view become a playground, and subjectivity is both neutralized and radicalized.

In the story that is recounted in Robbe-Grillet's *Dans le labyrinthe* (1959), a Soldier is carrying a box whose contents are guarded as a secret until the final pages of the book. His job is to return this box to the family of his now deceased comrade at arms. This simple *récit* is complicated by the fact that he does not know where he is going or how to get there. It is important to note just how much the city's snowy, dark streets resemble the world without a Grail, where «the earth decays, the world falls sick and time itself is out of joint»,¹⁶ which reflects Robbe-Grillet's disjointed chronology. What is more, the reader may conclude, just as when one read *The Castle*, that the Soldier, like the Land Surveyor, is «the man who will put an end to the plagues of snow and perpetual winter and bring light to this world of shadows».¹⁷

In fact, Robert's formulation of the Land Surveyor's universe is strikingly similar to Robbe-Grillet's Soldier's wandering existence, void of meaning and absent of any definitive truth. In *Dans le labyrinthe*, despite the Soldier's struggles to return the box to his fallen comrade's family, he remains lost in a fashion similar to K.'s hopeless efforts within the castle's bureaucracy. This observation highlights Robert's claim that the land is in need of a hero to restore a certain communicative force. If the Grail can have a restorative power to a given land, then, by analogy, literature is

¹⁵ *Ibidem*, 213.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

like this sacred object, restorative in its power to convey meaning and purpose.

The disintegration of symbolic meaning and the undecidability of truth are lynchpins connecting Kafka, Robert, and Robbe-Grillet and in this instance, it is the Holy Grail that provides an object upon which to project the similarities of their themes. Roch Smith, a Robbe-Grillet critic, parallels Robert in referring to the lack of «communicative force» in *Dans le labyrinthe*, which «brings to light a truth about fiction generally, namely that all fiction is in the final analysis undecidable» and any attempt to find meaning and impose a definitive explanation, like K's quest, is «an effort doomed to frustration».¹⁸

Bruce Morissette provides literary precedents for the Soldier's box, suggesting that it is not dissimilar to the «Cup and lance of Chretien de Troye's legend of the Grail»,¹⁹ and, though making no reference to the Grail or the epic tradition, Smith completes the analogy by announcing that «the Soldier's box, so carefully maintained throughout the novel, turns out to contain nothing noteworthy».²⁰ He explains the importance of this discovery: «Its apparent importance», he continues, «and final inconsequentiality serve to subvert the notion of content. There is neither a story nor a meaning to be found in the box».²¹ Smith's conclusion echoes the writing of Robert regarding K.'s ordeal but the question still remains as to what extent *Dans le labyrinthe* can be read as being a partial or inexact rewriting of the Perceval tale.

From a superficial standpoint, *Dans le labyrinthe* has a number of striking similarities to Robert's description of the Perceval legend. Just like K., the Soldier «renounces his epic gear».²² The only indication of his warrior's outfit is the fact that «l'homme est vêtu d'une capote militaire»,²³ otherwise he is a man of the modern era. Still, he resembles K., who, in his turn, resembles knights of the Holy Grail as they themselves «are characterized by fearlessness, unshakeable resolution, renunciation, and the capacity

¹⁸ Smith 2000, 61. (I am reminded of René Girard's summary of Blanchot's understanding of Kafka as a work «doomed to inconclusiveness». Girard 1976, 308).

¹⁹ Morissette 1963, 180.

²⁰ Smith 2000, 59.

²¹ *Ibidem*.

²² Robert 1977, 210-11.

²³ Robbe-Grillet 1959, 16.

to risk everything with no second thought in order to reach their goal».²⁴ If the Soldier bears a certain resemblance to the Grail hero, his tale and his mission bear further resemblance to the Grail quest itself. However, it is an inverted Grail quest where the journey and the story are folded onto themselves to become refracted, contradictory, and inexact. Just as is the case in Kafka's «retelling» of the Grail adventure, the role of interrogation and questioning is central to *Dans le Labyrinthe*. Whereas Perceval fails in his first quest by not asking a question at the proper moment and K. fails to reach the Castle Perilous because of his utter lack of discretion, we notice a third variation. Throughout the Soldier's peregrinations, he never asks any questions at all, which echoes Perceval's silence. But in a reversal of K.'s experience, he is bombarded with questions, and he is unable to answer them in a satisfactory way.

Curiously, the Soldier is asked almost the exact same questions that Perceval was meant to pose when he reaches the Castle—about the sacred object or about the ill king in one of the rooms. The Soldier is asked, «Et dans ta boîte, qu'est-ce que tu as?» He is asked about his health : «Vous êtes blessé?» to which he «fait, de la tête, un signe de dénégation». A townspeople wants to know if he is sick, and he answers: «Non plus, seulement fatigué». Later, he is asked by his child companion; «Tu vas mourir?» but «Le soldat ne connaît pas non plus la réponse à cette question-là». A woman asks, «Mais que faudra-t-il faire?» But she never learns what to do because the soldier answers «Je ne sais pas». The woman finally asks the Soldier one of the specific Grail questions «Mais que contient-elle donc?» She never receives a satisfying answer to this query.

The Soldier has always been in possession of the holy object of his quest but he is simultaneously injured and suffering from an illness. In what amounts to a quizzical *mise-en-abîme*, the Soldier becomes both the ill and injured Fisher King as well as the questing knight errant, Perceval. This collapsing of the story, the way in which all the elements are combined into a single entity, locates the tale in an interior space, which is to say bundled within a single subjectivity, that of the Soldier. This collapsing of roles into one figure complicates the novel's relationship to the Grail precedent. The very interiority of the narrative space reflects

²⁴ Robert 1977, 211.

Robert's suggestion that the quest is «a wholly interior ordeal».²⁵ The subjectivity of the Soldier is further complicated by the framing of Robbe-Grillet's story—is the Soldier merely a fictive element and not real at all? The familiarity of the Grail structure taken in tandem with the defamiliarization of its constituent elements places not only the novel but the criticism of the novel into a new relationship between form and content, tradition and modernity, the old and the new.

In *Dans le labyrinthe*, there is no definitive chronology and there is little unity of character and narration in the Soldier's tale. The reader is prey to the narrating consciousness's challenges and changes of mind as he composes his *récit*. The changes that Robbe-Grillet has made to the conventionality of the novel echo through all levels of this tale. Character, plot, and chronology, all the requirements of narration, description, and unity, all the elements of the novel, are complicated and challenged. Nowhere is this seen more clearly than in Robbe-Grillet's focused attempts to void his fictive universe of allegory and symbolism.

Whereas K.'s village is dominated by a castle and he knows where he is and vaguely where he is going, the Soldier is afforded no such luxury. Like K., he is wandering a city covered in snow and filled with mistrust, but the Soldier has no Castle dominating his horizon and providing a possible allegorical point of reference, a textual and geographical anchoring point. Unlike K., the Soldier has a more clearly defined task—to return the box to his dead comrade's family. K.'s task is to establish contact with Count West-West and to assume his position as Land Surveyor, but he has no idea how to complete this task. The Soldier's quest is perhaps more simplified and success would be easier to gauge, but his unfamiliarity with the town, and his having forgotten the name of the street and family that he is looking for send his mission spiraling toward the absurd. The absurdity of this lack seems to indicate a clever twist of the Grail legend, where the knight errant is now in possession of the Grail and instead of questing to find the Sacred object; his quest is to get rid of it or to return it to its rightful place. The Grail, or the Soldier's box, as an *objet troublant*, has a long literary tradition, from Pandora's Box to the Golden Fleece to the Maltese Falcon. But one can also consider the mystifying MacGuffin of a Hitchcock film in this category—an

²⁵ *Ibidem*, 210.

object that could be anything but whose sole purpose is narrative, to push the *récit* forward. Of course, Robbe-Grillet is aware of this literary tradition and takes special care to deprive the Soldier's box of any possible allegoric or symbolic meaning. He achieves this feat by quite simply offering an inventory of the box's contents: «Des lettres ordinaires», an old watch with a chain, a ring, «une chevalière en argent ou en alliège de nickel», a bayonet handle.²⁶ The box, after some 200 pages of conjecture, is only an ordinary, «boîte à biscuits» and it belonged to the deceased Soldier named Henri Martin, a name that reveals as little about the man as would mere initials.²⁷

Morissette suggests that the contents of the box are provided to interrupt any possible search for meaning in the box.²⁸ The very banality of the contents of Robbe-Grillet's Grail-box should necessarily force us to return to Robert's conclusion regarding K.'s quest: «There is no longer any object called Grail or anything else that represents a goal...it signals the decline of the symbol itself».²⁹ The Soldier, for the entirety of the novel, is in possession of a vessel which is essentially empty; his quest is an inverted Grail Quest, an arduous journey through the night and the snow with no end and no reward. We can conclude then, as Smith notes, that the «final inconsequentiality» of the box «serves to subvert the notion of content» which suggests the void of transcendental meaning and absence of ultimate truth to be found in fiction.³⁰ The Grail *qua* fiction is emptied of its rejuvenative powers; it is no longer the site of decisive truth, unified characters, reliable chronology, spiritual redemption, or moral certitude. Truth and error become mixed and indistinguishable, symbolism is an empty vessel, reality is not to be found in fiction, not even as a pale reflection, or in the words of Smith, «It is as if the mirror has been turned inward to reflect the story of telling while presenting a dulled surface to external reality».³¹ The quest is arduous and ultimately pointless; the very object that one is seeking contains neither magical powers, meaning, nor salvation. Yet, where there

²⁶ Robbe-Grillet 1959, 214

²⁷ *Ibidem*, 215.

²⁸ Morissette 1963, 181.

²⁹ Robert 1977, 214.

³⁰ Smith 2000, 59.

³¹ *Ibidem*, 60.

is no magic or salvation there is to be found all the depth and richness of the literary world and the critical process.

WORKS CITED

- Chrétien de Troyes, ed. Busby *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal : Edition critique d'après tous les manuscrits par Keith Busby*, Niemeyer, Tübingen 1993.
- Chrétien de Troyes, trad. Ribard 1983
 Ribard
 Girard 1976 *Le Conte du Graal (Perceval)*, trad. J. Ribard, Librairie Honoré Champion, Paris 1983.
 R. Girard, *Deceit, Desire, & the Novel*, trad. Y. Freccero, Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore 1976.
- Morrisette 1963 B. Morrisette, *The Novels of Robbe-Grillet*, trad. B. Morrisette, Cornell Univ. Press, Ithaca 1963.
- Robbe-Grillet 1959
 Robert 1977 A. Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, Les éditions de minuit, Paris 1959.
 M. Robert, *The Old and the New: From Don Quixote to The Castle*, trad. Carol Cosman, Univ. of California Press, Berkeley 1977.
- Smith 2000 R. C. Smith, *Understanding: Alain Robbe-Grillet*. Univ. of South Carolina Press, Columbia 2000.
- Von Eschenbach 1980 W. Von Eschenbach. *Parzival*, trad. A. T. Hatto, Penguin Books, New York 1980.

VALENTINO BALDI

FINE DELL' EPIFANIA E ALLEGORIA VUOTA
NEL ROMANZO MODERNISTA

1. Seguendo uno schema tipico del romanzo ottocentesco, *La cognizione del dolore* inizia in maniera marcatamente tradizionale con un quadro temporale, geografico e socio-economico dell'immaginario paese del Maradagàl. Questa struttura, però, è subito contraddetta da due digressioni consecutive che minano la consistenza dell'intero paragrafo. Esiste una letteratura critica che si è specificamente occupata di esplicitare i paralleli geografici tra i luoghi di invenzione gaddiani e i reali luoghi della Brianza a cui l'autore allude per spostamento.¹ I paesi del Maradagàl sono un incrocio di storie che si diffrangono nell'*incipit* della *Cognizione*. È difficile non perdersi nelle digressioni iniziali del romanzo. Alcuni personaggi torneranno, anche se in episodi secondari, altri, invece, vivranno solo dei pochi tocchi iniziali. La critica si è più volte interrogata sulla scelta gaddiana di dare tanto spazio, nelle prime battute del testo, alla storia di Pedro Mahagones-Palumbo. Nonostante diverse interpretazioni siano spesso molto interessanti e suggestive,² credo che una delle principali ragioni risieda

¹ Cfr. Grignani 2000, 57-73 e Bonifacino 2007, 102-57.

² Mi riferisco, in particolare, alla lettura data da Rinaldo Rinaldi che predilige i risvolti 'gialli' della *Cognizione*, sottolineando come la somiglianza di Gonzalo e Pedro Palumbo fosse la causa per cui la madre confondesse il suo assassino reale con il figlio. Rinaldi propone che Palumbo sia, in realtà, un doppio di Gonzalo e questo spiegherebbe la lunga digressione iniziale focalizzata sulla sua storia di reduce. Ritorno su questi problemi nel finale del presente paragrafo. Cfr. Rinaldi 1977. Più recenti sono le riflessioni di Raffaele Donnarumma che considera come secondaria la possibilità che Palumbo occupi tanto spazio nell'*incipit* in quanto futuro omicida della Signora. Donnarumma si sofferma, in maniera assolutamente pertinente, su motivazioni formali: «Gadda pensa a dedurre l'azione e i personaggi dall'ambiente, come un teorema dagli assiomi. È la legge posta già nel *Racconto italiano*, secondo cui le

nell'attualità gaddiana: nel suo essere, anche inconsapevolmente, uno scrittore modernista. L'organizzazione narrativa del primo tratto della *Cognizione*, con tutto lo spazio riservato alla storia del vigilante notturno, ricorda singolarmente gli incipit di certi capolavori del modernismo. Si pensi all'*Ulisse*, che si apre con la lunga scena della toletta del disgustoso Buck Mulligan. Oppure, caso più estremo, *Fiesta* di Ernest Hemingway, romanzo che dedica addirittura i primi due capitoli a Robert Cohn, ebreo perdente e personaggio secondario. È poco probabile che Gadda intendesse citare direttamente uno o più capolavori del primo Novecento europeo. Credo, piuttosto, che l'apparente atmosfera ottocentesca a cui alludevo all'inizio si dissolva rapidamente per lasciare il posto al «caleidoscopico»³ Novecento. Sarebbe interessante leggere *La cognizione del dolore* proprio come una *quête* modernista. Un romanzo di ricerca, cognizione appunto, all'interno del dolore. Gonzalo sarebbe un misterioso eroe-cercatore, travagliato dal proprio 'male oscuro'⁴ e continuamente umiliato quando più si avvicina ad identificare ed enunciare le origini del proprio dissidio interiore.

Fra le numerose fonti letterarie che si muovono nel testo, una delle più importanti è indubbiamente rappresentata dall'*Amleto*.⁵ Gonzalo, senza più padre e lontano da una madre che dispensa il proprio affetto agli 'altri', è un personaggio marcatamente shakespeariano, riferimento confermato dalla critica che si è occupata dell'intertestualità di quest'opera.⁶ Ma non mi interessa approfon-

“figure” “della favola, del dramma” “devono coagulare e formarsi” “dal caos dello sfondo”». Cfr. Donnarumma 2006, 60.

³ Gadda 1989, 658.

⁴ È importante notare che un anno dopo la pubblicazione in volume della *Cognizione* Giuseppe Berto riceve il Premio Viareggio ed il Premio Campiello per *Il male oscuro*. In questa sede non è possibile approfondire il confronto tra i due testi, ma è comunque utile ricordare che il romanzo di Berto è una cronaca della nevrosi che si scatena nel protagonista in seguito alla morte del padre e il tema centrale del racconto autobiografico è proprio rappresentato dall'avvicinamento dell'autore alla psicoanalisi. Gadda ha recensito il romanzo di Berto, cfr. Gadda 1992, 1200-208.

⁵ Cfr. Luperini 1990, 276ss.

⁶ Mi riferisco, in particolare, a Manzotti 1996. In un passo particolarmente esplicito leggiamo: «[...] si può sostenere, schematizzando ma senza far troppa violenza alla verità, che la *Cognizione* si colloca nel campo di forze di tre testimoni, i quali intervengono in essa in modo diverso e complementare: e cioè, in ordine forse crescente di importanza, i *Karamazov*, l'*Amleto*, e i *Promessi sposi*», p. 281.

dire i legami tra Gonzalo ed Amleto: tanto è stato scritto e le parole di Gadda nei suoi appunti preparatori al romanzo sembrano già sufficientemente esplicite: «Nevrastenia: studiare e insistere, con misura, anche clinicamente (Amleto descrizione nevrosi)». ⁷ L'importanza del personaggio Amleto risiede, piuttosto, nella possibilità che offre di creare un ponte tra la *Cognizione* ed uno dei capolavori del modernismo: l'*Ulisse* di James Joyce.

Come è ormai noto, il saggio di Contini posto a prefazione dell'edizione in romanzo del '63 si è già confrontato con un altro romanzo modernista: *Alla ricerca del tempo perduto* di Marcel Proust. Nel caso di Joyce, invece, non esistono riferimenti così espliciti. È importante registrare esempi come quello di Roscioni, che mette in relazione il simbolismo di Gadda con quello di Joyce; ⁸ o, ancora, le riflessioni di Rinaldi, che nella sua lettura junghiana della *Cognizione* non esita a riferirsi più di una volta a diversi episodi dell'*Ulisse* come possibile modello per alcuni tratti del romanzo gaddiano. ⁹ Anche Manzotti e Dombroski paragonano *La cognizione del dolore* all'*Ulisse*, sottolineando come la struttura lirica sottostante a queste opere ne farebbe degli esemplari dell'epica del personaggio moderno. ¹⁰

Le ricerche sul campo informano che Joyce è autore di un'opera quasi *in toto* posseduta dallo scrittore milanese, privilegio raro per scrittori a lui contemporanei. A leggere il catalogo della biblioteca di 'Don Gonzalo', infatti, non può sfuggire il posto riservato alle opere dell'autore irlandese: *Gente di Dublino* (in edizione originale e tradotta), *Dedalus*, *Ulisse* (nella versione francese) sono tutti presenti e chiaramente consultati. ¹¹

Il ruolo di Shakespeare, però, potrebbe fornire il primo vero indizio per approfondire questa proposta di comparazione di Carlo

⁷ Gadda 1987, 546. I successivi riferimenti di pagina verranno riportati direttamente nel testo.

⁸ Roscioni 1975, 19.

⁹ Rinaldi 1977.

¹⁰ Cfr. Manzotti 2006; Dombroski 1999. È necessario citare anche il significativo contributo di Loredana di Martino, che intitola esplicitamente un proprio saggio *Gadda - Joyce*. Il lavoro della studiosa è, però, orientato su problemi prettamente linguistici e si sofferma su una comparazione tra l'*Ulisse* ed il *Pasticciaccio*. Ho tenuto molto in considerazione questo testo, anche se la presente analisi è concentrata sulla *Cognizione del dolore* e su quello che ho definito "fine dell'epifania". Cfr. Di Martino 2004.

¹¹ Cortellessa, Patrizi (a cura di) 2001, 140.

Emilio Gadda con James Joyce. È importante sottolineare, infatti, che il tema amletico ha accompagnato lo scrittore dagli albori dei suoi esperimenti letterari fino alla piena maturità. Negli *Abbozzi di temi per tesi di laurea*, risalenti al 1925 – e quindi di tre anni precedenti la *Meditazione milanese* –, Gadda elenca una serie di *Temi quasi letterari, per una tesina* in cui sono comprese le sue primissime riflessioni sulla figura dell'Amleto, con particolare risalto riservato al tema del dubbio considerato come un «giudizio [...] accurato e proceduralmente corretto».¹² Come ha ben rilevato Stellardi, è soprattutto nella *Cognizione* che questo modello è attivo.¹³ La posizione di Gonzalo è molto simile, scrive Stellardi, a quella di Amleto: proprio come il principe, Gonzalo è «in possesso ormai di inoppugnabili certezze [...] che esigono azione, si trova a dover attaccare le parvenze non valide; questo è ciò che la verità inesorabilmente richiede, che la sua anima esige per affermarsi come sostanza valida [...]».¹⁴ Ma le affinità si fanno ancora più evidenti se si tiene in considerazione il ruolo della figura materna che opera similmente in entrambe le storie: «La madre, in entrambi i casi, è al centro di una ragnatela di bugie che impediscono ai due protagonisti di vivere, e fanno della vita stessa una mostruosa commedia».¹⁵ Anche se Amleto e Gonzalo non si macchiano direttamente di matricidio, entrambi sottopongono le madri all'oltraggio e alla violenza, presupposti necessari «al trionfo della verità, nonché alla liberazione».¹⁶ È irrilevante che Gertrude, madre di Amleto, muoia per circostanze accidentali, così come la Signora nella *Cognizione* venga ferita a morte da un assassino non identificato: l'oltraggio dei figli è una colpa gravissima che rimorde come un omicidio.

Nell'*Ulisse* è possibile identificare un funzionamento simile del modello shakespeariano. Stephen Dedalus, proprio come Gonzalo, è soggetto ad un rimorso amletico nei confronti della figura materna. Fin dal dialogo di apertura dell'episodio *Telemaco*, il protagonista del romanzo è accusato da Buck Mulligan di aver indirettamente fatto morire la propria madre: «La zia pensa che tu abbia ucciso tua madre, disse. È per questo che non vuole che io abbia niente a che fare con te. [...] — Ti saresti potuto inginocchiare,

¹² Gadda 2006, 62.

¹³ Stellardi 2008.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

dannazione, Kinch, quando tua madre morente te lo ha chiesto, disse Buck Mulligan».¹⁷

Non è eccessivo sostenere che l'*Amleto* sia, nel romanzo di Joyce, un antecedente letterario importante almeno quanto l'*Odissea*. Certo la genialità dello scrittore irlandese è quella di rovesciare la struttura dei rapporti familiari della tragedia. La madre di Stephen, morta, ritorna come un fantasma nel primo capitolo di *Telemachia*, mentre il padre – vivo, ma assente – sarà l'oggetto di una quète lunga un giorno e che coinvolgerà l'antieroe Leopold Bloom. Lo schema amletico sembra maggiormente rispettato nella *Cognizione*. Gonzalo, come già sottolineato, ha ancora viva accanto a sé la madre, ma il suo rancore e la sua gelosia gli impediscono quasi sempre un reale contatto con lei. Naturalmente ci sono delle eccezioni, dei momenti in cui madre e figlio sembrano quasi trovarsi tra le pagine del romanzo per poi irrimediabilmente perdersi negli scoppi incontrollati di delirio del Figlio. La simbologia presente nelle pagine della *Cognizione*, con Madre e Figlio che diventano gli emblemi umani di questa condizione, richiama alla mente ancora l'*Ulisse*, in cui Stephen e Leopold Bloom sono attanti nei due ruoli simbolici di Figlio e di Padre.

Ho definito, nelle battute iniziali del paragrafo, come una *quète* lo schema della *Cognizione*. Certo una ricerca destinata a rimanere incompiuta, ma forse è proprio nella struttura 'aperta' che sarà possibile rinvenire altre analogie tra i romanzi di Joyce e Gadda. Sia l'*Ulisse* che la *Cognizione* terminano con l'impossibilità di qualsiasi reale riavvicinamento tra i personaggi protagonisti. Se si pensa al finale dell'*Ulisse* è impossibile non definirlo come un finale mancato. L'incontro tra Leopold e Stephen avviene, ma i due si muovono nelle strade di Dublino ubriachi e disorientati. Anche l'apparizione epifanica del figlio morto di Bloom, nella notte di *Circe*, non è che un'ombra muta ed incapace di comunicare con il protagonista. E che dire del finale della *Cognizione* in cui l'immagine dell'alba campestre umilia ogni volta qualsiasi tentativo di identificare il reale assassino della Signora.

2. Nella speranza di offrire delle proposte più precise, sarà necessaria una breve parentesi sul modernismo europeo e, più nello specifico, sugli scrittori anglosassoni. Negli anni in cui Virginia Woolf cercava nei propri romanzi quel *luminous halo of*

¹⁷ Joyce 1988b, 12.

consciousness, Joyce scriveva le sue più belle pagine sull'epifania, l'improvvisa rivelazione spirituale originata a partire da situazioni quotidiane. Lo scrittore di *Gente di Dublino*, del *Ritratto dell'artista da giovane* o dei primi capitoli dell'*Ulisse* è totalmente in accordo con questa linea di ricerca. La triade finale degli episodi 'notturni' dell'*Ulisse* costituirà, invece, una rottura rispetto a questo tipo di poetica.

Fredric Jameson ha definito il processo della scrittura della Terza Parte dell'*Ulisse* con il termine «dereification»: il testo è indeterminato, i suoi elementi non sembrano più passibili di un'interpretazione simbolica.¹⁸ Joyce si avvicina ad una forma di scrittura totalmente sperimentale e oggettiva in cui, quasi portando agli estremi gli obiettivi poetici di Flaubert, il narratore tende a scomparire totalmente (per quanto sia possibile in letteratura). Siamo di fronte ad una sorta di 'grado zero' letterario in cui il soggetto (emittente o destinatario) è radicalmente escluso. È come se Joyce tentasse di calare gli oggetti in modo indipendente nel testo, mostrando al lettore solo la loro matericità: non più simboli o segni nel discorso, ma semplicemente cose che alludono a sé stesse.

Dove si colloca Gadda in questa nuova poetica? Non intendo, con questa digressione, perdere di vista l'oggetto centrale del presente studio. Ritengo, al contrario, che comprendere appieno l'evoluzione letteraria di Joyce consenta di approfondire anche l'elaborazione narrativa della *Cognizione*.

Se si passa ad un confronto testuale più preciso si potrà trovare conferma di queste ipotesi interpretative. Uno dei momenti a maggiore densità simbolica nella *Cognizione*, in cui madre e figlio sono finalmente assieme all'interno della Villa Pirobutirro e si accingono a cenare, è rappresentato dal sesto tratto, occupato da un lunghissimo flusso di coscienza del protagonista. L'incontro reale tra madre e figlio, che si sono inseguiti fino a questo punto nella diegesi, è destinato ad essere rimandato ancora: questo tratto si focalizza quasi completamente su immagini mentali, spesso così vivide da sembrare realtà. Più che un incontro tra due personaggi, il sesto tratto sembra la cronaca di un impossibile incontro tra due interiorità. La madre non parla mai direttamente con Gonzalo, ma intreccia un dialogo inconscio alla ricerca delle origini del suo male:

¹⁸ Jameson 2007, 143.

Un sentimento non pio, e si sarebbe detto un rancore profondo, lontanissimo, s'era andato ingigantendo nell'animo del figliolo: quel solo che ancora le appariva, talvolta, all'incontro, sorridendole e chiamandola «mamma, mamma», se pur non era sogno, sulle vie della città e della terra. Questa perturbazione dolorosa, più forte di ogni istanza moderatrice del volere, pareva riuscire alle occasioni e ai pretesti da una zona profonda, inespiable, di celate verità: da uno strazio senza confessione (p. 311).¹⁹

Siamo alle origini della cognizione di un dolore inesprimibile, perché rimosso, o forse, direbbe Freud, superato.²⁰ La litote all'inizio delle riflessioni materne è l'espressione concreta di questo male sepolto e «lontanissimo» che insanguina il rapporto tra i due personaggi. «Il suo rancore», si legge poco oltre, «veniva da una lontananza più tetra, come se fra lui e la mamma ci fosse qualcosa di irreparabile, di più atroce d'ogni guerra: e d'ogni spaventosa morte» (p. 317). È proprio a questo punto che il romanzo, quasi come un'investigazione psicoanalitica, apre all'interiorità di Gonzalo. La scelta di lasciare fluire liberamente le immagini mentali del protagonista permette a Gadda di licenziare una fra le più belle e attuali pagine della propria letteratura. È impossibile citare complessivamente il flusso di coscienza di Gonzalo. Si proverà a leggere i punti-chiave di una scrittura ad altissimo tasso di figuratività:

Maree d'uomini e di femmine! con distinguibile galleggiamento di parrucchieri di lusso, tenitrici di case pubbliche, fabbricanti di accessori per motociclette, e coccarde. [...] E poi ancora femmine, femmine, dopo lo zinco e la Recoleta; femmine! come barchi di cabotaggio rimessi a nuovo, stradipinte, col riso delle bassaridi aperto su trantadue denti fino agli orecchi; una sottanella gualcita, di mezza lana, a tegumentare d'un mistero da diez pesos [...]. Oppure, agli antipodi, i salumai grassi, come baffuti topi, insaccatori di topi; torreggianti sul marmo alto, con mannaia, i macellai-scimitarra; o paonazzi sensali, nel foro, a bocciare sobre el granado; o bozzolieri in marsina tumefatti dalla prosopopea delle virtù keltikesi al completo, con undici bargigli, se pure inetti a spiccare una sola zeta dai denti: elettrotecnici miopi come carciofi: preti (pre-

¹⁹ Una parte del sesto tratto, a partire da «Non beveva mai liquori. Non fumava» fino alla fine (pp. 313-49 dell'edizione Manzotti), è inclusa nella prima edizione dell'*Adalgisa* (1944) come racconto indipendente intitolato *Navi approdano al Parapagàl* Cfr. Gadda 1988, 425-39.

²⁰ Freud 1977.

sbiteriani) in abito di ballo, droghieri brachischelici dalle brache piene di sacarina contrabbandata; ingegneri cornuti, medici delle budella, e dei rognoni, e specialisti del perepepè: guardie giurate, ladri, gasisti, ruffiane asmatiche, stuccatori e stuccatrici d'ogni risma! [...]

La sarabanda famelica vorticava sotto i globi elettrici dondolati dal pampiro, tra miriadi di sifoni di selz. [...] Tutti, tutti! Turchi, frittellari, circassi, mendicanti ghitarroni d'Andalusia, polacchi, armeni, mongoli, santoni arabi in bombetta, labbroni senegalesi dai piedi caprigni, e perfino i Langobardò di Cormanno, immigrati di Cormanno (Curtis Manni), a battere, anche nel nuovo mondo, il primato della ottusità e della mancanza di fantasia (pp. 319-31).

Paragoni e metafore, prosopopee e iperboli si strutturano nella lunghissima figura di elencazione che articola tutto il discorso. Il passo citato dimostra come non sia più possibile identificare rapporti di relazione tra gli elementi elencati: le immagini si susseguono in un aggregato paratattico in cui tutto sta sullo stesso piano. I comportamenti del popolo sono descritti in maniera intensa ed estesissima. Non ci sono punti di soglia, come se il delirio di Gonzalo fosse sullo stesso piano delle scene realistiche in cui la Signora prepara la cena. La realtà esterna e quella psichica sono allo stesso livello, una delle caratteristiche dell'inconscio di cui parla Freud. A dimostrazione ulteriore della profondità simmetrica che opera in questo monologo è l'aggressività diffusa che sembra muovere le immagini mentali di Gonzalo. A questa si unisce la perdita di confini tra membri appartenenti a classi diverse. Individui di differenti nazionalità e provenienza diventano «la sarabanda famelica» e, allo stesso tempo, macellai, elettrotecnici e santoni arabi sono accostati a vari tipi di animali e piante tanto da assumere tratti e comportamenti. Tutte queste immagini del delirio si dipanano in un tempo assoluto ed immobile. A fare da contrappunto a tale contesto è il tempo della storia che emerge raramente e sottolinea come la scena sia sempre fissa nella Villa Pirobutirro: «La mamma, ora, dopo essere uscita e rientrata più volte, attendeva ella pure all'impiedi, quasi tremando, le mani ricongiunte sul grembo, che il figliuolo si mettesse a tavola» (p. 336). Questi intermezzi sono un modo con cui Gadda, magistralmente, evidenzia la simultaneità delle immagini mentali di Gonzalo. Il lettore sembra viaggiare in infiniti contesti, ma il tempo della storia è fermo: trascorrono solo pochi istanti nel tratto.

Quasi a conclusione del tratto, i pensieri di Gonzalo si spostano analogicamente verso immagini di commensali in un ristorante. Mi

sembra interessante sottolineare come le affinità con la scena dell'episodio *I lestrigoni* nell'*Ulisse* siano numerosissime. Basti riflettere sul senso di disgusto che accomuna Leopold Bloom e Gonzalo nel vedere la voracità animalesca dei commensali che li circondano. Ma più interessante mi sembra la capacità, comune a Joyce e a Gadda, di muoversi sempre tra mimesi e alto tasso di simmetria:

Uomini, uomini, uomini. | Appollaiati sui seggiolini alti del bar, cappelli spostati all'indietro, ai tavoli chiedevano altro pane compreso nel prezzo, ingurgitando, ingollando sorsate di sbroda, gli occhi sporgenti, pulendosi i baffi umidi. Un giovanotto pallido dal viso color sugna forbiva bicchiere coltello forchetta e cucchiaino col tovagliolo. Un'altra informata di microbi. Un uomo col tovagliolo da bambino macchiato di salsa rimboccato intorno al collo spalava minestra gorgogliante giù per la strozza. Un uomo risputava qualcosa nel piatto: cartilagini semimasticate: niente denti per masmasmasticarle. Biascia bistecca dalla griglia. S'ingozzano per farla finita. Occhi tristi di beone. S'è cacciato in bocca più di quel che può mandar giù. Anch'io sono così? Vedersi come ci vedono gli altri. Uomo affamato uomo arrabbiato. Denti e mascelle a lavoro. [...] Odori d'uomini. Gli si rivoltò lo stomaco. Segatura sputacchiata, fumo dolciastro tepidiccio di sigaretta, lezzo di tabacco da masticare, birra versata, piscio umano birroso, rancidume di fermentazione.²¹

Nell'episodio joyciano, i commensali descritti al ristorante sembrano esseri mostruosi ed animalizzati che si cibano dei propri simili. Nella *Cognizione* l'atto del mangiare diventa così caratterizzante dal trasformare una platea di signori nei «restaurants» in veri e propri «manichini ossibuchivori». Sembra che la narrazione, focalizzata all'interno del delirio di Gonzalo, porti verso un iperrealismo in cui è tutto è potenzialmente narrabile, perfino i movimenti peristaltici dei commensali:

mentre che lo stomaco era tutto messo in giulebbe, e andava dietro come un disperato ameboide a mantrugiare e a peptonizzare l'ossobuco. La peristalsi veniva via con un andazzo trionfale, da parer canto e trionfo, e presagio lontano di tamburo, la marcia trionfale dell'Aida o il toreador della Carmen (p. 346).

Il riferimento letterario colto crea un effetto di straniamento proprio nel suo accostarsi all'atto digestivo, particolare così intimo

²¹ Joyce 1988b, 229.

e trascurabile della vita quotidiana da sembrare superfluo.²² Sembra davvero un risultato molto vicino al modello modernista dell'*Ulisse* di Joyce in cui, nonostante il ruolo strutturante del mito e, più nello specifico, dell'epica, non è possibile non avvertire uno stridore nella banalità quotidiana delle esperienze di Leopold Bloom rispetto alle avventure sublimi del suo antecedente letterario: l'Ulisse omerico.

3. Le pagine che aprono la Seconda Parte del romanzo presentano un altissimo tasso di simbolismo: è il momento della discesa della madre nelle profondità della Villa, esplicita catabasi negli inferi della morte. In questo contesto tragico rapidi squarci di luce sembrano consentire alla Signora un recupero del passato e della propria identità, ma la speranza è affidata al lieve bagliore di un fiammifero nella tempesta. Sono convinto che in questo romanzo, anche in un momento così drammatico, non vi sia più spazio per l'epifania, che consentirebbe un recupero involontario, sebbene in negativo, del passato. I personaggi della *Cognizione* si muovono in una terra desolata dove le cose sono cose, i cocci di bottiglia montaliani sono assenti, e non è più ipotizzabile squarciare questo velo di polvere e detriti che giace alla superficie del testo. Questa poetica degli «atti tutti adempiuti», in cui non è più possibile recuperare criticamente il proprio passato e costruirsi una identità nel presente, è incredibilmente vicina, nella forma e negli esiti, proprio alla scrittura degli ultimi capitoli dell'*Ulisse*. Se in *Dedalus* l'odore dei cavoli marci è ancora capace di penetrare epifanicamente il protagonista mostrandogli la vacuità della propria esistenza, nell'*Ulisse* gli oggetti si presentano in forma compatta e impenetrabile: elenchi per mezzo dei quali quello squarcio nell'interiorità dei personaggi, che per Erich Auerbach rendeva notevoli i romanzi modernisti di Virginia Woolf e Marcel Proust, non è più possibile.²³ A causa della tecnica del flusso di coscienza – quello che con Ian Watt definiamo un nuovo *realism of presentation* – l'autore non è più capace di creare rapporti dinamici fra gli oggetti rappresentati: la realtà è frantumata in lunghissime elencazioni paratattiche in cui tutto è sullo stesso piano. Quando Gadda si serve di una tecnica analoga per descrivere i deliri di Gonzalo, il risultato è identico. Le immagini della mente del protagonista si snodano

²² Cfr. Luperini, 1990, 264-65.

²³ Cfr. Auerbach 2000, 305-38.

violente e quasi automatiche: cose, persone, bestie, sono tutti detriti di una realtà buia in cui non è più ipotizzabile alcun luminoso squarcio epifanico.

È proprio Stephen Dedalus a dare, in un dialogo con Mr Deasy, la definizione di un nuovo tipo di arte ormai lontana da quell'epifania spiritualizzata che Joyce aveva già iniziato ad abbandonare in seguito al *Ritratto dell'artista da giovane*. È un'arte che deve avere una propria armonia interna e la cui *radiance* è rivolta a contemplare semplicemente le cose nella loro 'quiddità':

— Le vie del Creatore non sono le nostre vie, disse Mr Deasy. Tutta la storia si muove verso un'unica grande meta, la manifestazione di Dio.

Stephen accennò col pollice alla finestra dicendo:

— Quello è Dio.

Urrà! Ahi! Fiuuuu!

— Che cosa? Chiese Mr Deasy.

— Un urlo per la strada, rispose Stephen, alzando le spalle.²⁴

Anche la *Cognizione* non è un romanzo che lasci uno spazio reale alle epifanie. La Signora, nel presente della diegesi, assume spesso i tratti perturbanti di un *revenant*:

Capegli effusi le vaporavano dalla fronte, come fiato d'orrore. Il volto, a stento, emergeva dalla fascia tenebrosa, le gote erano alveo alla impossibilità delle lacrime. Le dita incavatrici di vecchiezza parevano stirar giù, giù, nel plasma del buio, le fattezze di chi approda alla solitudine. Quel viso, come spettro, si rivolgeva dal buio sottoterra alla società superna dei viventi (pp. 270-71).

Il buio quasi solido («nel plasma del buio») la circonda e ne modella i tratti. Ella appartiene al mondo dei morti («si rivolgeva dal buio sottoterra») e non c'è un reale bisogno che il misterioso assassino del finale del romanzo la uccida: è già «spetro» nella sua discesa all'inferno. La *Cognizione* è un romanzo ambientato in un tempo simbolico ed immobile, in cui gli atti sono tutti già adempiuti. Credere nell'epifania, è credere nell'improvvisa rivelazione spirituale causata da un gesto, un oggetto o una situazione quotidiana e banale. L'epifania è, infatti, un momento traumatico in cui un personaggio ripensa totalmente al proprio essere nel mondo. Nel racconto *I morti* di James Joyce, ad esempio, il suono di una

²⁴ Joyce 1988b, 35.

melodia durante una festa natalizia sconvolge radicalmente la vita di Gretta e di suo marito Gabriel, provocando una riemersione epifanica del personaggio defunto di Micheal Fury.²⁵ Nella *Cognizione*, al contrario, un simile sconvolgimento (anche negativo) non è postulabile. Il recupero del passato, «favilla dolorosa del tempo», è destinato ad essere continuamente disilluso da questo contesto di atemporalità. La prova più esplicita proviene dal penultimo tratto del romanzo in cui Gonzalo, dopo aver assistito ai comportamenti del popolo di straccioni che quasi tiene in ostaggio la Villa, si isola sul terrazzo e si abbandona, ancora una volta, alle sue visioni. Anche in questo caso una musica d'infanzia collega simultaneamente passato rimosso e presente:

Una musichetta nasale veniva fuori dal perno del macchinone, secoli di musica e bisognava fare onore alla tradizione musicale, come se la Miseria avesse preso il raffreddore. Più tardi negli anni quella musica celestiale gli ritornò con gocce di luna tersissime, ed era la *Norma*.... Ma allora dalla giostra gli pareva la musica del cenciume, del naso brodoso, della rivolta, dei torroni, dei colpi di gomito, delle frittelle, delle arachidi brustolite che precipitano il mal di pancia alle merde (pp. 430-31).

L'epifania resta solo in potenza, è annullata dall'immenso «sciocchezzaio» (p. 429) che sono diventati gli anni trascorsi. Il brano della musica del luna park è solo un saggio di paralisi senza epifania: le immagini rievocate sono un nudo scialo di triti fatti, polverosi e vuoti, elencati in un movimento iperbolico discendente che non a caso termina con il grado più basso di caduta: «precipitano il mal di pancia alle merde».

Il sostrato atemporale del romanzo smentisce qualsiasi riduzione 'terapeutica' del capolavoro gaddiano. Senza tempo non è pensabile neanche il recupero di circostanze perturbanti rimosse. Anche Luperini, seppur partendo da presupposti differenti, si era già rivolto contro simili letture del romanzo gaddiano. Il critico ha definito la scrittura della *Cognizione* come un modello di allegorismo vuoto novecentesco che condanna tutti i personaggi. L'incapacità amletica di agire, il non essere che si concretizza, influenzano l'intera struttura dell'opera:

²⁵ Joyce 1988a.

[...] la struttura lineare ed evolutiva del romanzo tradizionale si attorciglia in una spirale che non consente conclusioni e che condanna all'incompiutezza. E tuttavia l'incompiutezza è ormai la stessa cosa della finitezza: il romanzo "aperto" è il romanzo del cerchio chiuso che si ripete. Lo scioglimento finale non è possibile, perché nel presente non si danno scioglimenti ma solo ripetizioni coatte.²⁶

In questo contesto anche il recupero di referenti classici e letterari non conduce mai al tragico ed è in esplicita contraddizione con la vacuità insita nella realtà presente. Le scritture di Gadda e Joyce sono estremamente simili nell'utilizzo del mito come modello autorevole, ma continuamente umiliato. Penso al *nostos* di Odisseo, percorso tragico che nell'*Ulisse* diventa uno stanco peregrinare tra i detriti della realtà di Dublino: tra pubblicità, defecazione, prostitute, ubriachi e bordelli. Anche in Gadda, come abbiamo ripetutamente visto, i particolari più trascurabili della *everyday life* trasformano i referenti classici in feticci grotteschi e paradossali. Il recupero del mito, quindi, non è un modo per far rivivere nell'attualità i modelli letterari dei secoli passati. Sia Joyce che Gadda sono ben consapevoli del drammatico iato che separa loro, in quanto scrittori, dalla comunità dei poeti classici. Il mito ed il letterario possono essere recuperati solo al prezzo di diventare un'operazione filologica: la vita di Leopold Bloom non potrà mai avvicinarsi a quella di Odisseo, e qualsiasi tentativo contrario è destinato a ridursi nel grottesco. In questo contesto anche la figura di Amleto, dalla quale sono partito, subisce lo stesso trattamento. Nonostante il principe di Danimarca sia, per Gonzalo e per Stephen, un modello tragico, i due autori lo avvertono drammaticamente distante dall'attualità del reale e quindi il confronto non va mai oltre una imitazione svuotata di qualsiasi drammaticità. C'è spazio per il dubbio, mai per l'azione vendicativa.

Nelle pagine in cui Gonzalo si sente defraudato dell'affetto materno a causa del popolo del Serruchòn la sua rabbia parossistica è sempre repressa:

Dentro casa, ora. Popolo e pulci, di cui si commoveva la mamma, dopo che il suo figlio minore, nei lontani anni, aveva guardato gli accorsi. [...]

E la piscia dentro cui zoccolava la Peppa, del cane del Poronga, lercio, pulcioso; dentro cui guazzava la vecchia senza mutande, come fosse stata sua,

²⁶ Luperini 1990, 277.

quella piscia. E le frittelle di letame compresso che s'erano disquamate di sotto agli zoccoli quadrupedanti, ora messe a «pan moin» nella piscia. [...]

Nella casa, il figlio, avrebbe voluto custodita la gelosa riservatezza dei loro due cuori soli. L'ira lo prese. Ma la constatazione di quella pluralità sconcia lo vinse: si sentì mortificato, stanco (pp. 415-17).

L'incapacità del protagonista di combattere questa massa di usurpatori, da un lato è in perfetta consonanza con il tema amletico, dall'altro, però, non conduce mai ad esiti tragici, ma si trasforma in nevrosi, come si legge anche nei *Temî da studiare o approfondire* in appendice all'edizione Manzotti. Nell'*Ulisse* allo stesso modo, Stephen non sarà mai in grado di fronteggiare il proprio avversario: Buck Mulligan. Anche quando quest'ultimo, personaggio-simbolo dell'inglese oppressore, oltraggia impudicamente la memoria della madre defunta, Stephen resta immobile ed umiliato, incapace di seguire appieno il modello shakespeariano nei suoi esiti tragici.

Il tentativo di avvicinare l'*Ulisse* di Joyce al capolavoro gaddiano è il punto di arrivo di un lavoro che dovrebbe essere approfondito e portato avanti. Anche se non esistono prove 'biografiche' che attestino contatti tra i due scrittori, ritengo che la sensibilità di superare la poetica del simbolo e dell'epifania per approdare all'oscura allegoria vuota novecentesca, avvicini la poetica di questi due scrittori realisti. Ritengo sia vero quanto scrive Di Martino nella sua comparazione tra *Ulisse* e *Pasticciaccio*: «Il bisogno di riscattare il valore etico della propria opera deve cioè aver spinto Gadda a rivendicare il suo legame col passato realistico ottocentesco, facendogli negare invece l'affiliazione con la scrittura moderna»,²⁷ ma è un dato di fatto che nella lunga lista di autori polemici e barocchi letti da Gadda – fra Shakespeare, Show, Swift, Baudelaire e Dostoevskij – Joyce abbia un posto di rilievo. Trovo suggestivo che, nonostante le enormi differenze che separano due autori così distanti, il loro percorso letterario segua canoni estetici e di rappresentazione simili. È una testimonianza, se ce ne fosse bisogno, di quanto su Gadda possa essere ancora scritto: uno scrittore pienamente modernista e capace di dialogare, dinamicamente, con i più grandi interpreti contemporanei delle opere mondo.

²⁷ Di Martino 2004.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Auerbach 2000 E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], Einaudi, Torino 2000.
- Bonifacino 2007 G. Bonifacino, *Verso il «mondo capovolto». Gadda «migrante», dall'Argentina al Maradagàl*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 5 (2007).
- Cortellessa, Patrizi (a cura di) 2001 A. Cortellessa, G. Patrizi (a cura di), *La biblioteca di «Don Gonzalo»*, Bulzoni, Roma 2001, vol. I.
- Dombroski 1999 R. S. Dombroski, *Creative Entanglements: Gadda and the Baroque*, University of Toronto Press, Toronto 1999.
- Di Martino 2004 L. Di Martino, *Gadda-Joyce*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 4 (2004).
- Donnarumma 2006 R. Donnarumma, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006.
- Freud 1977 S. Freud, *Il perturbante* [1919], in *Opere*, Boringhieri, Torino 1977, vol. 9.
- Gadda 1987 C. E. Gadda, *La cognizione del dolore* [1963], edizione critica commentata con un'appendice di frammenti inediti a cura di E. Manzotti, Einaudi, Torino 1987.
- Gadda 1988 C. E. Gadda, *Romanzi e racconti*, Garzanti, Torino 1988, vol. I.
- Gadda 1989 C. E. Gadda, *Romanzi e racconti*, Garzanti, Torino 1989, vol. II.
- Gadda 1991 C. E. Gadda, *Saggi, Giornali, Favole e altri scritti*, Garzanti, Torino 1991, vol. I.
- Gadda 1992 C. E. Gadda, *Saggi, Giornali Favole e altri scritti*, Garzanti, Torino 1992, vol. II.
- Gadda 2006 C. E. Gadda, *Abbozzi di temi per tesi di laurea*, a cura di R. Stracuzzi, «I quaderni dell'ingegnere. Testi e studi gaddiani», n° 4 (2006).

- Grignani 2000 M. A. Grignani, *L'Argentina di Gadda fra biografia e straniamento* [1977], in *Il confronto letterario*, «Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia», 15, n° 29 (2000) .
- Jameson 2007 F. Jameson, *The Modernist Papers*, Verso, New York, 2007.
- Joyce 1988a J. Joyce, *Gente di Dublino* [1914], Mondadori, Milano 1988.
- Joyce 1988b J. Joyce, *Ulisse* (1922), Mondadori, Milano 1988.
- Luperini 1990 R. Luperini, *La "costruzione" della «cognizione» in Gadda*, in *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma 1990.
- Manzotti 1996 E. Manzotti, «*La cognizione del dolore*» di Carlo Emilio Gadda, in *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. IV, t. II, Einaudi, Torino 1996.
- Rinaldi 1977 R. Rinaldi, *La paralisi e lo spostamento. Lettura della Cognizione del dolore*, Bastogi Editore, Livorno 1977.
- Roscioni 1975 G. C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita. Studi sul Gadda*, Einaudi, Torino 1975.
- Stellardi 2008 G. Stellardi, *Amleto*, in *Pocket Gadda Encyclopedia*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», n° 1, third edition (2008).

GABRIELE VITELLO

LEONARDO SCIASCIA E L'ALLEGORIA DEL POTERE

Negli anni Settanta gli scrittori italiani hanno rappresentato gli eventi legati all'attualità politica e sociale, in modo indiretto e obliquo, attraverso lo schermo di metafore o immergendo i fatti in un tempo e in un luogo indeterminati. All'origine di tale atteggiamento vi è certamente l'esigenza da parte di questa generazione di scrittori di prendere le distanze da una realtà troppo vicina e incandescente, percorsa e lacerata da violenti conflitti sociali.

In questo mio intervento intendo analizzare due romanzi di Leonardo Sciascia, *Il contesto* e *Todo modo*, i quali hanno offerto, attraverso modalità narrative di tipo allegorico, una rappresentazione efficace della realtà italiana registrandone gli umori e, con molta precocità, identificandone gli sviluppi successivi. Si pensi che all'uscita de *Il contesto* erano passati appena due anni dalla strage di piazza Fontana, evento che segna l'inizio della cosiddetta 'strategia della tensione'.¹

Secondo Mario Perniola, dal 1968 ad oggi lo sviluppo dei nuovi mezzi di comunicazione di massa ha reso impossibile la comprensione razionale degli eventi storici; essi ci appaiono, così, staccati dal *continuum* temporale e vengono percepiti come miracoli o traumi: al di là delle differenze superficiali tra loro, il miracolo e il trauma definiscono entrambi un evento «che non può essere detto in parole, che resta perciò enigmatico» (Perniola 2009, 15). A mio avviso, questa premessa concettuale può costituire una chiave interpretativa interessante per gli anni Settanta, un decennio in cui la televisione e i media hanno mostrato per la prima volta tutto il loro potere, alterando la percezione degli eventi e facendo sì che i conflitti tra i vari attori sociali avvenissero ancora prima che sul piano

¹ Espressione coniata negli anni Settanta da un cronista dell'«Observer»: cfr. Venturoli 2006.

concreto su quello simbolico. Come cercherò di mettere in luce nelle prossime pagine, il ricorso allo schermo allegorico in *Il contesto* e *Todo modo* rappresenta, a mio avviso, il sintomo di una difficoltà ermeneutica nell'analizzare un'attualità politica e sociale sempre più indecifrabile cui più tardi sarebbe stato dato il nome di «anni di piombo».²

Il contesto è ambientato «in un paese del tutto immaginario», come ci dice lo stesso autore nella *Nota* finale, con una toponomastica e onomastica dal colorito ispanoamericano che ci riportano alla memoria di un altro celebre romanzo allegorico, *La cognizione del dolore* di C. E. Gadda. Il protagonista è un *detective*, l'ispettore Rogas, che indaga sui misteriosi omicidi di una serie di giudici. Nonostante le pressioni provenienti dai suoi superiori affinché si cerchi il colpevole tra i gruppi extraparlamentari di giovani estremisti e anarchici, Rogas si convince che l'assassino vero è Cres, un ex-farmacista arrestato ingiustamente con l'accusa di uxoricidio. La storia a questo punto prende una piega del tutto imprevista e l'iniziale *detective story* scivola verso il romanzo politico. Cres si rivela uno strumento inconsapevole di una 'strategia della tensione' mirante a sovvertire l'ordine dello Stato. A capo del complotto sembra esserci il diabolico Riches, il presidente della Corte Suprema, profeta di un'idea di giustizia neo-inquisitoriale. Dopo essersi consultato con l'amico scrittore Cusan, Rogas chiede un appuntamento a Amar, il presidente del Partito Rivoluzionario, per metterlo al corrente di ciò di cui è venuto a conoscenza. Qualche giorno dopo Cusan ascolta al telegiornale la notizia del ritrovamento presso la Galleria d'arte moderna dei cadaveri di Rogas e Amar, uccisi secondo la versione ufficiale della polizia dalla mano di un terrorista di sinistra. Ma la verità è ovviamente un'altra: Rogas ha ucciso Amar perché ha scoperto che fa parte del complotto ed è stato ucciso a suo volta da un agente dei servizi segreti che lo stava pedinando.

La critica ha più volte sottolineato la funzione di cerniera svolta da questo romanzo nel percorso letterario di Sciascia. D'ora in avanti, lo scrittore siciliano s'adeguerà sempre di più ad una poetica della riscrittura ereditata in parte dall'amato scrittore argentino

² Il termine «anni di piombo» diventerà di uso corrente solo negli anni Ottanta ed è la traduzione (non letterale) del titolo di un film di Margarethe Von Trotta, *Die bleierne Zeit* (1981).

J. L. Borges.³ La struttura intertestuale modifica il modo di ricezione del lettore il quale deve saper riconoscere le allusioni suggerite dal testo e coglierne il senso nascosto al di là della lettera poiché, come ha osservato Ricorda, le citazioni vi agiscono «in modo del tutto analogo a quello delle figure retoriche» divenendo portatrici di «un *surplus* di senso» (Ricorda 1977).

Nel romanzo i personaggi assumono i contorni di vere e proprie maschere, come nel caso di uno degli uomini interrogati da Rogas durante le sue indagini paragonato esplicitamente dal narratore ad una «maschera» e ad un «burattino cui avessero tagliato i fili, disarticolato, inanimato» (II, 17). Non di rado Sciascia ricorre all'opzione espressionista, come nella descrizione del portiere della residenza di Riches che «nella gabbia a vetri al centro dell'atrio, per effetto di luce [...] sembrò uno squalo che si avventasse contro la parete dell'acquario» (II, 67), o in quella dello *speaker* che dà la notizia del ritrovamento dei cadaveri di Amar e Rogas: «Da dolente, la faccia gli era diventata come scolpita in un rictus estremo» (II, 87). Lo stesso Rogas è un personaggio privo di spessore psicologico, caratterizzato essenzialmente dall'aspirazione alla ricerca della verità poiché, come ci dice il narratore, Rogas «aveva dei principi, in un paese in cui quasi nessuno ne aveva» (II, 7); il suo nome viene dal latino *rogare* (chiedere, interrogare), ma come ha osservato acutamente G. Jackson, è anche l'anagramma di Argos il mitico guardiano dai cento occhi (Jackson 1981, 59).

Con questo romanzo gli ultimi residui di riformismo e progressismo dello scrittore siciliano vengono meno: la corruzione e il crimine fanno parte ormai dello Stato stesso.

È possibile considerare l'uccisione di Amar da parte di Rogas come un vero e proprio parricidio attraverso il quale l'autore ha voluto esprimere il suo dissenso nei confronti del Partito comunista. In effetti, il rapporto tra Sciascia e gli intellettuali della sua stessa generazione col Pci è, per certi versi, assimilabile a un rapporto padre-figli. Se da una parte essi sono stati attratti dal Partito

³ Si ricordino in proposito le seguenti affermazioni: «Non è più possibile scrivere: si riscrive. E in questo operare – più o meno consapevolmente – si va da un riscrivere che attinge allo scrivere (Borges) a un maldestro e a volte ignobile riscrivere. Del riscrivere ho fatto, per così dire, la mia poetica: un consapevole, aperto, non maldestro e certamente non ignobile riscrivere. Tutto pagato», in *14 domande a Leonardo Sciascia*, intervista a cura di C. Ambroise, contenuta nel primo volume delle *Opere* Bompiani. Per i successivi riferimenti all'opera sciasciana verrà indicato il tomo e il numero della pagina.

comunista per via del suo ruolo di protagonista nella fase di ricostruzione del paese nel dopoguerra, dall'altra, in più occasioni, hanno sentito la propria autonomia minacciata dall'eccessiva ingerenza nel campo letterario della politica culturale del Pci.⁴ Una prima presa di distanza dal Partito comunista era già stata espressa sul piano letterario da Sciascia nel racconto satirico, *La morte di Stalin* (pubblicato nel 1957 su «Tempo presente» successivamente quindi alla diffusione del rapporto Cruščëv), e poi nella *Recitazione della controversia liparitana* (1969) dedicata a A. Dubcek. Tuttavia, se in passato l'attacco polemico si concentrava sulla politica estera del Pci, ovvero il suo allineamento con l'Unione Sovietica, con *Il contesto* Sciascia prende di mira la strategia del 'compromesso storico' con la Democrazia cristiana che il nuovo segretario Enrico Berlinguer stava cominciando a tessere in quegli anni.⁵

Questa pulsione edipica costituisce un elemento di prossimità tra intellettuali come Pasolini, Calvino e Sciascia e la generazione protagonista del Sessantotto la quale, tuttavia, assimilò questi scrittori a delle figure paterne a loro volta. Antonio Tricomi ha scritto in proposito che «the more fundamental cause of the revolutionaries' mistrust of writer-intellectuals was their view of these writers no longer as teachers, mentors or cultural guides, but rather as fathers, and therefore as oppressors to be slain» (Tricomi 2009, 23). Sciascia, del resto, con la nuova sinistra extraparlamentare condivide l'idea del complotto. *Il contesto* è il primo romanzo italiano a rappresentare un complotto politico: gli assassini dei giudici su cui indaga Rogas servono a creare un clima di tensione che renda necessaria l'instaurazione di uno stato autoritario grazie all'accordo tra il partito di maggioranza e quello all'opposizione. La paura di un imminente *golpe* autoritario, com'è noto, circolava negli ambienti della nuova sinistra soprattutto in seguito ai depistaggi delle indagini su piazza Fontana.

Se per *Il contesto* gli spunti extraletterari sono costituiti dalla 'strategia della tensione' e dal 'compromesso storico', *Todo modo*, come spiegò lo stesso autore, racconta «la distruzione, anzi l'autodistruzione della Dc».

⁴ Sul rapporto tra intellettuali e Pci si veda Ajello 1997. Per un'analisi del campo letterario italiano del dopoguerra v. Baldini 2008.

⁵ Le prime formulazioni del 'compromesso storico' da parte di Enrico Berlinguer risalgono all'autunno del '73: *Riflessioni sull'Italia dopo i fatti del Cile*, «Rinascita», 28 settembre, 5-9 ottobre 1973.

In questo romanzo, pubblicato nel 1974, la narrazione è condotta in prima persona dal protagonista, un pittore che girando in auto per le strade della Sicilia viene attirato da un misterioso albergo denominato Eremo di Zafer, dove un gruppo di politici, imprenditori e banchieri si appresta a compiere come ogni anno, sotto la guida di don Gaetano, degli esercizi spirituali, in realtà pretesto per coprire intrighi politici e affaristici. Incuriosito, il pittore decide di assistervi e di godersi lo spettacolo. Tuttavia qualcosa va storto poiché avvengono due misteriosi omicidi: dapprima quello dell'onorevole Michelozzi e poi quello dell'avvocato Voltrano. L'indagine è condotta dal procuratore Scalambri cui si affianca il pittore secondo un modulo frequente nel romanzo poliziesco: il *detective* istituzionale in competizione con quello privato. I vuoti e le lacune impediscono una individuazione chiara da parte del lettore sia dell'autore degli omicidi che del movente. Tuttavia l'ipotesi più plausibile è che il responsabile dei due omicidi sia don Gaetano: il pittore sembrerebbe arrivare a tale conclusione allorché, ripetendo il *topos* del narratore-assassino escogitato per la prima volta da Agatha Christie in *L'assassinio di Roger Ackroyd*, prende la decisione di uccidere il prete.⁶ Anche qui, come nel *Contesto*, il *detective* si trasforma in criminale: la rivolta anarchica al di fuori della legge diventa l'unica forma possibile di giustizia.

Costituito quasi come un *rebus* di citazioni, allusioni, ellissi e 'capitoli fantasma', il romanzo è un'allegoria dei conflitti interni alla Dc, gli stessi che, secondo lo scrittore, porteranno quattro anni dopo all'abbandono di Aldo Moro ai suoi rapitori. L'eremo-albergo di Zafer, descritto come un «nido», un «fortilizio», «posto al confine del mondo, al confine dell'inferno» (II, 137), rappresenta la totalità sociale coi suoi meccanismi di funzionamento del potere. In tal senso, l'allegoria esprime una tensione conoscitiva configurandosi come un tentativo di rappresentare miniaturizzandola una realtà divenuta sempre più inafferrabile. Le vicende narrate sono proiettate in una dimensione più alta attraverso l'attivazione di una serie di processi di mitologizzazione e simbolizzazione. L'intreccio narrativo è una continua ripetizione di scene uguali ma

⁶ A differenza del giallo di Agatha Christie dove l'ultimo capitolo è interamente dedicato alla confessione del narratore, in *Todo modo* il narratore-pittore racchiude la sua confessione in una battuta ironica: nel caso del romanzo sciasciano si dovrà dunque parlare di un particolare tipo di alterazione del regime di focalizzazione chiamato da Genette «parallassi» o «omissione laterale».

variate: i pasti al refettorio, le dispute intellettuali, le preghiere, sicché la vita all'interno dell'Eremo di Zafer sembra svolgersi nello spazio chiuso di una temporalità mitica e circolare che ci ricorda l'illustre modello manniano de *La montagna incantata*.

I personaggi di *Todo modo*, ad eccezione del pittore e di don Gaetano, sono privi di psicologia: sono delle maschere per la cui caratterizzazione Sciascia utilizza alcuni epiteti animali: gli uomini politici sono paragonati di volta in volta a un «canestro di vipere» (II, 163), a porci e a lucertole. A proposito di tale processo di animalizzazione Onofri ha paragonato l'albergo a una orwelliana fattoria degli animali (Onofri 2004, 176). Sciascia ricorre, inoltre, per la descrizione della classe dirigente democristiana all'immaginario dantesco e all'infernale bolgia dei ladri. Infatti, assistendo alle loro preghiere il pittore osserva che

[...] c'era qualcosa di vero, vera paura, vera pena, in quel loro andare nel buio dicendo preghiere: qualcosa che veramente attingeva all'esercizio spirituale: quasi che fossero e si sentissero disperati, nella confusione di una bolgia, sul punto della metamorfosi. E veniva facile pensare alla dantesca bolgia dei ladri. (II, 137-38).

Altre volte il narratore suggerisce in modo meno esplicito un loro confronto coi golosi come nel seguente passo dove il grottesco, seguendo un crescendo anaforico sul filo di una sottilissima ironia, si dilata fino a sfiorare punte visionarie:

Nell'insieme, pareva che tutti parlassero della refezione consumata a mezzogiorno e di quella che sarebbe stata consumata tra un paio d'ore: dell'inappetenza di qualcuno e della fame dei più. Quello mangia, quello ha una fame, quello non ha mangiato ancora, non vuole mangiare, vuole, non può, bisogna farlo mangiare, deve finire di mangiar tanto, c'è un limite al mangiare; e così via. Mi resi conto che era un parlar figurato, e spinsi la figurazione a vederli tutti annaspere dentro una frana di cibi in decomposizione. (II, 135).

Tali riferimenti danteschi devono aver colpito l'attenzione di Pasolini il quale nello stesso periodo stava scrivendo *La divina mimesis e Petrolio*.

A differenza dei precedenti 'gialli' (*Il giorno della civetta* e *A ciascuno il suo*) *Il contesto* e *Todo modo* presentano alcune novità sul piano sia formale che contenutistico. Il loro oggetto d'indagine si allarga dal piano regionale e locale a quello nazionale: se *Il*

giorno della civetta poteva essere letto anche come un vero e proprio saggio sociologico, un *vademecum* per penetrare nella cultura siciliana e in particolare nella mentalità mafiosa, in *Il contesto e Todo modo* la dimensione sociale legata al microcosmo siciliano lascia il posto a un'analisi politica più vasta, come mostra del resto la grande quantità di personaggi tratti dal mondo istituzionale: segretari di partito, magistrati e ministri. In secondo luogo, lo scrittore adotta per questi due romanzi una forma di allegorismo nella quale convivono forti elementi mitologizzanti che di fatto traspongono le vicende su di un livello simbolico. Allo sguardo puntato sul contesto sociale subentra una specie di mitologia del Potere inteso in un senso meta-storico, per cui le diverse forme da esso assunte nel passato si riducono a meri accidenti ed emanazioni di un'ontologica attitudine dell'uomo alla sopraffazione.

Questa volontà di trasporre su un piano astratto eventi concreti e contemporanei attraverso il dispositivo allegorico e simbolico è il frutto di una reticenza che impedisce a Sciascia di raccontare la situazione italiana con i moduli del realismo. Lo scrittore siciliano effettuerà una scelta analoga anche nel libro-inchiesta *I pugnatori* (1976) nel quale si ipotizza che le misteriose e simultanee pugnazioni che colpirono Palermo nel 1862 siano state il frutto di una congiura filo-borbonica finalizzata a gettare discredito nei confronti dello stato sabauda: «la “strategia della tensione” – scrive Sciascia in una nota al testo – la si stava appunto inventando in quel momento» (II, 280 n). La storia rievocata e ricostruita in *I pugnatori* ne nasconde, dunque, un'altra: quella dell'inchiesta su piazza Fontana.

Sebbene, le ragioni del ricorso di Sciascia all'allegoria debbano in primo luogo essere spiegate tenendo conto del suo rapporto complesso e ambivalente con la tradizione del realismo,⁷ a mio avviso, è tuttavia legittimo interpretare tale scelta narrativa come il sintomo di una difficoltà a guardare da vicino la realtà italiana e il suo contesto nel quale gli eventi assumono sempre di più un carattere 'traumatico' nel senso che Perniola attribuisce a questo termine. Come hanno mostrato egregiamente gli studi di Massimo Onofri (Onofri 1994) e Giuseppe Traina (Traina 1999), nel corso degli anni Settanta, il razionalismo sciasciano viene messo più volte a dura prova: l'apparente atteggiamento razionalistico e illu-

⁷ Sul realismo in Sciascia si veda Bernardini Napoletano 1993 e Compagnino 1994.

ministico cela un'acuta percezione (in parte inconscia) della complessità e caoticità del mondo cui Sciascia diede il nome di «pirandellismo di natura». Nella sua ricerca di un ordine razionale da conferire alla realtà, lo scrittore siciliano si affiderà d'ora in avanti più ad intuizioni e a corrispondenze imprevedibili tra eventi che all'identificazione dei loro rapporti causa-effetto.

Gli scrittori-intellettuali di questo periodo, nati la maggior parte intorno agli anni Venti, si rendono conto che i loro strumenti d'analisi tradizionali sono insufficienti. Il loro imbarazzo nei confronti della complessità della realtà italiana emergerà in modo evidente in occasione del sequestro Moro, evento che li colse completamente impreparati: «quello che è accaduto va al di là delle parole – scriverà Italo Calvino – abbiamo esaurito ogni capacità di commento».⁸

Solo recentemente stiamo assistendo al moltiplicarsi di romanzi che rappresentano gli anni Settanta senza più ricorrere al filtro della metafora o dell'allegoria. Si tratta di romanzi scritti da autori che all'epoca erano adolescenti o pre-adolescenti e che in molti casi sfruttano il ricchissimo potenziale romanzesco offerto dalla storia italiana di quegli anni: penso a romanzi come *Il paese delle meraviglie* (2004) di G. Culicchia o *Il passato davanti a noi* (2006) di B. Arpaia. Gli anni Settanta sono diventati, inoltre, il 'cronotopo' privilegiato di un genere letterario in particolare, il *noir* complottistico. Si pensi a titoli dal grande successo editoriale come *Nel nome di Ishmael* (2001) di G. Genna e *Romanzo criminale* (2002) di G. De Cataldo, autori che hanno più volte dichiarato una loro diretta discendenza dallo scrittore di Racalmuto. In effetti, a quest'ultimo spetta senz'altro il merito di aver trovato per primo nel poliziesco i moduli narrativi più adeguati e agevoli per rappresentare il terrorismo di destra. Tuttavia, gli attuali *noir* complottistici, più che da romanzi come *Il contesto*, sembrano essere influenzati dalla retorica sensazionalistica televisiva. Gli scrittori contemporanei non hanno una formazione eminentemente letteraria come la generazione degli 'scrittori-intellettuali'⁹ (Sciascia,

⁸ Sul silenzio degli intellettuali durante il sequestro Moro si veda l'ottima ricostruzione contenuta in Giovagnoli 2005 (capitolo quinto); si veda inoltre Belpoliti 2001.

⁹ Secondo Romano Luperini gli scrittori-intellettuali «non restano nei limiti dello specialismo, conoscono la grande cultura occidentale – storia, politica, filosofia – e le sue principali letterature e ricercano i nessi fra etica e società, leggendo in quelle e in questi i segni di un destino storico che si sforzano di

Calvino, Fortini, Volponi): essi, per usare un'espressione di Massimo Rizzante, sono nati nell'epoca della «fine della percezione letteraria del mondo» (Rizzante 2009, 9) e quindi non sentono l'esigenza di distaccarsi dalla narrazione cronachistica dei mass-media. Se il dispositivo allegorico di Sciascia esprimeva una fiducia negli strumenti della letteratura per interpretare il reale, gli scrittori contemporanei formati in epoca post-letteraria e televisiva ripropongono le narrazioni dei media senza temerne più la concorrenza e condividendone la presunzione di potere accedere alla realtà in modo immediato.

interpretare e di influenzare non solo con un'attività di tipo giornalistico e saggistico, ma anche con l'opera narrativa e poetica e anzi proprio attraverso l'intersecazione di questi settori d'intervento» (Luperini 1999, 173).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Ajello 1997 N. Ajello, *Il lungo addio. Intellettuali e Pci dal 1958 al 1991*, Laterza, Roma-Bari 1997.
- Baldini 2008 A. Baldini, *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*, Utet, Torino 2008.
- Belpoliti 2001 M. Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino 2001.
- Bernardini
Napoletano 1993 F. Bernardini Napoletano, *L'antirealismo della riscrittura*, in Id. (a cura di), *Leonardo Sciascia. La mitografia della ragione*, Lithos, Roma 1993.
- Compagnino 1994 G. Compagnino, *Sciascia nella terra dei letterati*, Bonanno, Acireale (CT) 1994.
- Giovagnoli 2005 A. Giovagnoli, *Il caso Moro. Una tragedia repubblicana*, Il Mulino, Bologna 2005.
- Jackson 1981 G. Jackson, *Leonardo Sciascia: 1956-1976. A Thematic and Structural Study*, Longo, Ravenna 1981.
- Luperini 1999 R. Luperini, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno*, Liguori, Napoli 1999.
- Onofri 1994 M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Laterza, Bari 1994.
- Perniola 2009 M. Perniola, *Miracoli e traumi della comunicazione*, Einaudi, Torino 2009.
- Ricorda 1977 R. Ricorda, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, «Studi novecenteschi», marzo 1977.
- Rizzante 2009 M. Rizzante, *Non siamo gli ultimi*, Effigie, Milano 2009.
- Sciascia 1987 L. Sciascia, *Opere 1956-1971*, Bompiani, Milano 1987.

- Sciascia 1989 L. Sciascia, *Opere 1971-1983*, Bompiani, Milano 1989.
- Sciascia 1991 L. Sciascia, *Opere 1984-1989* (a cura di C. Ambroise), Bompiani, Milano 1991.
- Traina 1999 G. Traina, *In un destino di verità. Ipotesi su Sciascia*, La Vita Felice, Milano 1999.
- Tricomi 2009 A. Tricomi, *Killing the Father: Politics and Intellectuals, Utopia and Disillusion*, in P. Antonello e A. O'Leary (eds.), *Imagining Terrorism. The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969-2009*, Legenda, Leeds 2009.
- Venturoli 2006 C. Venturoli, *La storiografia e le stragi nell'Italia repubblicana: un tentativo di bilancio*, «Storia e futuro», n° 11 (giugno 2006).

CARLO TIRINANZI DE MEDICI

SUPERFICIE E ASSENZA DI ALLEGORIA.
UNA FORMA SIMBOLICA D'OGGI

I. Nel romanzo *Troppi paradisi* Walter Siti, autore e protagonista della storia, riflette sulle omologie tra sé e l'Occidente, tra la sua storia e i suoi tic e la storia e i tic della sua cultura e della sua epoca, in un monologo già divenuto celebre:

Sono l'Occidente perché come l'Occidente ho imparato a essere il turista di me stesso. Se qualcuno mi minaccia, alzo una barriera e non lo lascio arrivare fino a me. Prevengo i conflitti apparendo generoso e tollerante, dimostrando al rivale che conviene a lui diventare come sono io.

Sono l'Occidente perché odio le emergenze e ho fatto della comodità il mio dio; perché tendo a riconoscere Dio in ogni cosa tranne che nella religione. Perché mi piace che se premo un bottone gli eventi accadano come per miracolo, ma non ammetterei mai di dover rendere omaggio a un'entità superiore; sono laico e devoto alla mia ragione. Sono l'Occidente perché detesto i bambini e il futuro non mi interessa.

Sono l'Occidente perché godo di un tale benessere che posso occuparmi di sciocchezze, e posso chiamare sciocchezze le forze oscure che non controllo. Sono l'Occidente perché il Terrore sono gli altri. (186)

Il brano pare proporre una lettura classicamente allegorica: il protagonista rappresenta l'Occidente incarnandone i vizi, i modi di pensiero, i valori, l'assiologia. Di conseguenza gli accadimenti che lo vedono per protagonista a loro volta significheranno accadimenti che vedono per protagonista l'Occidente, le vittorie e le sconfitte di Walter saranno le vittorie e le sconfitte di tutti noi occidentali.

Per poter leggere un testo come allegoria abbiamo bisogno di un secondo codice oltre quello letterale (per cui 'Walter' è soltanto Walter) con il quale possiamo nuovamente interpretare il segno al

di là del significato letterale (dunque ‘Walter’ è l’occidente). Ma dov’è il secondo livello di senso in *Troppi paradisi*? Dove può inestarsi il lettore, quale senso può egli aggiungere? Il brano riportato non dà nessuna chiave di lettura, *perché non ci sono i margini per una qualsiasi lettura diversa da quella suggerita dall’autore*, dato che il narratore-protagonista ha già fornito un’interpretazione. Tutti i motivi attraverso i quali Walter racchiude in sé l’intero Occidente sono resi espliciti dal brano; i temi principali del romanzo saranno ulteriormente mostrati, analizzati e (soprattutto) commentati dal narratore mano a mano che gli eventi si svilupperanno. L’omologia si esaurisce nel corpo del testo nel momento stesso in cui essa viene nominata ed esplicitata; se è significativa lo è nella misura in cui viene *convocata* davanti al lettore, che può valutarla, può emettere un giudizio su di essa, può trovarsi in accordo o in disaccordo, ma di sicuro non ha bisogno d’interpretarla perché a questo ha già pensato l’autore.

Si tratta di un atteggiamento che il narratore di *Troppi paradisi* assume spesso, anche in brani più distesi simbolicamente: il dialogo di Walter con Marcello Moriconi (l’escort di cui si è innamorato) è posto tutto tra parentesi. Sono le riflessioni di Walter stesso sul dialogo a formare il corpo del testo; il narratore spiega, una dopo l’altra, le frasi di Marcello:

Oggi è stato magnifico, mentre mi sfiorava i capezzoli con le labbra mi ha sentito il cuore [...] era lui che mi cercava («damme sto telecomando!»), come un infante cerca il seno della madre («guarda com’è diventato»). [...] Anche se per difendersi la buttava sul tecnico («oggi me dico bravo da solo»), il desiderio era autentico («m’annava così»). [...] Ci siamo abbracciati, poi cucinando abbiamo scherzato sulla sua ‘specialità’ («non quella che ho provato adesso», «lo sapevo ch’oo dicevi, nun fà lo stupido, la mia specialità so’ i primi, la carbonara...»)¹.

Se *Troppi paradisi* fosse un film, il ritmo serrato e il continuo passaggio da un piano all’altro di questo brano ricorderebbero il montaggio campo-controcampo – quella tecnica cinematografica che alterna due inquadrature di una stessa scena, molto usata ad esempio nei dialoghi. Ma, a differenza di quello che accade in un normale dialogo, i due discorsi non sono sullo stesso piano: uno è ancillare all’altro, esiste solo in funzione dell’altro, perché il primo

¹ Siti 2006, 258.

serve a spiegare il secondo. Inoltre, e non è un dettaglio di poco conto, l'ordine naturale è invertito e il testo finisce, paradossalmente, per dare *prima* l'interpretazione di Walter e *poi* l'oggetto dell'interpretazione.

Avviene qualcosa di simile anche con le metafore: esse sono infatti precedute o seguite da brani molto più lunghi, i quali hanno il compito di collocare spazialmente, temporalmente ed emotivamente i brevi passi metaforici, così da renderli comprensibili e *comprensibili in modo univoco* nel loro senso profondo: «vagoni di puri *eventi* che succhiano e rendono povera la vita vissuta fuori dal lavoro».² Le possibilità di significato di un simile passaggio, la portata e il peso metaforici sono diluiti nel lungo brano che segue, il cui compito principale è chiosare la frase iniziale e spiegarne il senso: Sergio, l'amante di Walter, ha ripreso a lavorare in televisione ma il lavoro non lo soddisfa e si sente ogni giorno più alienato.

In questo romanzo non c'è più bisogno di rimandare a un secondo livello di lettura: non c'è ragione di cercare un senso ulteriore quando il senso è così chiaramente inscritto nella pagina. L'allegoria è de-semantizzata, paradossalmente, e direi quasi inutile proprio perché il suo valore di senso è reso esplicito nel discorso del narratore e perciò stesso risulta come pietrificato da un atto d'imperio dell'autore. Del resto Siti stesso lascia perdere presto questa strada, alla quale è dedicato uno dei 6 capitoli di cui il romanzo è composto (intitolato, appunto, *Io sono l'occidente*), a segnalare in qualche modo una esistenza determinata, una 'fase', nel viaggio di autocoscienza e (auto)conoscenza del protagonista. La pretesa di universalità dura poco e lo stesso Walter ammette presto la sua incapacità a render conto di un insieme più vasto di quello delineato dalla propria persona e dalle sue esperienze: «ho smesso di ipotizzare qualsiasi omologia tra la mia esperienza e l'Occidente: è un dolore talmente privato quello che provo...».³ Il soggetto, dopo aver pensato di potere ritrovare un senso generale negli eventi che vive, si riscopre isolato nel suo «privato». E trattandosi di «privato», di personale, anche quella rete di significati incerta e mobile che è il processo di significazione delle metafore viene semplificata e chiarita dall'autore. Non a caso *Troppi para-*

² Siti 2006, 226, corsivi dell'autore.

³ Siti 2006, 316.

disi si apre sotto «un cielo senza simboli»,⁴ negando il ricorso a una rete di significati altra, esterna o secondaria. Questi significati sono addirittura *espunti* dall'intera sfera pubblica e sociale, per cui nessuna produzione artistica ha più il potere di significare qualcosa più grande di sé («la musica che esce dalla radio è davvero leggera»),⁵ incapace di raggiungere una conoscenza più profonda:

[...] l'ideale confezionato e *prêt à porter*, che non è nemmeno un ideale perché rimane desiderio, subito soddisfabile, ti schiaccia, non ti permette lo spazio di un'elaborazione.⁶

Per così dire, non bisogna più cercare niente *dietro* al testo perché tutto è lì, sulla sua superficie.

II. Il caso di *Troppi paradisi* non è l'unico ma certo è il più emblematico perché la tendenza a non lasciare dietro niente d'insoluto o d'incerto è particolarmente in evidenza. Negli ultimi dieci anni sono stati molti i libri che hanno utilizzato strategie simili. Si tratta in tutti i casi di opere il cui peso nelle riflessioni e discussioni letterarie è stato grande. *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano, *El mal de Montano* (2002) di Enrique Vila-Matas, *Entre les murs* (2006) di François Bégaudeau, *L'Adversaire* (2001) di Emmanuel Carrère e *Lunar Park* (2005) di Bret Easton Ellis sono, tra molti altri, libri che inducono a ipotizzare un cambiamento del nostro spazio letterario, ovvero nell'«insieme di opere che gli autori di una certa epoca giudicano ragionevole scrivere e ritengono, per usare la metafora su cui si fonda ogni forma di storicismo, all'altezza dei tempi».⁷

L'insieme delineato sopra appare eterogeneo. Gli autori non formano in alcun modo una 'scuola' né, tantomeno, la loro produzione artistica ha tematiche o priorità paragonabili. Abbiamo opere che vengono salutate come segnali di un «ritorno alla realtà» della letteratura a fianco di opere (*Lunar Park*, *El mal de Montano*) che sembrerebbero situarsi in un ambito dichiaratamente fittizio se non addirittura in un regime apertamente antirealistico.

⁴ Siti 2006, 46.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Siti 2006, 201.

⁷ Mazzoni 2005a, 9.

Molteplici sono però anche i punti in comune: ritengo che guardati dalla giusta distanza i romanzi sopra citati possono essere visti come un insieme omogeneo, al modo in cui certe fotografie fortemente ingrandite, soltanto un ammasso di grana fotografica per chi le guardasse da vicino, si ricompongono in una figura agli occhi dello spettatore che le osservi da lontano. Innanzitutto tutti questi libri fanno un uso intenso della narrazione in prima persona, accompagnato da una focalizzazione interna molto rigida, per cui il narratore-protagonista adotta esclusivamente il proprio punto di vista e osserva gli altri personaggi senza sapere nulla della loro interiorità. Anche lo statuto di realtà del narratore-protagonista subisce un trattamento simile (anche se in vari gradi) nelle opere sopra citate: tra autore, narratore e protagonista non vi è una netta separazione; anzi autore e narratore-protagonista coincidono almeno nel nome e negli aspetti salienti della propria biografia. Come direbbe Philippe Lejeune, tra queste tre figure c'è identità di stato civile,⁸ cosa che ingenera una discreta confusione. Gli stilemi e i modi dell'*autofiction* vengono utilizzati, sebbene il risultato non sia mai un'*autofiction* 'canonica'.⁹ Altri aspetti accomunano i romanzi e permettono di trattarli come un insieme. Per utilizzare la nota metafora che paragona il panorama letterario a una città, questi testi stanno occupando il centro della nostra letteratura. È, ovviamente, un processo sempre parziale e precario, insidiato da gruppi o stili concorrenti e rinegoziato di continuo, com'è tipico dell'epoca in cui viviamo – un'epoca plurale e variegata, gelosa delle proprie differenze, allergica ai canoni. Si tratta, inoltre, di un processo cronologicamente molto vicino a noi, sul quale il tempo deve ancora dare il suo giudizio. Nondimeno il successo, di critica e di pubblico che tali opere hanno avuto, la risonanza e lo spazio ad esse dedicate anche al di fuori degli ambienti specialistici indicano una forza tutta nuova in questi testi, una loro capacità di affrontare in modo serio delle problematiche complesse che investono molti importanti aspetti della vita nell'Occidente del XXI secolo. Tutti i testi, inoltre, possiedono due caratteristiche formali contigue che li accomunano, e sono caratteristiche peculiari: l'interruzione del procedimento di significazione attraverso l'allegoria

⁸ Cfr. Lejeune 1974, spec. parte I.

⁹ Per «*autofiction* canonica» intendo quella nata e sviluppatasi intorno allo scrittore-studiose Serge Doubrovsky e al suo romanzo, *Fils* (1977), specialmente nella Francia degli anni Ottanta e Novanta.

e una tendenza all'eliminazione del trascendentale, esaurendo il testo nella sua concreta espressione, la sua superficie.

Ma com'è possibile che «la figura poetica della modernità»¹⁰ sia diventata un dispositivo del tutto inattivo nella classe di testi qui in esame? Per rispondere a questa domanda bisogna osservare le cose da una prospettiva storica.

III. Il processo secondo cui si forma l'allegoria moderna è quello di una progressiva apertura alla polisemia, come dimostrano i casi della *Lettera scarlatta* e di *Moby Dick*, usciti a un anno di distanza l'uno dall'altro (1850 il romanzo di Hawthorne e 1851 quello di Melville), dove il segno passa «dall'univoco al polisenso».¹¹ Una polisemiosi del segno, per così dire: dapprima l'allegoria diviene ambigua e, infine, definitivamente oscura nel Novecento modernista. Un'allegoria «aperta», quella che verrà poi codificata da Walter Benjamin,¹² che racchiude un'infinità di significati. Il ruolo del lettore nell'interpretazione diviene fondamentale: il significato non viene dato in anticipo dall'autore, ma si costruisce nella lettura del testo. Questo sviluppo, questa apertura al molteplice, che nel Novecento ha finito per coinvolgere fasce e settori sempre più ampi della comunità letteraria, sia tra gli scrittori che tra i lettori, richiama un fenomeno che si è verificato gli albori della modernità letteraria.

Guido Mazzoni in un suo intervento al convegno di Studi Malatestiani a Sant'Arcangelo di Romagna,¹³ ha delineato un percorso di lunga durata, dalla novella italiana al *conte philosophique* passando per la *novela* spagnola. In origine la novella era composta da due elementi concorrenti, ereditati dal genere dell'*exemplum* che ne era alla base: da un lato la *narratio*, l'evento particolare di cui la

¹⁰ Moretti 1997, 74.

¹¹ Moretti 1997, 81. La polisemia dell'allegoria moderna è trattata alle pp. 73-92. Anche Moretti nota, con Benjamin e Gadamer, l'apertura polisemica dell'allegoria «quando», nel XIX secolo, «il patrimonio mitologico-storico della tradizione non è più un possesso comunemente e indiscutibilmente condiviso:» «qui c'è un segno,» continua il critico, «e c'è dunque di sicuro anche un significato: ma poiché la chiave è ormai perduta, sei libero d'interpretarlo come vuoi» (78-79).

¹² Benjamin 1928.

¹³ Colloqui malatestiani. «Forme brevi del narrare. Novelle, contes, short stories», Sant'Arcangelo di Romagna, 29-30 maggio 2009. L'intervento è a oggi inedito.

novella trattava, dall'altro il *sensus*, nel quale la *narratio* si risolveva. Il *sensus* forniva una lettura caricata di verità più generali che non potevano essere espresse esclusivamente attraverso l'unicità dell'episodio narrato ed esplicitando tale relazione, in maniera per lo più prescrittiva, attraverso le parole dell'autore. Con l'evolversi della novella e l'imporsi del romanzo (che riprende, specie nelle sue origini, il gusto per la narrazione tipico dei novellieri antichi) la *narratio* si è progressivamente espansa a spese del *sensus*, fino alla scomparsa di quest'ultimo a fine Settecento. Le strutture di senso che permettevano di interpretare il racconto nella sua esemplarità riconducendo il *mythos*, la storia narrata, a discorsi generali sugli uomini e il mondo vengono meno: il lettore si trova di fronte alla singolarità individuale del testo.

Contestualmente scompare la rubricazione: così come il racconto non viene più vincolato a una lettura sanzionata dall'autore come 'corretta', il testo non viene più integrato da elementi che ne condensino gli aspetti salienti. La scomparsa della rubricazione non ha nessuna motivazione tecnica: anche agli albori della stampa si poteva procedere a forme di rubricazione, se non nel senso etimologico del termine (la stampa in bicromia richiedeva tempi più lunghi e un esborso economico maggiore) almeno attraverso caratteri differenziati per testo e rubriche. Infatti per circa un secolo e mezzo queste ultime, sotto forma di sommario, continueranno ad esistere. La scomparsa della rubricazione nel Settecento è a mio avviso da far risalire alla concomitante scomparsa dell'*exemplum* dalla novella. È così che il sommario, presente in testa ad ogni capitolo nei primi romanzi moderni, si pensi soltanto al *Don Chisciotte*, scompare.

Se nel Novecento alcuni scrittori utilizzano tale strumento (*Ratner's Star*, del 1976, di Don DeLillo, per fare un solo esempio), lo fanno consapevoli di attuare un'operazione di recupero e di essere lontani dal grado zero della forma-romanzo: nel romanzo: così nella seconda parte del romanzo di DeLillo i titoli dei capitoli sembrerebbero riassumere il contenuto (*Leggo la mia posta*, *Lester ci parla di Rob*) ma in realtà tali riassunti sono ingannatori poiché il centro d'interesse d'ogni capitolo è altrove. L'arbitrarietà della rubricazione è esposta in tutta la sua forza, con il risultato di farci perdere l'orientamento all'interno della storia a causa della scarsa coerenza che questi titoli hanno con gli eventi che dovrebbero riassumere.

La scomparsa della rubricazione nelle novelle e nei romanzi ci pone di fronte alla singolarità individuale del testo. Non c'è più nessuno a dirci come leggerlo: né per quanto riguarda il significato e nemmeno in relazione a quella forma basilare di comprensione che consiste nell'individuare i punti salienti di ogni capitolo. Per dirla con Roland Barthes, «la posta del lavoro letterario (della letteratura come lavoro), è quella di fare del lettore non più un consumatore ma un produttore del testo».¹⁴ Interpretare un testo diviene un compito privato, cui ognuno può dedicarsi in piena autonomia. Non a caso è proprio nel Settecento che nasce l'ermeneutica nella sua concezione moderna.¹⁵

A sostituire le strutture di senso ormai obsolete ed inefficaci nell'orientare la lettura arriva anche un secondo sistema: la prefazione. Gérard Genette nel suo *Seuils* nota come alcune delle funzioni tipiche della prefazione moderna, e in contrasto netto con gli esempi di prefazione a nostra disposizione dall'era preguttemberghiana, siano le «dichiarazioni d'intenzione» («un'interpretazione del testo da parte dell'autore o, se si preferisce, [...] una dichiarazione riguardante le sue intenzioni»)¹⁶ e l'«ordine di lettura» per orientare nel testo il lettore.¹⁷

Il potere prescrittivo della prefazione tende a ridursi sempre più: da luogo di riflessione e discussione dove l'autore parla a proprio nome essa diventa sempre più parte del gioco narrativo, dando luogo a prefazioni fittizie con le più svariate funzioni, fino ad essere introiettata nel testo vero e proprio. Lo vediamo in *Pastorale Americana* di Philip Roth (1997) e in *I soldati di Salamina* di Javier Cercas (2001): in entrambi i casi la prefazione si *narrativizza* e viene *testualizzata*, ovvero diviene parte integrante del testo di cui parla.

Pastorale americana si apre con una lunga (quasi un terzo del romanzo) macrosequenza incentrata sul narratore della storia, Nathan Zuckerman, e sulle vicende che l'hanno portato a scrivere la storia di cui il romanzo si occupa, ovvero le vicende di Seymour Levov, detto «lo Svedese», e di sua figlia Merry. Il passaggio dall'una all'altra delle macrosequenze avviene dolcemente, nel

¹⁴ Barthes 1970, 10.

¹⁵ Sui processi che conducono alla nascita dell'ermeneutica cfr. Szondi 1975.

¹⁶ Genette 1987, 218.

¹⁷ Genette 1987, 211. Sulle funzioni della prefazione cfr. 193-232.

corso dello stesso paragrafo: ogni distanza tra il prefatore e il materiale di cui parla viene a cadere; nessuna distinzione né tipografica né di tono interviene a segnalare lo scarto; persino alcune espressioni verbali (come il proverbiale «mi sbagliavo» che ricorre spesso) sono iterate. *I soldati di Salamina*, invece, segnala in maniera più esplicita il «salto» tra la storia e la sua prefazione; nonostante ciò l'effetto più forte è quello di una continuità tra i due elementi testuali, sia perché la seconda è interamente orientata verso la prima, sia perché tra le due le continuità della voce narrante, dello stile e del lessico utilizzati offrono l'impressione di un tutto unico, sia, infine, perché le dimensioni della prefazione ne fanno a tutti gli effetti una parte del libro.¹⁸

È chiaro che nel narrativizzarsi, e ancor più nel testualizzarsi, una prefazione perda ogni pretesa di autenticità: in questo senso le funzioni di «dichiarazione d'intenzione» e quelle che contengano «ordini di lettura» assumono un peso sempre minore, mentre le funzioni 'fanzionali', che non hanno una pretesa normativa sul materiale testuale, ne escono rafforzate. Al pensiero assiologico si sostituisce pertanto quello laterale, orizzontale o «rizomatico».

L'interpretazione del testo si basa dunque su due metodi opposti: da un lato la parola dell'autore, per mezzo della prefazione, dall'altro la sensibilità del lettore. Entrambi i metodi sono passibili di discussione; l'autore appoggiandosi a un dispositivo letterario che, abbiamo visto, è per statuto sospetto, mentre il ricorso alla propria sensibilità individuale offre ricostruzioni ermeneutiche necessariamente instabili e molteplici (potenzialmente ci sono tante ricostruzioni quanti sono i lettori). La progressiva riduzione di una cultura di base condivisa, condizione caratterizzante l'epoca contemporanea, ha certamente avuto un ruolo in questo cambiamento. Non è possibile, in un mondo multiculturale e polifonico come il nostro, nel quale si è verificata (ed è ancora in corso) una «tribalizzazione» degli spazi artistici¹⁹ pensare di potere essere compresi se si parla «sotto il velame de li versi strani.»

¹⁸ Ci sono diversi aspetti (la spiccata referenzialità e l'intento pseudo-storico, per citarne due) a far sì che Cercas non elimini *ogni* barriera tra prefazione e testo; però in questa trattazione mi sembra più interessante mettere in luce i punti in comune piuttosto che le (peraltro evidenti) differenze tra i due romanzi.

¹⁹ «La fruizione dell'arte avviene in rapporto all'identificazione degli individui con la comunità», la quale comunità è «definita su base razziale, religiosa,

Nessuno possiede una verità definitiva sul testo, divenuto un'entità autonoma;²⁰ è su tale autonomia, sulla scissione tra autore e opera e sulla perdita di un diritto al significato del primo sulla seconda, che si basa l'allegoria moderna così come è stata descritta da Walter Benjamin. Oltre il ruolo del ricevente e quello dell'emittente, infatti, anche il modo di produzione dell'opera d'arte ha attraversato una profonda trasformazione. L'artista, con frequenza sempre maggiore rinuncia alle sue prerogative di creatore formale in virtù di una spontaneità, di una finta naturalità dell'atto artistico, riassunta icasticamente dalla figura di Klara Sax, uno dei personaggi di *Underworld* di Don DeLillo, l'artista contemporanea la cui opera d'arte consiste in vecchi bombardieri dipinti (con l'aiuto di altre persone):

I vecchi bombardieri dipinti acquisivano luce solare e una sorta di battito cardiaco. Passate di colore, bande e schizzi, spruzzi ariosi, la forza della luce satura [...] ²¹

I termini con cui DeLillo descrive la colorazione si rifanno a un processo creativo governato da gesti improvvisi e al cui risultato contribuiscono in maniera determinante gli elementi naturali: «Posti al sole e al vento del deserto» gli aerei subiscono l'azione di questi: «i rame e gli ocra bruciavano via la pelle di metallo dei velivoli per scambiarla con la cornice del deserto». (83) Se ancora negli anni Settanta si poteva affermare che «nell'opera d'arte il caso non esiste»,²² oggi una simile posizione sarebbe duramente criticata. L'artista, rinunciando alla creazione materiale, riproduce

sessuale, etnica o su qualunque altra base che possa servire a identificare una comunità» (Danto 2008, 194). In questo senso Danto parla di «tribalizzazione del museo», ovvero il processo che porta a «riconoscere che il museo è di fatto riservato all'arte specifica di un determinato gruppo di riferimento» (192).

²⁰ L'autonomia del testo è talmente riconosciuta che Umberto Eco ha proposto di parlare di un'*intentio operis*. Sebbene l'autore usi tale categoria per ricondurre l'interpretazione entro certe maglie, che sono quelle determinate dal testo (non dall'autore e nemmeno dal lettore), e dunque limitare l'esplosione del senso, è significativa la mossa compiuta: il testo diventa qualcosa di totalmente separato, dotato (metaforicamente) di una sua *volontà*. Da questo punto di vista, il testo sembrerebbe a sua volta essere a tutti gli effetti un individuo, cfr. Eco 1995. Sempre sul percorso di distanziamento del testo dal suo autore cfr. Fusillo 2009.

²¹ DeLillo 1997, 83. Traduzione mia.

²² Siti 1975, 9.

sul piano formale quanto è avvenuto sul piano contenutistico: è *la natura a creare l'opera d'arte* così come è il pubblico a darle un senso.²³

IV. Siamo quindi giunti a uno spazio letterario dove la significazione prende, o almeno in teoria può prendere, qualsiasi direzione, dove l'interpretazione viene troppo spesso sostituita dall'impressione, il concatenamento logico dall'analogia tra serie differenti (etnia, economia, genere, ecc.). Per usare una categoria celebre, l'opera si è trovata ad essere *troppo aperta*, caricata di troppi significati contrastanti. Nel linguaggio di Roland Barthes il testo si è fatto «scrivibile», plurale, e il pensatore francese si era subito accorto che un simile processo, se realizzato compiutamente condurrebbe, inevitabilmente, alla scomparsa del testo stesso:

Sui testi scrivibili non c'è forse niente da dire. Prima di tutto, dove trovarli? Non certo dalla parte della lettura (o almeno ben poco: per caso, fuggevolmente e obliquamente in qualche opera-limite): il testo scrivibile non è una cosa, sarà difficile trovarlo in libreria [...] Il testo scrivibile è un presente perpetuo, su cui non può posarsi nessuna parola *conseguente* (che lo trasformerebbe fatalmente in passato); il testo scrivibile siamo *noi mentre scriviamo*, prima che il gioco infinito del mondo [...] sia attraversato, tagliato, fermato, plastificato da qualche sistema singolare [...] Lo scrivibile è il romanzesco senza romanzo, la poesia senza la lirica, il saggio senza la dissertazione, la scrittura senza lo stile, la produzione senza il prodotto, la strutturazione senza la struttura.²⁴

Nonostante la precoce intuizione di Barthes gli anni Settanta e Ottanta hanno visto il diffondersi di modalità di produzione e di ricezione che tendevano proprio al testo scrivibile. Parole d'ordine come 'intertestualità', 'dialogismo', 'plurivocità', spesso più citate

²³ Da questo punto di vista è interessante notare come la situazione si sia polarizzata anche nel campo delle arti figurative: a fronte di una progressiva perdita di controllo sul processo materiale di creazione l'autore interviene con autocommenti e indicazioni di lettura che accompagnano l'opera d'arte e che vengono esposti con essa. La «targhetta» che leggiamo nel museo o nelle gallerie d'arte contemporanea non si limita a dare un nome all'opera e a indicarne le tecniche di realizzazione o i proprietari, arriva a *spiegare* come leggere l'opera. Processi di compensazione che rivelano una tensione irrisolta (l'opera d'arte *da sola* non è in grado di parlare) e un tentativo di recuperare un pubblico, sempre più esiguo, al di fuori dei settori specializzati.

²⁴ Barthes 1970, 10-11, corsivi dell'autore.

che comprese, hanno occupato il centro del dibattito letterario, contribuendo in maniera determinante a dare la forma che oggi conosciamo a un insieme di opere e di poetiche conosciute come «postmodernismo». E quello della narrativa di superficie non è un fenomeno del tutto nuovo, comparso dal nulla, ma proprio dal postmodernismo prende le mosse.

Fredric Jameson, nel suo saggio sul postmoderno apparso vent'anni fa,²⁵ aveva già notato «la comparsa di un nuovo genere di piattezza, di mancanza di profondità, un nuovo tipo di superficialità nel senso più letterale del termine»²⁶ e l'aveva identificata come «il supremo aspetto formale del postmodernismo».²⁷ La condizione di «profonda materialità che sta alla base di tutte le cose», tra cui anche la cultura, portata alla luce dal testo postmodernista,²⁸ è in qualche misura condensata nel tentativo da parte di tale testo di portare in primo piano tutti gli elementi che ad esso sottendono: modelli, tempi, eccetera.²⁹ L'«involucro»³⁰ postmoderno, tuttavia, è conseguenza della resistenza al significato caratteristica delle opere postmoderniste,³¹ trasforma in dispositivo la frammentazione del tempo, «l'immersione nel flusso totale della cosa in sé» che caratterizzano il clima culturale postmoderno. È del resto chiaro che la distanza critica recuperata (attraverso un atteggiamento che la terminologia bachtiniana chiamerebbe monologico, ma non di meno recuperata) nella letteratura di superficie muove da premesse affatto differenti e che risultati simili nei due contesti sottendono problematiche, sensibilità e scopi praticamente opposti.

Del resto nel sistema jamesoniano allegoria e «superficialità» convivono senza particolari problemi. Dovendo tentare una sommaria storicizzazione del fenomeno di cui sto trattando, direi che alcuni dispositivi venuti alla luce con il postmodernismo sono stati rielaborati in reazione a una vulgata ermeneutica sclerotizzata nel

²⁵ Jameson 1991, ma l'osservazione risale alla prima bozza del libro sul postmodernismo, pubblicata nella «New Left Review» nel 1984.

²⁶ Jameson 1991, 27.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ Jameson 1991, 82ss.

²⁹ Jameson 1991, 115ss.

³⁰ *Ibidem.*

³¹ «Se, alla maniera tematica, l'interpretazione viene intesa come l'atto che dipana un tema o un significato fondamentali, risulta allora chiaro che da tale prospettiva il testo postmodernista [...] si definisce come una struttura o un flusso di segni che resiste al significato» Jameson 1991, 105.

corso degli anni Novanta. Non a caso gli autori più anziani che si cimentano nella narrativa di superficie (Vila-Matas, Siti, Ellis) sono stati autori di romanzi recepiti come «postmodernisti:» ovvio, dunque, che da parte loro vi sia stato un lavoro su uno degli aspetti formali tipici del postmodernismo.

V. Gli scrittori di superficie sembrano essersi resi conto che, in fondo, la lettura allegorica non può convivere con un sistema di ricezione dei testi dominato dalla sovrainterpretazione.³² Se il testo si spalanca sulla voragine dell'omologia totale, del tutto-uguale-a-tutto, esso risulta, in ultima analisi, *privo di una sua autonomia* e dunque di un suo messaggio. Esso non può più fornirci una sua visione sul mondo e sulla vita nel suo complesso; le peculiari verità che di solito portava con sé, le «verità ulteriori rispetto a quelle còlte dal pensiero»,³³ rimangono inesprese; il testo si trova ad essere un discorso senza oggetto. A questa *impasse* la narrativa di superficie tenta una reazione, violenta, per mezzo di due vie solo apparentemente antitetiche: il ricorso al massimo grado della soggettivizzazione e, *al contempo*, dell'oggettivazione.

La prima consiste nel piegare a proprio vantaggio una delle cifre, se non *la* cifra, della nostra epoca, già nominata diverse volte nel corso di questo scritto: mi riferisco alla singolarità individuale. Le opere di cui tratto pongono al proprio centro un io preciso e determinato, utilizzato come metodo per autenticare il racconto e donargli un'immediatezza altrimenti impensabile nella nostra era. Tale autenticazione non riguarda solo gli aspetti fattuali della narrazione (chi è stato dove, cosa è successo eccetera) ma anche (e forse soprattutto) gli aspetti simbolici e i significati profondi, le «verità» cui accennavo sopra. L'io al centro della narrativa di superficie parla in un suo linguaggio personale ed esprime i suoi pensieri o i suoi sentimenti liberamente: la qual cosa dimostra come il meccanismo individuato da Guido Mazzoni alla base della poesia lirica moderna³⁴ venga preso a prestito anche da molti narratori. Questa scelta non si esaurisce nel narcisismo (anche se la componente narcisistica è fondamentale) ma è utilizzata come massima

³² Appunto prefigurato da Eco 1995, nella sua analisi dell'interpretazione della *Divina commedia* da parte di Gabriele Rossetti (66-73). Lo stesso volume introduce e tratta in maniera approfondita il termine «sovrainterpretazione».

³³ Mazzoni 2008, 22.

³⁴ Cfr. Mazzoni 2005a.

espressione dell'io autoriale in grado di determinare il senso del testo. Chiunque, in una società come la nostra, dominata da valori espressivistici quali «be yourself» o «express yourself»,³⁵ è naturalmente portato a creder all'esperienza individuale di un singolo e, attraverso questo riflesso involontario culturale, l'autore può ipotecare il significato del testo.

L'identità tra autore, narratore e personaggio ci porta al secondo mezzo con cui la narrativa di superficie riesce ad esporre le sue verità: la pretesa oggettiva. Nella 'rappresentazione della realtà' dei testi qui analizzati l'accento non cade più sulla 'rappresentazione', ovvero sul metodo attraverso cui l'autore produce un mondo composto da segni verbali che richiami la realtà, insomma che sia simile ad essa; anzi questo metodo, nella narrativa di superficie, è tenuto il più possibile nascosto alla vista del lettore, affinché quanto emerge con chiarezza dal testo sia la realtà, per così dire, nuda e cruda. La relazione con il referente è irriflessa, non è oggetto di analisi né di indagine. Essa è semplicemente *data*. Ciò avviene grazie a due procedimenti distinti: l'effetto di vero e l'uso peculiare dei documenti.

L'effetto di vero è una particolare categoria di effetti di reale³⁶ dove la parola *denota* ma non *connota*. L'oggetto denotato dalla parola viene evocato con il minimo sforzo interpretativo da parte del lettore; affinché ciò avvenga il sintagma incaricato di richiamare l'immagine dell'oggetto è il meno autonomo da esso che possiamo immaginare: il *nome proprio* dell'oggetto, talvolta arricchito da aggettivi che si soffermano sugli aspetti materiali (colore, dimensioni, eccetera), o, dove nome proprio non c'è, si seleziona l'iponimo più preciso possibile per poi determinarlo ulteriormente attraverso notazioni sulle sue proprietà esteriori. L'esempio migliore lo troviamo in *Entre les murs*, di François Bégaudeau. Le descrizioni di questo romanzo si concentrano interamente su elementi sensibili, soprattutto capi di abbigliamento (magliette, felpe, scarpe) o su altri aspetti esteriori (taglio e colorazione dei capelli, delle unghie), o addirittura attraverso i marchi e gli slogan visibili sui vestiti o sugli zaini degli studenti: «Djibril ha alzato gli occhi dal foglio, "Ghetto star" in verde sulla maglia bianca».³⁷ Per il resto la collettività studentesca è vista attraverso metafore cristalliz-

³⁵ Taylor 1989, 451-76, 505-19, 563-86.

³⁶ Su questo si veda Barthes 1968.

³⁷ Bégaudeau 2006, 53.

zate, come «lo stormo», e di lì con metonimie, come «la voliera». Addirittura i segni esterni divengono parte integrante del soggetto che li espone: il narratore chiama un ragazzo «Youssuf, “Unlimited 72”», dalla scritta sulla maglietta indossata da quest’ultimo.³⁸

Non si tratta della prima volta che la letteratura contemporanea ricorre a queste tecniche. L’esempio più evidente è la scrittura di Bret Easton Ellis, letteralmente invasa da abiti e accessori dei quali marca, stile e colore sono riportati con esattezza maniacale:

Chloe è seduta in un grande *séparé* in fondo alla sala, circondata da un gruppo di artisti del trucco che impugnano gel e spazzole. Indossa un paio di pantaloncini corti cosparsi di brillanti finti, un miniabito con gonna a corolla [...] qualcuno che si chiama, mi sembra, Dario, e che una volta era fidanzato con Nicole Miller, in occhiali da sole, sandali e cappello di cocco Brooks Brothers con nastro di madras e calotta a fisarmonica, è sdraiato su un tatami, con un tatuaggio di Mighty Morphin dei Power Rangers sul bicipite.³⁹

Eppure la scrittura di Easton Ellis, nel suo accumulare oggetti, esplicita il suo intento satirico, il giudizio di valore implicito dato dall’autore sui suoi personaggi: Bégaudeau, invece, si limita a *registrare* il mondo, a disporlo sulla pagina e a offrirlo al lettore in una sorta di *ready made* privato di ogni aura artistica. Le scritture di superficie, tramite le descrizioni regolate dall’effetto di vero, vogliono dare al lettore l’impressione di trovarsi di fronte il «grado zero» della realtà. E, a ben guardare, simili descrizioni *non descrivono*. Esse *nominano*. Il lettore si crea un’immagine mentale dell’oggetto che corrisponde il più possibile a quella che ha l’autore; di più, è spinto a recuperare *l’immagine esatta* di quanto è nominato nel testo. Se chiedessi a una classe di pensare a un’automobile e di descrivermela otterrei tante risposte differenti quanti sono gli studenti. Se invece chiedessi di pensare a un modello specifico, per esempio a un’Alfetta, avrei di sicuro un risultato più omogeneo. Se, poi, aggiungessi ulteriori specificazioni (per esempio un’Alfetta G.T. rossa del ’78) il risultato diverrebbe sempre più preciso. L’omogeneizzazione dei risultati è data, certo, anche dall’am-

³⁸ Bégaudeau 2006, 27.

³⁹ Ellis 1999, 128. La tecnica è applicata dallo scrittore in tutti i suoi romanzi e in particolare, a parte *Glamorama*, in *American Psycho*. Da notare altresì come le descrizioni restino pressoché inattive dal punto di vista delle azioni. Il personaggio di Dario è un mero spettatore, i vestiti di Chloe non indizzeranno minimamente la piega presa dalla trama

pliamento dell'accessibilità degli archivi offerta dal *Web*, e in maniera forse paradossale se consideriamo il numero *totale* degli archivi presenti in rete: inserendo in un motore di ricerca una stringa *otteniamo tutti le stesse immagini*, ovunque ci troviamo, anche a migliaia di chilometri di distanza. Si pensi a *Troppi paradisi*: Walter afferma di avere «comprato il Luan», non *«un lubrificante». Il testo, in tal modo, si ricollega direttamente alla realtà, senza il rischio di fraintendimenti. «Cosa voleva dire?» è una domanda che non ha senso in simili contesti. Il soggetto percepente, nel caso in questione il lettore, non ha alcun ruolo attivo nel processo comunicativo, è davvero un puro ricevente. La scena si pare limitarsi ad *indicare* qualcosa; una situazione che ritroviamo in un altro genere tipicamente moderno, la fotografia:

Da un corpo reale, che era là, sono partiti dei raggi che raggiungono me, che sono qui; la durata dell'emissione ha poca importanza; la foto dell'essere scomparso viene a toccarmi come i raggi differiti di una stella. Una specie di cordone ombelicale collega il corpo della cosa fotografata al mio sguardo.⁴⁰

Il secondo sistema che tenta d'instaurare una relazione diretta, il più possibile immediata, con il reale, riguarda l'uso peculiare dei documenti. Dati oggettivi, presi di peso dal nostro mondo e trasferiti nel testo: referti, atti giudiziari (come in *Gomorra*), articoli di giornale, fotografie (*L'Adversaire*), eventi pubblici (*Entre les murs*, *Troppi paradisi*). Ma, anche, opere d'arte, musica leggera o film, utilizzate *non* per creare un cortocircuito referenziale, come nella poetica postmodernista che utilizza la transtestualità⁴¹ al fine di creare un eterno presente artistico.⁴² Al contrario la tecnica è usata dalla scrittura di superficie per situare la narrazione in un momento esatto del flusso storico, determinandola temporalmente al di là di ogni possibile incertezza. Così Walter in *Troppi paradisi* dice: «*Flamingo*, di Sergio Caputo, è questa settimana in cima alle classifiche».⁴³ In tal modo la determinazione cronologica avviene con notevole precisione. Anche in questo caso, dunque, l'intento è quello di puntare verso il fuori-del-libro, agganciando il testo al mondo *direttamente* e quindi senza più la necessità di una lettura

⁴⁰ Barthes 1980.

⁴¹ Sulla «transtestualità» cfr. Genette 1982.

⁴² Jameson 1991, 82ss.

⁴³ Siti 2006, 46.

tramite codici diversi da quello letterale. Non c'è bisogno di altri codici semplicemente perché *non c'è niente da decodificare*. In seconda battuta l'uso di elementi *pop* o di riferimenti a eventi di massa (come i campionati europei che compaiono in *Entre les murs* o i personaggi famosi che costellano *Lunar Park*) tenta, forse di colmare la distanza creatasi dalla scomparsa di una cultura di base condivisa.

VI. Il discorso sui documenti merita, prima della conclusione, un breve approfondimento. Diciamo che la documentalità, la valenza testimoniale che un testo ha nei confronti di un fenomeno, di un'epoca storica o di una porzione di società, è un attributo proprio di tutti i testi letterari. In questo senso (e solo in questo) non è possibile parlare di un'opposizione tra 'documento', un'opera fruibile in un dato frammento di spaziotempo, e 'monumento', un'opera che invece rimane fruibile al di là e al di fuori del suo contesto di origine, del pubblico originale e delle condizioni nelle quali (e per le quali) il testo ha visto la luce. Più in generale possiamo dire che *ogni* testo ha degli attributi documentali: ma, nelle opere di finzione, questi sono normalmente subordinati allo spazio inventivo dell'autore: storia, intreccio, narrazione, stile e tutto quello che interessa chi si occupa di letteratura. L'opposizione documento/monumento, dunque, se vogliamo considerare la letteratura nei suoi elementi specifici, è oltremodo utile e andrebbe sempre tenuta a mente. Gli aspetti documentali sono pertinenti nell'analisi *solo in subordine* ad altri aspetti (volendo riprendere la terminologia formalista, gli aspetti della «letterarietà») e non possono in alcun modo essere presi in considerazione *al di fuori della costruzione letteraria di un testo*. Una situazione siffatta contempla, quantomeno come possibilità, l'interpretazione del testo sulla base di procedimenti allegorici.

Se però un testo si fa *testo documentale*, ovvero la documentalità arriva a funzionare come modificatore del genere (reportage, non romanzo) o almeno come suo perturbatore (reportage o romanzo?), entriamo in una modalità interpretativa ben diversa, nella quale dell'allegoria non c'è, in fondo, nemmeno più bisogno. Il testo *dice soltanto quel che dice*, si esaurisce sulla sua superficie, i punti salienti sono quelli messi più in mostra. Tutto il resto, stile, composizione eccetera, è semplice *ornatus*. Ovvio che la narrativa di superficie s'inserisce solo parzialmente in una simile modalità di lettura. Nessuno, con l'eccezione parziale di Saviano, ha affermato

di avere scritto un testo esclusivamente funzionale nei confronti della realtà; ciò nondimeno i testi di superficie adoperano i documenti con una forza mai vista prima in un'opera di finzione, favorendo una *lettura documentale* di sé.

La lettura documentale è antica quanto la scrittura; tuttavia nel corso dei secoli essa è rimasta codificata entro determinate forme (il discorso storico, quello cronachistico) e la modernità ha spesso messo in discussione la validità di un simile approccio al testo anche all'interno di queste. Nell'epoca moderna solo pochissime categorie di testo possono essere lette seriamente in chiave documentale (il reportage, le scritture giornalistiche o, in senso lato, «d'informazione»). Leggere la narrativa come fosse un documento è stato sempre considerato un atteggiamento sanzionabile: è l'errore di Don Chisciotte, leggere il finto come fosse vero, e forse è anche la causa profonda che ha condotto a processare Flaubert. Nella classe di testi qui in esame, però, la lettura documentale *non è più erronea*, essendo forse, addirittura, l'unica lettura possibile. Essa non viola alcun patto con l'autore dal momento che l'opera viene progettata *affinché ciò accada* e il testo si legga come documento.

È un punto estremo, in cui gli autori travalicano lo stesso realismo: un'opera che si vuole *vera*, che descrive l'evento *in sé*, che rifiuta paradossalmente il suo statuto di mondo possibile⁴⁴ e di gioco linguistico, di menzogna dove la verità può emergere solo in controluce – un testo, insomma, che blocca le diverse possibili interpretazioni inscrivendone una (che a questo punto diviene l'interpretazione per eccellenza) al proprio interno.

VII. Dobbiamo dunque concludere che il tempo dell'allegoria è finito? Sì e no.

Se la narrativa di superficie di cui ho dato qui una sommaria descrizione dovesse imporsi si potrebbe dire che sì, l'allegoria è divenuto un meccanismo inattivo, un residuo del passato. Una simile affermazione ci obbligherebbe a segnare una frattura tra due momenti storici, uno che arriva fino al pieno Novecento e che vede nelle forme di scrittura allegorica il mezzo per rappresentare i propri contenuti, le proprie pulsioni. Ma, come ho accennato all'inizio, un simile processo, se veramente stesse avvenendo, sa-

⁴⁴ Cfr. Pavel 1986.

rebbe un processo *in fieri*. Solo la lunga durata potrà dare una risposta a questo tipo di domanda.

Ma alla domanda posta in apertura di paragrafo si può dare anche un'altra risposta, se intendiamo con «allegoria» la lettura allegorica *non* dei dispositivi narrativi o testuali, bensì delle forme stesse. Poiché ogni testo è una forma simbolica, carica di un contenuto latente, che dobbiamo decifrare e storicizzare. Tutti i testi, anche questi testi, ci dicono qualcosa del mondo – inteso non come mero agglomerato di oggetti, ma come campo di gioco di spinte e contospinte semantiche e culturali. La narrativa di superficie ci parla di ciò proprio nel momento in cui non ne dice nulla, tentando di opporsi a questa specie di deriva del senso in cui ci troviamo immersi. Viviamo, del resto, in un mondo dove i fatti sono sempre più spesso sostituiti dalle opinioni (e ciò è particolarmente evidente in Italia). Le cose, sotto le idee e le parole, svaniscono. La forma della letteratura di superficie mira a sollevare con forza, a strappare, il velo di nebbia che è andato creandosi intorno al mondo, restituendo alla realtà un suo diritto di circolazione nel mondo delle idee; e fa ciò violentemente, frastornando il lettore, lasciandolo muto, togliendogli ogni spazio che si era conquistato, attraverso un discorso del tutto monologico. In tal senso la narrativa di superficie è una delle correnti che compongono quell'insieme variegato, dai più diversi esiti estetici e formali, di cui oggi si è cominciato a parlare sotto svariati nomi («ritorno al reale», «ritorno alla realtà») e che io, con Raffaele Donnarumma definirei prudentialmente, per mantenere l'idea di varietà nell'unità, dei «nuovi realismi».⁴⁵

Dentro un simile panorama non credo che la tipologia di cui ho scelto di occuparmi sia davvero una soluzione alle grandi crisi del XX secolo come la morte dell'autore, la crisi del referente eccetera; essa ha però il merito d'indicare il problema con una forza prima inaudita. Se sopra ogni cosa stende la patina uniforme e monocroma della voce dell'autore, se quest'ultimo si prende tutti gli spazi e s'immerge (immergendo noi con lui) nel percorso un po' anacronistico e ormai poco credibile del monologismo, credo che ciò avvenga per avvertirci del pericolo opposto: per dirci che «il colore più forte, il più indelebile», non è «il colore del vuoto» ma il bianco abbacinante, risultato dalla somma di tutti i colori.

⁴⁵ Cfr. Donnarumma 2008.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barthes 1968 R. Barthes, *L'effet de réel* (1968), in *Œuvres complètes*, vol. II, Seuil, Paris 1994, pp. 479-84.
- Barthes 1970 R. Barthes, *S/Z*, Seuil Paris 1970.
- Barthes 1980 R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, Paris 1980.
- Bégaudeau 2006 F. Bégaudeau, *Entre les murs*, Gallimard, Paris 2006 (trad. it. *La classe*, Einaudi, Torino 2008).
- Cercas 2001 J. Cercas, *Soldados de Salamina*, Debate, Barcelona 2001 (trad. it. *Soldati di Salamina*, Guanda, Parma 2002).
- Danto 2008 A. C. Danto, *Dopo la fine dell'arte*, Bruno Mondadori, Milano 2008
- DeLillo 1976 D. DeLillo, *Ratner's Star*, Knopf, New York 1976.
- DeLillo 1997 D. DeLillo, *Underworld*, Scribner, New York 1997 (trad. it. *Underworld*, Einaudi, Torino 1998).
- Donnarumma 2008 R. Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, «Allegoria», n° 57 (2008), pp. 26-55.
- Doubrovsky, Lecarme, Lejeune 1992 S. Doubrovsky, J. Lecarme, P. Lejeune (dir.), *Autofictions & Cie. Colloque de Nanterre*, «RITM», n° 6 (1992).
- Eco 1995 U. Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Bompiani, Milano 1995.
- Ellis 1991 B. E. Ellis, *American Psycho*, Bompiani, Milano 1991.
- Ellis 1999 B. E. Ellis, *Glamorama*, Einaudi, Torino 1999.
- Ellis 2005 B. E. Ellis, *Lunar Park*, Einaudi, Torino 2005

- Fusillo 2009 M. Fusillo, *Estetica della letteratura*, Il Mulino, Bologna 2009.
- Genette 1982 G. Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris 1982 (trad. it. *Palinsesti*, Einaudi, Torino 1986).
- Genette 1987 G. Genette, *Seuils*, Seuil, Paris 1987 (trad. it. C. M. Cederna, *Soglie*, Einaudi, Torino 1989).
- Mazzoni 2005a G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2005.
- Mazzoni 2005b G. Mazzoni, *Mimesi, narrativa, romanzo*, «Moderna», 7, n° 2 (2005), pp. 21-55.
- Mazzoni 2008 G. Mazzoni, *Narrativa e giochi di verità*, «Società degli individui», n° 3 (2008), pp. 7-21.
- Jameson 1991 F. Jameson, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke UP, Durham 1991 (trad. it. *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2008).
- Pavel 1986 T. Pavel, *Fictional Worlds*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1986 (trad. it. *Mondi d'invenzione*, Einaudi, Torino 1992).
- Roth 1997 P. Roth, *American Pastoral*, Houghton Mifflin, New York 1997 (trad. it. *Pastorale americana*, Einaudi, Torino 1998).
- Siti 1975 W. Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, Torino 1975.
- Siti 2006 W. Siti, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006.
- Szondi 1975 P. Szondi, *Vorlesung Einführung in die literarische Hermeneutik* (1975) (trad. it. *Introduzione all'ermeneutica letteraria*, Pratiche, Parma 1979).

- Taylor 1989 C. Taylor, *Sources of the Self. The Making of Modern Identity*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1989 (trad. it. *Radici dell'io: la costruzione dell'identità moderna*, Feltrinelli, Milano 1993).
- Vila-Matas 2002 E. Vila-Matas, *El mal de Montano*, Anagrama, Barcelona 2002 (trad. it. *Il mal di Montano*, Feltrinelli, Milano 2004).

LISA MARCHI

PARADOSSI DELL'ALLEGORIA

Introduzione

Utilizzata fin dal Medioevo sia in letteratura che nelle arti figurative per evocare un significato nascosto ed alludere ad un senso altro, l'allegoria è figura emblematica la cui doppiezza e ambivalenza continuano ancora oggi ad affascinare ed intrigare artisti, critici e studiosi.¹ Coesistono infatti nell'allegoria due significati: uno esplicito e letterale, che si presta ad una facile codificazione, e uno sottinteso ed implicito che necessita di un'interpretazione più accurata ed audace in grado di andare oltre il significato manifesto. Il passaggio dal primo al secondo piano di lettura richiede, a seconda dei casi, specifiche chiavi critiche d'interpretazione deducibili dal testo, dalla lingua o dal contesto culturale in cui è stata prodotta l'opera. L'allegoria quindi, si basa su una tensione dialettica mai completamente risolta in cui la libertà di chi interpreta si interseca necessariamente con la materia testuale presa in esame. Proprio a questo cruciale paradosso, contraddizione sorprendente, che la figura retorica dell'allegoria sottende e lascia trasparire in maniera appena percettibile, il mio articolo dedica l'esame e la discussione critica. In particolare, prendo in considerazione comparata le riflessioni teoriche elaborate da Romano Luperini, Paul de Man e Jacques Derrida su allegoria e linguaggio al fine di analizzare e approfondire le criticità insite nel procedimento allegorico e con lo scopo di portarne in superficie le contraddizioni, ambivalenze capaci di inficiarne la decodificazione e di annullarne l'atto inter-

¹ Come osserva Roberto Bugliani, proprio a causa di questa sua doppiezza, l'allegoria è stata a lungo ritenuta una figura retorica ambivalente, dal significato incerto, spesso confusa con la metafora o il simbolo. Cfr. Bugliani 2005, 53.

pretativo. In particolare, gli scritti teorici di Luperini, de Man e Derrida mi offrono gli strumenti critici necessari per tentare di decifrare e chiarire il significato dell'allegoria attivata dalla scrittrice americana di origini giordane Diana Abu-Jaber in *Crescent - Luna crescente* (2003).

Il romanzo in questione è costituito da due narrazioni che si combinano l'una con l'altra: la storia d'amore di Sirine e Han infatti, si mescola al racconto orale dello zio di Sirine, il quale narra alla nipote le peripezie e le avventure di Abdelrahman Salahadin e, così facendo, ripercorre la storia millenaria dei rapporti intercorsi tra il mondo arabo e l'Occidente.

Abdelrahman è un beduino arabo, costretto a vendere se stesso e poi a gettarsi in mare fingendo di annegare per sfuggire alla sua triste condizione di schiavo. Riflesso della figura retorica che incarna, questo personaggio è coinvolgente e intrigante: la sua bellezza cela un significato riposto e la sua figura è circondata da un alone di mistero. Si veda come la voce narrante introduce Abdelrahman mettendone subito in luce l'ambivalenza e la doppiezza:

Abdelrahman Salahadin si muoveva come se custodisse un segreto dentro di sé, come acqua portata a coppa nelle mani. [...] Di giorno la sua pelle ha il colore della cannella e del miele. Di notte è quasi invisibile. Si muove come se non si muovesse, come occhi che scorrono sulla pagina.²

Nel corso del romanzo, il personaggio di Abdelrahman si sovrappone e finisce per coincidere con la figura dell'«arabo annegato»³ creata da Abu-Jaber e articolata da Nouri Gana nella sua lettura critica.⁴ Egli prende in esame e interroga tale rappresentazione, elaborando diverse interpretazioni che fungono da punto di partenza per il mio articolo. Nello specifico, la mia analisi è rivolta ad illustrare l'impatto prodotto, sia a livello letterario che teorico, dal personaggio di Abdelrahman, dalla figura retorica ad esso sottesa e dalla lettura critica sviluppata da Gana. Come vedremo, l'allegoria attivata da Abu-Jaber si presta ad una pluralità di letture e produce, necessariamente e paradossalmente, una varietà di significati che

² Abu-Jaber 2003, 22.

³ Abu-Jaber utilizza l'espressione «arabo annegato» in diversi passaggi del suo romanzo trasformandola anche in una categoria dal valore rappresentativo e universale. Cfr. Abu-Jaber 2003, 318, 347.

⁴ Gana 2008, 238-41.

rivelano e manifestano le antinomie e le contraddizioni ad essa sottese. Mi servo dunque degli strumenti critici offerti da Luperini in *L'allegoria del moderno*, da Derrida in *Scrittura e differenza* e da de Man in *Allegorie della lettura* per analizzare e decifrare la figura retorica dell'«arabo annegato» e per dimostrare l'illeggibilità o, per meglio dire, l'iper-leggibilità di tale allegoria.

1. *L'allegoria in Luna crescente: una figura retorica iterata, dissonante e irrisolta*

Luna crescente narra l'incontro e la storia d'amore tra Sirine, una *chef* arabo-americana, che lavora a Los Angeles nel ristorante libanese Nadia's Café, e Hanif al-Eyad (Han), un giovane intellettuale esiliato dall'Iraq e docente universitario di letteratura araba. I due protagonisti sono tormentati da un conflitto identitario e da un senso di appartenenza incerto che il loro incontro contribuirà a risolvere: attraverso Han infatti, Sirine riscoprirà ed imparerà ad apprezzare la sua eredità araba, mentre il giovane iracheno riuscirà a riconciliare la propria origine araba con la nuova appartenenza americana. In realtà, nel romanzo si sovrappongono due storie parallele che finiscono per confluire: la storia di Han e Sirine infatti, si alterna al racconto orale narrato dallo zio di Sirine e incentrato sulle avventure di Abdelrahman.

Protagonista di vicende e imprese straordinarie, che lo portano dal golfo di Aqaba sui fondali del Mar Rosso e da lì a Hollywood e poi di ritorno in Giordania, il beduino arabo Abdelrahman vende se stesso ai mercanti di schiavi, quindi si getta in mare e finge di annegare, in tal modo venendo a confondersi e convergere con la figura dell'«arabo annegato». Questa immagine emblematica percorre tutta l'opera di Abu-Jaber ed attira l'attenzione di chi legge a causa della sua ambivalenza. Come suggerisce Nouri Gana infatti, nel personaggio di Abdelrahman si condensano «forze mitiche, storiche e culturali cruciali per l'identità araba e arabo-americana»⁵ che vengono annientate e annullate dall'atto dell'annegamento. Il nome Abdelrahman infatti, storicamente rievoca reminescenze di un passato glorioso: Abdelrahman fu l'unico Omayyade sopravvissuto alla strage compiuta dai rivali Abbassidi per assicurarsi il califfato; dopo un viaggio lungo e pieno di peripezie, riuscì ad arri-

⁵ Gana 2008, 239, traduzione mia.

vare in Andalusia e a fondare un emirato rivale a quello di Baghdad noto ancora oggi per la tolleranza interetnica e religiosa.⁶ Il nome Salahadin invece, rimanda al «*leader* musulmano curdo Salahdin Al-Ayyubi che conquistò Gerusalemme dopo un assedio durato dodici giorni».⁷ Nel romanzo di Abu-Jaber però, questo beduino arabo dal nome altisonante è un individuo oppresso, costretto a vendere se stesso e a gettarsi in mare per riacquistare la libertà. L'ambivalenza e la doppiezza che caratterizzano questo personaggio sono particolarmente evidenti nel seguente passaggio in cui la voce narrante sottolinea come le sue origini illustri siano offuscate dalla sua condizione di schiavo e rivitalizzate dall'atto di annegamento:

Abdelrahman Salahadin, un nome così lungo. Ci vuole una vita a pronunciarlo.

Insolito, sicuramente, ma nobile. Un nome pieno di compassione e bellezza, Abdelrahman, "il Servo del Misericordioso", e Salah al Din, Saladino, il grande guerriero e liberatore.

[...] Il mercante di schiavi saudita è in attesa, gli occhi tristi, pudico come uno spasimante: è venuto per comprare Abdelrahman e per portarlo via con sé, attraverso il Mar Rosso, fino al suo castello nel deserto. [...]

Abdelrahman tende l'orecchio verso l'orizzonte, come in ascolto. Quando finalmente sono in alto mare, circondati dal buio, dal segreto gonfiarsi delle onde scure, sotto una volta lontana di nuvole tonanti, sembra ricevere un segnale invisibile e si alza. Il mercante di schiavi lo guarda quasi supplichevole, forse intuendo ciò che sta per succedere. Abdelrahman alza le braccia e salta; si lascia cadere in acqua come miele da un barattolo, denso e scintillante, e in un attimo scompare.⁸

Figlio di una schiava e schiavo egli stesso, Abdelrahman incarna una soggettività oppressa e sopraffatta da forze esterne, da un destino e da una storia che si ripetono sempre uguali; individuo fiero e dignitoso, egli rappresenta però anche un soggetto in grado di sovvertire il sistema che lo imprigiona e di riscattarsi. L'allegoria diventa dunque il luogo di un gioco di forze contrastanti: a livello letterale, l'annegamento rinvia ad una morte per sommersione e conseguente asfissia, ad un atto suicida compiuto gettandosi in

⁶ Gana 2008, 239.

⁷ Gana 2008, 239, traduzione mia.

⁸ Abu-Jaber 2003, 22-23.

mare; a livello figurato, l'affogamento rimanda a una condizione di oppressione, sopraffazione e annullamento. Eppure, l'annegamento rappresenta anche la via di fuga attraverso la quale Abdelrahman riacquista la libertà e comincia una nuova vita. Questa divergenza impedisce di fissare un senso definitivo e favorisce lo spostamento dal primo al secondo piano di lettura e da questo ad un significato completamente opposto, evitando che l'interpretazione rimanga bloccata al primo livello. Come sostiene de Man infatti,

Il rapporto tra il senso proprio e il senso letterale dell'allegoria, che si possono chiamare 'allegorema' e 'allegoresi' (così come si distingue tra 'noema' e 'noesi'), non è semplicemente un rapporto di non coincidenza. La dissonanza semantica si estende ben oltre. [...] Dal punto di vista strutturale e retorico, però, tutto quello che conta è che la rappresentazione allegorica conduce ad un senso che diverge da quello iniziale al punto da bloccarne la manifestazione.⁹

In *Luna crescente*, l'allegoria dell'«arabo annegato» appare in tutta la sua drammaticità e colpisce proprio a causa dell'ambivalenza e della divergenza che la caratterizzano. Si tratta di una figura retorica sfuocata, e particolarmente stridente ed è proprio questo aspetto contrastante e duplice che la rende ancora più efficace. Come sostiene de Man infatti, «l'icona allegorica deve attirare l'attenzione; la sua importanza semantica deve essere drammatizzata».¹⁰

Come interpretare allora tale discrepanza? Quali sono i significati ad essa sottesi e come possiamo dare senso a questa inusuale e apparentemente assurda allegoria? Nel paragrafo seguente cercherò di affrontare queste questioni cruciali, provando a illuminare e chiarire la dialettica insita nel procedimento allegorico e nelle sue possibili interpretazioni critiche.

2. *L'allegoria come oscillazione tra arbitrarietà e struttura, invenzione e realtà*

L'allegoria messa in atto da Abu-Jaber in *Luna crescente* è complessa, duplice e stratificata. Da una parte, essa richiede un'interpretazione critica attenta e meticolosa capace di mettere a fuoco e

⁹ De Man 1997, 82.

¹⁰ De Man 1997, 81.

decifrare degli elementi testuali anche minimi; dall'altra, esige una lettura che esorbiti dal testo, prenda in considerazione ed includa dimensioni ad esso esterne.

Gana, ad esempio, interpreta la storia dell'«arabo annegato» come uno strumento finalizzato a far emergere e manifestare in maniera drammatica «le difficoltà, le implicazioni e i rischi derivanti dall'essere arabo».¹¹ Egli lega dunque la sua lettura critica ad una realtà storica e sociale precisa, non esclusivamente focalizzata sul testo, eppure nemmeno del tutto arbitraria, dal momento che la sua tesi è supportata da specifiche prove testuali che la confermano. Si consideri, ad esempio, il seguente passaggio nel quale la voce narrante riflette sulla sconvenienza sociale dell'essere arabo/a:

Abdelrahman sa che potrebbe essere un uomo libero, ma è pur sempre un arabo. Nessuno vuole mai essere arabo, perché è una condizione troppo antica, troppo tragica e misteriosa, troppo esasperante e triste per chiunque, tranne che per un arabo vero. In sostanza, è una questione d'immagine. Chiedetelo a chi volete, che sia persiano, turco, perfino libanese o egiziano, nessuno vuole essere arabo. Dicono, ecco, veramente noi siamo indo-russi-asiatici-europei-caldei. E così, alla fine, l'unico che finisce per essere arabo è sempre il piccolo beduino con le sue capre, le sue pecore e la sua poesia che parla di pecore e capre, perché lui non sa di essere arabo e quello che non sai non ferisce.¹²

Per elaborare la sua lettura critica, Gana attinge le sue chiavi interpretative direttamente dal testo, ma prende in considerazione anche la realtà storico-sociale ad esso esterna. Così facendo, egli rivela e manifesta la dialettica sottesa all'allegoria e riconferma il sostrato storico-sociale da cui essa trae origine. Proprio su questa duplicità si concentra Luperini in *L'Allegoria del Moderno*, quando sottopone l'allegoria ad una «duplice angolatura»¹³ con l'intento di fornire una lettura completa e complessa della modernità. Luperini prende in profonda considerazione e sottolinea il «carattere paradossale»¹⁴ e contraddittorio dell'allegoria, che richiede una lettura del testo accurata e ravvicinata, ma sollecita anche e favorisce la libera interpretazione critica. Ecco in che termini

¹¹ Gana 2008, 240.

¹² Abu-Jaber 2003, 53.

¹³ In quest'opera Luperini analizza ed interpreta l'allegoria sia quale elemento formale tipico della modernità che quale strumento di lettura adatto ad interpretare la modernità stessa. Cfr. Luperini 1990, 11.

¹⁴ Luperini 1990, 53.

espone e chiarisce la dialettica che rappresenta il fondamento dell'allegoria e della sua interpretazione critica:

Questo è il carattere paradossale dell'allegoria o, se si preferisce, la dialettica profonda del suo disgelarsi: per un verso rimanda, seguendo Benjamin, alla libertà dell'atto della significazione e del giudizio e della attribuzione di un significato non deducibile dalla cosa in sé, dall'altro, seguendo Frye, questa libertà è vincolata e deve fare i conti con un 'elemento strutturale' che è nel testo.¹⁵

In altre parole, per Frye l'interpretazione critica è limitata dall'allegoria stessa che, essendo un'unità costitutiva e organica del testo, guida e dirige l'interpretazione; per Benjamin, al contrario, il significato dell'allegoria non può essere dedotto dalla materia testuale ed è il risultato dell'interpretazione critica.¹⁶ In base alle analisi contrapposte di Benjamin e Frye, Luperini sviluppa una concezione dell'allegoria come di una figura retorica situata a metà strada tra struttura e libertà, dialettica e discrezionalità, legittimità e arbitrarietà. Tale interpretazione è espressa chiaramente laddove Luperini evidenzia il carattere dialettico e il sostrato storico e sociale da cui essa trae origine. Egli considera queste due componenti come due strumenti critici essenziali, perché guidano e convalidano l'interpretazione. Ecco la sua illustrazione:

Come ci ricorda Benjamin, l'intenzione allegorica è di genere dialettico e di natura storica e sociale. La convenzionalità dei significati chiama in causa infatti un'arbitrarietà non individuale ma collettiva, uno statuto comunitario che fonda la leggibilità dei significati e dunque la loro validità intersoggettiva e che perciò trasforma l'iniziale arbitrarietà in legittimità relativa e storicamente determinata.¹⁷

In questo passaggio, Luperini evidenzia come per Benjamin, l'immagine allegorica contenga un elemento convenzionale facilmente interpretabile, il quale tuttavia necessita della libera re-invenzione critica per essere interpretato; l'atto interpretativo dunque,

¹⁵ *Ibidem*, 53.

¹⁶ Per Benjamin infatti, «il contenuto della cosa non si può dedurre né dalla conoscenza della sua costituzione, né dalla scoperta della sua destinazione, e neppure dal presentimento del contenuto». Cfr. Benjamin 1976, 160.

¹⁷ Luperini 1990, 74.

germina dalla materia testuale, ma fa riferimento anche alla dimensione storico-sociale ed è legittimato dal consenso espresso dalla comunità.

L'oscillazione tra libertà e struttura, tra invenzione ed elemento testuale, tra arbitrarietà e reale, rappresenta uno dei paradossi che caratterizzano l'allegoria. Tale spostamento oscillatorio si rintraccia anche nell'interpretazione di *Luna crescente* condotta da Gana; egli infatti, elabora la sua lettura critica a partire dal testo, ma focalizza anche la sua attenzione su una realtà storico-sociale ad esso esterna. La sua interpretazione pertanto denota una lettura ravvicinata, ma è anche il risultato di un'analisi critica che esorbita dal testo e coinvolge il reale.

3. *L'allegoria come immagine rappresentativa*

La rilettura dei difficili rapporti tra Oriente e Occidente articolata da Abu-Jaber in *Luna crescente* non rimane cristallizzata nel passato,¹⁸ ma prosegue con l'intento di far riemergere la storia delle esclusioni e marginalizzazioni subite dalle soggettività arabe in epoca contemporanea. Di conseguenza, secondo Gana, nella figura dell'«arabo annegato» è adombrata la condizione attuale dei soggetti arabi diasporici, che soccombono sotto il peso di immagini stereotipate e che annegano nel mare di rappresentazioni alienanti e viziate.¹⁹ Tale interpretazione è supportata da passaggi testuali come il seguente, che testimoniano, seppur attraverso la finzione, quanto le soggettività arabe siano state oggetto di pregiudizi e distorsioni:

E così Abdelrahman Salahadin la smise di annegare. Aveva deciso di diventare un divo. [...]

A quell'epoca registi e produttori non pensavano agli arabi come a dei terroristi, li vedevano piuttosto come personaggi usciti dalla Bibbia. E poi pensavano che chi aveva la pelle scura fosse capace di tutto, potesse commettere qualsiasi gesto. Quindi ci furono altri film sugli arabi in cui i ruoli principali

¹⁸ Si veda in particolare le parti in cui la voce narrante recupera il passato glorioso degli Arabi e denuncia il dominio e l'oppressione esercitata dalle potenze coloniali sulle soggettività arabe. Cfr. Abu-Jaber 2003, 123 e 176.

¹⁹ Gana 2008, 240.

andarono a italiani, a qualche irlandese, perfino a uno o due spagnoli, a quanto mi risulta. [...]

Quando salì sul palco per il provino, tutti gli attori italiani ammutolirono. E quando il regista, in fondo alla sala, perso in un mare di sedili vuoti, fece cenno di cominciare, Abdelrahman aprì la bocca ed esclamò: «Un piccolo popolo, un popolo di barbari!», che poi fu una delle battute più interessanti di tutto il film, e la sua voce fendette l'aria del teatro come una lancia e tutti seppero che lui sarebbe stato il divo del film.

Ma come poteva essere un divo quel giordano, siriano, libanese, egiziano, iracheno, palestinese, quel beduino di un arabo annegato?²⁰

Tale episodio dimostra quanto le soggettività arabe abbiano subito il peso di rappresentazioni umilianti e mortificanti e come tuttora esse siano l'oggetto di raffigurazioni degradanti sul piano della dignità e del prestigio.²¹ In questo caso dunque, la figura dell'arabo annegato assume una valenza rappresentativa, nel senso che essa è destinata ad esprimere l'insieme delle soggettività arabe la cui identità e cultura sono state dissimulate, eclissate e fatte inabissare dall'industria di Hollywood e dai media. Tale figura ha inoltre il potere di agire in nome e per conto delle soggettività arabe e viene introdotta nel racconto con l'intento di mettere in scena la loro condizione di oppressione. Come sostiene de Man infatti:

L'immagine o icona allegorica possiedono da una parte un valore e un potere rappresentativo [...]. Le figure devono essere dotate di un'intensità semantica che conferisce loro una funzione rappresentativa particolarmente efficace.²²

Nel caso di *Luna crescente*, l'allegoria assume un ruolo e un valore di rappresentanza: essa infatti, concentra in sé diversi significati e diventa l'emblema dell'oscuramento e dell'occultazione subiti dalle soggettività arabe per effetto di rappresentazioni negative e stereotipate diffuse dai media e da Hollywood. Non solo, la storia di Abdelrahman e l'immagine dell'arabo annegato rivelerebbero e

²⁰ Abu-Jaber 2003, 346-7.

²¹ Per un'analisi approfondita delle rappresentazioni negative e stereotipate, che hanno preso di mira gli arabi prima e dopo l'11 settembre 2001 e sono state messe in circolo e diffuse dall'industria di Hollywood, si veda Shaheen 2001 e 2008.

²² De Man 1997, 81.

manifesterebbero il luogo di «interdizione» e di «reclusione»²³ in cui l'arabo di oggi si rifugia isolandosi dal resto dell'umanità. Secondo Gana, infatti, la storia di Abdelrahman testimonierebbe che l'arabo attuale può essere solo colui/colei che, al pari di un beduino, ignora le traversie e le difficoltà dell'essere arabo e quindi vive sereno accettando un'identità di cui non conosce le implicazioni; o ancora, un soggetto che, consapevole di portare un'identità costruita da altri come temibile e pericolosa, accetta di vivere una non-vita assumendo un'identità fabbricata, alterata e manipolata da altri.²⁴

L'allegoria ideata e attivata da Abu-Jaber in *Luna crescente* contiene un caleidoscopio di significati e si presta ad una pluralità di letture ed interpretazioni. Essa rivela e manifesta la sua struttura intrinsecamente incontrollabile e incontenibile: non esiste, infatti, un senso univoco che assicuri la veridicità o la precedenza di un'interpretazione rispetto alle altre; tutte le letture appaiono plausibili, poiché aggiungono significati sempre nuovi e diversi, decretando l'illeggibilità o, per meglio dire, iper-leggibilità di tale figura retorica. Eppure, tale disseminazione di senso non annulla l'efficacia dell'allegoria, né banalizza o riduce i significati ad essa sottesi; piuttosto, essa fornisce delle chiavi interpretative che di volta in volta contribuiscono a dischiudere, a penetrare il testo narrativo e a interrogare criticamente dimensioni ad esso esterne.

4. *L'allegoria come proliferazione di senso e come paradosso interpretativo*

Le molteplici letture e le diverse interpretazioni a cui l'allegoria si presta, la arricchiscono con significati sempre nuovi e impediscono che il gioco che la tiene in vita si esaurisca. Destinata ad essere un procedimento sempre aperto e mai definitivo, per Derrida, l'interpretazione, nel suo senso assoluto e assolutizzante, è impossibile, eppure può essere inseguita, pur nella consapevolezza che l'ultima interpretazione rimane comunque irraggiungibile. Secondo Derrida infatti, nel linguaggio, così come in altre strutture, «il fulcro o la sorgente sono sempre ombre o potenzialità inafferrabili,

²³ Gana 2008, 241, traduzione mia.

²⁴ *Ibidem*, 241.

inattuizzabili e prima di tutto inesistenti».²⁵ Questo, sostiene Derrida, non perché le sostituzioni che interessano il significante siano infinite, ma perché il linguaggio è lo spazio di un'alternanza giocosa tra significante e significato che esclude la totalizzazione.²⁶ Per Luperini però, la riproduzione incontrollata di significati teorizzata da Derrida impedisce di attribuire un senso chiaro ai diversi elementi del linguaggio e di illuminarne in modo definitivo il significato. Si veda a tal proposito il seguente passaggio:

Per Derrida *l'écriture* è il luogo del senso sempre disseminato e differenziatesi, che disperde la possibilità dell'unità e dunque disgrega l'ambizione metafisica e la pretesa logocentrica: è la sede di una traccia, di un'essenza unica, di un significante senza significato che si pone in realtà come ipersignificato originario.²⁷

In realtà, per Derrida il linguaggio è retto e tenuto in vita proprio dall'opposizione che l'interpretazione critica tenderebbe a ridurre e a neutralizzare. Paradossalmente dunque, un atto interpretativo assoluto e definitivo sancirebbe la fine di quel gioco di opposizioni su cui si fondano il linguaggio e l'allegoria quale elemento linguistico. Sostiene Derrida infatti, che «il *paradosso* è che la riduzione metafisica del segno [ha] bisogno dell'opposizione che essa riduceva».²⁸

L'allegoria dunque, proprio perché allude e non dichiara mai apertamente, lascia spazio ad un ampio margine di libertà e di gioco e rende vano ogni tentativo che miri a fissare una volta per tutte un senso definitivo. Nella storia raccontata dallo zio di Sirine, ad esempio, la figura dell'arabo annegato diventa sfuocata, si sovrappone di volta in volta e si confonde con diversi personaggi. In questo modo l'opposizione tra significante e significato viene continuamente stimolata e il gioco di ambivalenze, su cui l'allegoria è costruita, viene tenuto in vita e non si esaurisce. Si veda a tal proposito il seguente passaggio:

Intanto ad Hal'Awud, il regista inglese, che non per niente era ricco e famoso, aveva già affidato il ruolo di protagonista per il suo film: aveva scelto

²⁵ Derrida 2002, 368-69.

²⁶ *Ibidem*, 372.

²⁷ Luperini 1990, 12.

²⁸ Derrida 2002, 363.

un pazzo di arabo annegato irlandese, altissimo e dalla pelle trasparente, dagli occhi trasparenti e dalla voce come acqua in un pozzo. Sarebbe stato lui il divo. [...]

E così quell'irlandese rubò il film, senza neanche dire grazie. Proprio come il vero Lawrence rubò la fiducia alle tribù arabe, e come i *gringos* rubarono la California ai messicani, così Peter O'Toole rubò il film a Omar Sharif, a cui apparteneva di diritto. A lui che era il vero splendore, la vera bellezza e intelligenza di tutta la storia.

Ma sei sicuro che Omar Sharif fosse davvero Abdelrahman Salahadin? [...] Bè, non si può mai essere sicuri di niente. Il punto è che anche Omar Sharif era un arabo annegato. Era questo che lo rendeva bello e tragico.²⁹

In questo caso, l'allegoria viene riattivata e rafforzata attraverso continui spostamenti di senso e un gioco costante di rimandi intratestuali. Ne deriva un paradosso interpretativo per cui, come ci ricorda Benjamin, nell'allegoria «ogni personaggio, ogni cosa, ogni situazione può significare qualsiasi altra cosa».³⁰

Le conseguenze di tale ambivalenza e contraddizione si manifestano e diventano chiare nel seguente passaggio in cui la confluenza tra la figura dell'«arabo annegato» e i diversi personaggi contribuisce a innescare una situazione di confusione e di disorientamento:

[Sirine] ripensa alla storia di Abdelrahman Salahadin. A volte, nei mesi successivi alla partenza di Han, al momento di addormentarsi le pareva di confondersi, come se non sapesse più se fosse stato Han o Abdelrahman ad amarla, se fosse stato Han o Abdelrahman a tuffarsi nella pagina nera del mare infinito. Se fosse stato Abdelrahman a lasciarla, per tornare nella sua vecchia casa, o Han ad annegare, ancora una volta, ancora.³¹

In realtà, in *Luna crescente*, la doppiezza e l'ambiguità sottese all'allegoria si trasferiscono, si ripercuotono e contaminano il racconto stesso. Come sostiene de Man infatti,

Poiché ogni testo narrativo è in primo luogo l'allegoria della propria lettura, esso è prigioniero di un complicato double bind. Fin quando tratterà un tema (il discorso di un soggetto, la vocazione di uno scrittore, la costituzione di una co-

²⁹ Abu-Jaber 2003, 366-67.

³⁰ Benjamin 1999, 148-49.

³¹ Abu-Jaber 2003, 404.

scienza), condurrà sempre al confronto di due sensi incompatibili tra i quali è necessario ma impossibile decidere in termini di verità e di errore. Se una delle letture è dichiarata vera, sarà sempre possibile disfarla per mezzo dell'altra; se è decretata falsa, sarà sempre possibile che essa annunci la verità della sua aberrazione.³²

Nel seguente passaggio, ad esempio, il testo narrativo stesso diventa l'oggetto di un paradosso interpretativo:

Ma i personaggi, i personaggi di queste storie, sono esistiti?

Mettiamola così: c'è della verità in ogni essere vivente e morente, solo che non sempre riusciamo a riconoscerla a prima vista, come il piccolo seme da cui nasce l'albero prorompente di *mejnoona*.

Ma Abdelrahman? È sopravvissuto? È davvero andato a Hollywood?

Sai l'arte di ascoltare una storia richiede silenzio e ricettività in parti uguali. Sì, Abdelrahman è esistito: era tuo cugino. È sopravvissuto? Bè, magari non è annegato, magari sì. Dopotutto c'è qualcosa dell'arabo annegato in ognuno di noi. Personalmente mi ci riconosco moltissimo.³³

In questo caso, il narratore rivela e manifesta la natura inconsistente e sfuggibile della sua storia, attribuisce all'allegoria una valenza rappresentativa e sancisce la fluidità del suo racconto. La narrazione finisce quindi per assumere quei caratteri di doppiezza, ambivalenza e opacità che erano propri dell'allegoria e che si riversano nel racconto stesso. Di conseguenza, non solo l'allegoria ma anche le attività di scrittura e di lettura appaiono intrappolate in un paradosso che rende vano ogni tentativo atto a chiarirne definitivamente il significato e a fissarne il senso una volta per tutte. Come ci ricorda Derrida infatti, pur determinando un'aggiunta di significato, pur rappresentando uno strumento indispensabile per l'elaborazione del senso, l'interpretazione si scontra con l'assenza di un'origine ed è ostacolata dall'abisso di significato che risiede nel segno stesso e che rende dubbia la verità attribuita all'interpretazione. Tale concezione è particolarmente evidente nel seguente passaggio in cui Derrida sottolinea il carattere aggiuntivo, ma sempre effimero del significato e sancisce l'impossibilità di un'interpretazione definitiva e totalizzante:

³² De Man 1997, 84.

³³ Abu-Jaber 2003, 318.

Non è possibile determinare il centro ed esaurire la totalizzazione perché il segno che sostituisce il centro, che lo *supplisce*, che ne tiene il posto in sua assenza, questo segno si aggiunge, viene in sovrappiù, come un *supplemento*. Il movimento della significazione aggiunge qualcosa, e questo fa sì che ci sia sempre qualcosa in più, ma questa aggiunta è fluttuante, perché essa viene a surrogare, a supplire, una mancanza dalla parte del significato.³⁴

Eppure, questo vuoto di significato, questa mancanza di centro, che neutralizza la fissazione di un senso chiaro e univoco, tiene in vita il gioco interpretativo e con esso l'allegoria che è alimentata proprio da quella contraddizione. Sostiene infatti Derrida: «l'assenza di significato trascendentale estende all'infinito il campo e il gioco della significazione».³⁵

La rielaborazione dell'atto interpretativo come gioco non ne annulla l'efficacia né ne invalida l'importanza; piuttosto sospende la frustrazione di chi rincorre ciecamente un significato assoluto, «sogna di decifrare una verità o un'origine che sfugge al gioco e all'ordine del segno, e vive come un esilio la necessità dell'interpretazione».³⁶ Di conseguenza, in *Luna crescente*, la proliferazione e disseminazione di senso assicurano quei margini di libertà e di gioco che sono all'origine del piacere della lettura e dell'interpretazione. Si veda a tal proposito il seguente passaggio:

Cosa successe?

Oh, successero un sacco di cose.

Ma io voglio sapere del grande incontro. Come è andata? Come si sono sentiti tutti quanti?

Habibti, devi capire una cosa. Le storie possono metterti sulla strada giusta, ma non possono portarti fino in fondo. Le storie sono falci di luna crescente: scintillano nel cielo notturno e sono più belle quando non sono finite. Perché la gente desidera più di ogni altra cosa il piacere di non sapere, l'eccitazione di ciò che è solo suggerito, la dolce tragedia del mistero.

In altre parole, Habibti, non bisogna mai dire tutto.³⁷

In questo caso dunque, l'allegoria, da figura retorica circoscritta e apparentemente trascurabile caratterizzata da significati contra-

³⁴ Derrida 2002, 372.

³⁵ *Ibidem*, 361.

³⁶ *Ibidem*, 376.

³⁷ Abu-Jaber 2003, 394.

stanti e sede di un gioco dialettico irrisolto, diventa l'impronta che dà forma al testo narrativo e il modello che caratterizza ogni atto linguistico. Come sostiene de Man infatti: «Il tropo non è una forma di linguaggio derivato, marginale, aberrante, ma il paradigma linguistico per eccellenza. La figurazione non è un modo linguistico tra gli altri: essa caratterizza il linguaggio in quanto tale». ³⁸ Dunque, per de Man, l'importanza e la centralità dell'allegoria conferiscono a questa figura retorica il ruolo di paradigma di ogni atto linguistico. In maniera simile, Derrida sostiene che il linguaggio è la sede di un gioco interpretativo non definitivo e celebra il carattere precario e labile dell'interpretazione. Al contrario, Luperini si dissocia completamente dalle prese di posizione di Derrida e della neo-ermeneutica, di cui critica aspramente la tendenza a ridurre e a diluire ogni atto interpretativo a semplice linguaggio, ³⁹ e si allontana chiaramente dalle conclusioni di de Man.

A mio avviso, *Luna crescente* dimostra come, in realtà, le riflessioni di Derrida e di de Man facciano emergere il carattere enigmatico dell'allegoria e l'aspetto ludico del linguaggio senza però ridurre le problematicità testuali e i nodi interpretativi a semplici giochi linguistici, ma aprendo piuttosto il linguaggio all'alterità e rendendolo capace di penetrare ed esplorare il mondo con modalità che sovvertono le posizioni difese da Luperini. In riferimento alla letteratura arabo-americana infatti, l'affermazione gioiosa di un mondo in cui definizioni e rappresentazioni totalizzanti, dominanti e oppressive vengono annullate e appaiono inconsistenti, in cui il significato manifesto appare velato ed è sempre accompagnato da un piano di lettura implicito, recondito e nascosto diventa un atto capace di innescare processi di identificazione, rappresentazione e interpretazione liberatori e resistenti. Autrici arabo-americane come Diana Abu-Jaber, Naomi Shihab Nye, Suheir Hammad e Mohja Kahf si confrontano costantemente con rappresentazioni stereotipate ed ingiuste e attraverso le loro narrazioni tentano di ribaltare, alterare e sovvertire pregiudizi e luoghi comuni con arabi affogati in un mare di falsità. ⁴⁰ Queste autrici inoltre, si impegnano

³⁸ De Man 1997, 115.

³⁹ Luperini 1990, 13.

⁴⁰ Per un'analisi delle pratiche di decostruzione e dei tentativi di autorappresentazione messi in atto dalle scrittrici arabo-americane si veda la raccolta antologica curata da Kadi 1994. Per un'analisi più specifica e circoscritta alle singole scrittrici si vedano Abu-Jaber 2003, Nye 2008, Hammad 1996, Kahf 2003.

a strappare il velo di silenzio e di disumanizzazione, che copre le soggettività arabe, e a far emergere quell'umanità spesso soffocata da politiche di rappresentazione stereotipate e alienanti. Come sostiene Hélène Cixous infatti, la scrittura ha il compito di «s-velare», nel senso di rendere manifesta e nitida una realtà che è stata tenuta nascosta, e di piegarsi docilmente ai bisogni di una ricerca che non smette mai d'interrogarsi e d'interrogare.⁴¹ In quest'ottica dunque, l'appello di Derrida per «un mondo di segni senza errore, senza verità, senza origine, aperto ad una interpretazione attiva»⁴² rappresenta un'invocazione importante che tiene in scacco il «movimento di dominazione-subordinazione», che governa la ricerca della verità e la scrittura stessa.⁴³

Conclusioni

L'allegoria introdotta da Abu-Jaber in *Luna crescente* è una figura retorica complessa, dissonante e caleidoscopica che nasconde e dissemina una varietà di significati di difficile codificazione. Attraverso le letture critiche sviluppate da Gana, ho cercato di dimostrare come nell'allegoria si condensino significati divergenti, ambivalenze e paradossi, che richiedono una lettura ravvicinata ma anche la capacità di andare oltre il testo e di prendere in considerazione dimensioni ad esso esterne. Con gli strumenti critici offerti da de Man, Luperini e Derrida ho inoltre cercato di manifestare la natura dialettica dell'allegoria, di illuminare il sostrato storico sociale da cui essa trae origine e di dimostrare il paradosso interpretativo che essa scatena. Da una parte, Luperini utilizza l'allegoria come emblema e strumento analitico utile ad esaminare la modernità; dall'altra, Abu-Jaber critica il reale attraverso l'allegoria. Tale movimento o spostamento oscillante sembra riconfermare la poliedricità, polivalenza e molteplicità di cui parla Derrida e a cui ha accennato Luperini.

Attraverso l'allegoria, Abu-Jaber solleva quesiti scomodi, interroga criticamente la condizione delle soggettività arabe diasporiche alienate ed oppresse ed invita chi legge a riflettere sui pericoli provocati da rappresentazioni assolute e opprimenti e da identità so-

⁴¹ Cixous, Derrida 2008, 45 e 104.

⁴² Derrida 2002, 375.

⁴³ Cixous, Derrida 2008, 52

cialmente determinate e imprigionanti. Nel caso di *Luna crescente*, l'allegoria diventa un elemento strutturale del testo, che sostiene e dà senso all'intera narrazione, ma si presenta anche come un'appendice del mondo esterno attraverso la quale vengono veicolate problematiche di natura storico-sociale. La sua codificazione richiede pertanto una costante oscillazione tra testo e contesto, tra struttura e arbitrarietà, tra materia letteraria e invenzione, una dialettica che affina le abilità interpretative e le chiavi critiche.

Interpretata come contrassegno di un'identità controversa e problematica, come indizio dell'oppressione provocata dalla storia e da politiche di rappresentazione ingiuste, come emblema delle soggettività diasporiche e migranti, l'allegoria dell'arabo annegato si presta ad una pluralità di letture e produce molteplici interpretazioni che contribuiscono a dischiuderne il carattere plurale e contingente e a illuminarne l'ambivalenza rivelandone al tempo stesso l'efficacia e l'inconsistenza.

Figura retorica perturbante ed emblematica, intrigante e paradossale, l'allegoria racchiude in sé un abisso di significato di difficile codificazione; tale opacità e ambivalenza si ripercuotono e contaminano il testo narrativo che la ospita, moltiplicando e rivitalizzando il gioco di opposizioni esplicito/implicito, morale/amorale, superficiale/profondo, trasparente/opaco che la caratterizzano:

Mi stai ascoltando? Una storia senza morale richiede certamente più cura e più attenzione della solita storia di tutti i giorni, con una morale, che alla fine, come un libro per studenti svogliati, ti propina sempre il riassunto di se stessa. Una storia senza morale è profonda, anche se per raccontarla non ci si mette più che a preparare una buona tazza di tè alla menta.⁴⁴

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Abu-Jaber 2003 D. Abu-Jaber, *Crescent*, trad. it. *Luna crescente*, Mondadori, Milano 2003.
 Benjamin 1976 W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1976.

⁴⁴ Abu-Jaber 2003, 88.

- Benjamin 1999 W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* [1928], trad. it. Einaudi, Torino 1999.
- Bugliani 2005 R. Bugliani, *Di allegorie nuove e inconsulte (Sul Garofano rosso di Elio Vittorini)*, «Allegoria», 17/49 (gennaio-aprile 2005).
- Cixous, Derrida 2008 H. Cixous, J. Derrida, *La lingua che verrà*, Meltemi, Roma 2008.
- De Man 1997 P. De Man, *Allegorie della lettura* [1979], Einaudi, Torino 1997.
- Derrida 2002 J. Derrida, *La scrittura e la differenza* [1967], Einaudi, Torino 2002.
- Gana 2008 N. Gana, *In Search of Andalusia: Reconfiguring Arabness in Diana Abu-jaber's Crescent*, «Comparative Literature Studies», 45, 2 (2008), pp. 228-46.
- Hammad 1996 S. Hammad, *Born Palestinian, Born Black*, Harlem River Press, New York 1996.
- Kadi 1994 J. Kadi (ed.), *Food for Our Grandmothers: Writings by Arab-American and Arab-Canadian Feminists*, South End Press, Boston 1994.
- Kahf 2003 M. Kahf, *E-mails from Scheherazade*, University Press of Florida, Gainesville 2003.
- Luperini 1990 R. Luperini, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Editori Riuniti, Roma 1990.
- Nye 2008 N. S. Nye, *Tender Spot. Selected Poems*, Bloodaxe Books, Highgreen 2008.
- Shaheen 2001 J. G. Shaheen, *Reel Bad Arabs*, Olive Branch Press, Northampton, MA 2001.
- Shaheen 2008 J. G. Shaheen, *Guilty: Hollywood's verdict on Arabs after 9/11*, Olive Branch Press, Northampton, MA 2008.

VOLUMI PUBBLICATI NELLA COLLANA «LABIRINTI»

- 1 *L'angelo dell'immaginazione*, a cura di Fabio Rosa, 1992.
- 2 *Ercole in Occidente*, a cura di Attilio Mastrocinque, 1993 (esaurito).
- 3 *I grandi santuari della Grecia e l'Occidente*, a cura di Attilio Mastrocinque, 1993.
- 4 «*Il mio nome è sofferenza*». *Le forme e la rappresentazione del dolore*, a cura di Fabio Rosa, 1993.
- 5 *Carlo Battisti, glottologo e attore neorealista*, a cura di Emanuele Banfi, 1993.
- 6 *Culti pagani nell'Italia settentrionale*, a cura di Attilio Mastrocinque, 1994.
- 7 Paolo Bellini, *La «Descrittione della Pollonia» di Fulvio Ruggieri*, 1994.
- 8 *Immagini del corpo in età moderna*, a cura di Paola Giacomoni, 1994.
- 9 Paolo Gatti, *Synonyma Ciceronis. La raccolta 'Accusat, lacescit'*, 1994.
- 10 *Problemi dell'educazione alle soglie del Duemila. Scritti in onore di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli, 1995.
- 11 *La domanda di Giobbe e la razionalità sconfitta*, a cura di Claudio Gianotto, 1995.
- 12 *Femminile e maschile tra pensiero e discorso*, a cura di P. Cordin - G. Covi - P. Giacomoni - A. Neiger, 1995.
- 13 *Pothos. Il viaggio, la nostalgia*, a cura di Fabio Rosa e Francesco Zambon, 1995.
- 14 *Viaggi e viaggiatori nelle letterature scandinave medievali e moderne*, a cura di Fulvio Ferrari, 1995.
- 15 *Sei lezioni sul linguaggio comico*, a cura di Emanuele Banfi, 1995.
- 16 *Dudone di San Quintino*, a cura di Paolo Gatti e Antonella Degl'Innocenti, 1995.
- 17 Jan Władysław Woś, *La nonciature en Pologne de l'archevêque Hannibal de Capoue (1586-1591)*, 1995.
- 18 *La 'seconda prosa'. La prosa russa negli anni '20 e '30 del Novecento*, a cura di T. V. Civ'jan - D. Rizzi - W. Weststeijn, 1995.

- 19 *Visioni e archetipi. Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del primo Novecento*, a cura di F. Bartoli - R. Dalmonte - C. Donati, 1996 (esaurito).
- 20 *I silenzi dei testi. I silenzi della critica*, a cura di Carla Locatelli e Giovanna Covi, 1996 (esaurito).
- 21 Luca Pietromarchi, *La 'Quête de Joie' di Patrice de La Tour du Pin*, 1995.
- 22 *Analisi e canzoni*, a cura di Rossana Dalmonte, 1996.
- 23 Lady Mary Montagu, *Lettere scelte*, a cura di Giovanna Silvani, 1996.
- 24 *Dall'Indo a Thule. I greci, i romani, gli altri*, a cura di Antonio Aloni e Lia De Finis, 1996 (esaurito).
- 25 *Miscillo flamine. Studi in onore di Carmelo Rapisarda*, a cura di Antonella Degl'Innocenti e Gabriella Moretti, 1997.
- 26 *La memoria pia. I monumenti ai caduti della Prima guerra mondiale nell'area trentino-tirolese*, a cura di Gianni Isola, 1997.
- 27 *Atti del Secondo Incontro di Linguistica greca*, a cura di Emanuele Banfi, 1997.
- 28 *Archivio italo-russo*, a cura di Daniela Rizzi e Andrej Shishkin, 1997.
- 29 *Parallela 6: italiano e tedesco in contatto e a confronto*, a cura di P. Cordin - M. Iliescu - H. Siller Runggaldier, 1998.
- 30 *Critical Studies on the Feminist Subjects*, a cura di Giovanna Covi, 1997.
- 31 *Tra edificazione e piacere della lettura: le Vite dei santi in età medievale*, a cura di Antonella Degl'Innocenti e Fulvio Ferrari, 1998.
- 32 *Descrizioni e iscrizioni: politiche del discorso*, a cura di Carla Locatelli e Giovanna Covi, 1998.
- 33 *Dalla tarda latinità agli albori dell'Umanesimo: alla radice della storia europea*, a cura di Paolo Gatti e Lia de Finis, 1998.
- 34 Francesco Bartoli, *Figure della melanconia e dell'ardore. Saggi di ermeneutica teatrale*, 1998.
- 35 Theodor Storm, *'Immensee' e altre novelle*, a cura di Fabrizio Cambi, 1998.

- 36 *Pause, interruzioni, silenzi. Un percorso interdisciplinare*, a cura di Emanuele Banfi, 1999.
- 37 Friedrich Hebbel, *Schnock. Un dipinto olandese*, a cura di Alessandro Fambrini, 1998.
- 38 Elena Rosanna Marino, *Gli scolî metrici antichi alle 'Olimpiche' di Pindaro*, 1999.
- 39 *Reinventare la natura. Ripensare il femminile*, a cura di P. Cordin - G. Covi - P. Giacomoni - A. Neiger, 1999.
- 40 *Percorsi socio- e storico-linguistici nel Mediterraneo*, a cura di Emanuele Banfi, 1999.
- 41 *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo*, a cura di Francesco Zambon e Fabio Rosa, 1999.
- 42 Ignazio Macchiarella, *Introduzione al canto di tradizione orale nel Trentino*, 1999.
- 43 *Dalla lirica al teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner (1899-1999)*, a cura di Luigi Belloni - Vittorio Citti - Lia de Finis, 1999.
- 44 Michio Fujitani, *Shinkyoku, il canto divino. Leggere Dante in Oriente*, introduzione di Emanuele Banfi, 2000.
- 45 *Giuseppe Fraccaroli (1849-1918) Letteratura, filologia e storia fra Otto e Novecento*, a cura di Alberto Cavarzere e Gian Maria Varanini, 2000.
- 46 *Tutti i lunedì di primavera. Seconda rassegna europea di musica etnica dell'Arco Alpino*, a cura di Rossana Dalmondo e Ignazio Macchiarella, 2000.
- 47 *Co(n)texts: Implicazioni testuali*, a cura di Carla Locatelli, 2000.
- 48 Jan Władysław Woś, *Politica e religione nella Polonia tardomedioevale*, 2000.
- 49 *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra di Ricco, 2000.
- 50 *Rus Africum. Scavo e ricognizione nei dintorni di Dougga*, a cura di Mariette de Vos, 2000.
- 51 *Un'artistica rappresentazione di Esmoreit, figlio del re di Sicilia*, a cura di Fulvio Ferrari, 2001.
- 52 *La scuola alla prova*, a cura di Olga Bombardelli e Marco Dallari, 2001.
- 53 Georg Brandes, *Radicalismo aristocratico e altri scritti su Nietzsche*, a cura di Alessandro Fambrini, 2001.
- 54 Jan Władysław Woś, *Silva Rerum. Sulla storia dell'Europa orientale e le relazioni italo-polacche*, 2001.

- 55 Paolo Gatti, *Un glossario bernense* (Bern, Burgerbibliothek, A. 91 [18]), 2001.
- 56 *Le riviste dell'Europa letteraria*, a cura di Massimo Rizzante e Carla Gubert, 2002.
- 57 *Zehn Jahre nachher. Poetische Identität und Geschichte in der deutschen Literatur nach der Vereinigung*, Fabrizio Cambi und Alessandro Fambrini (Hrsg.), 2002.
- 58 *Guido Piovene. Tra realtà e visione*, a cura di Massimo Rizzante, 2002.
- 59 Valeria Ferraro, *Problemi di descrizione della letteratura*, 2002.
- 60 Jan Władysław Woś, *Wokół spraw włosko-polskich*, 2002.
- 61 *I filosofi e la città*, a cura di Nestore Pirillo, 2002.
- 62 *eLearning. Didattica e innovazione in università*, a cura di Patrizia Ghislandi, 2002.
- 63 Annapaola Mosca, *Ager Benacensis. Carta archeologica di Riva del Garda e di Arco (IGM 35 I NE-I SE)*, 2003.
- 64 *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, 2003.
- 65 *Fare letteratura oggi*, a cura di Carla Locatelli e Oriana Palusci, 2003.
- 66 Paul Scheerbart, *La grande luce. Münchhausiadi riunite*, a cura di Stefano Beretta, 2003.
- 67 Brigitte Foppa, *Schreiben über Bleiben oder Gehen. Die Option in der Südtiroler Literatur 1945-2000*, 2003.
- 68 *Voci femminili caraibiche e interculturalità*, a cura di Giovanna Covi, 2003.
- 69 *L'Officina Ellenistica. Poesia dotta e popolare in Grecia e a Roma*, cura di L. Belloni, L. de Finis, G. Moretti, 2003.
- 70 Jan Władysław Woś, *Santa Sede e corona polacca nella corrispondenza di Annibale di Capua (1586-1591)*, 2004.
- 71 *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*, a cura di G. Lachin e F. Zambon, 2004.
- 72 Kvetoslav Chvatik, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, 2004.
- 73 *Archeologia del territorio. Metodi materiali prospettive Medjerda e Adige: due territori a confronto*, a cura di Mariette de Vos, 2004.
- 74 *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, a cura di Valentina Nider, 2004.

- 75 Chrstian Weise, *La singolare commedia del villano olandese*, a cura di Stefano Beretta, 2004.
- 76 *Le lingue e le letterature germaniche fra il XII e il XVI secolo. Atti del XXIX Convegno dell'Associazione Italiana di Filologia Germanica*, a cura di F. Ferrari e M. Bampi, 2004.
- 77 Serenella Baggio, *Prezioso e dimesso. La lingua di Arturo Loria al tempo di «Solaria»*, 2004.
- 78 *Memoria. Poetica, retorica e filologia della memoria*, a cura di G. Peron, Z. Verlato, F. Zambon, 2004.
- 79 Nestore Pirillo, *La metafora del tribunale. Tra prudenza e coscienza: l'immagine del tribunale nella filosofia kantiana*, 2005.
- 80 Claudia Demattè, *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, 2005.
- 81 Ilario Tancon, *Lo scienziato Tito Livio Burattini (1617-1681) al servizio dei re di Polonia*, 2005.
- 82 *Deutschkompetenzen im universitären Bereich*, a cura di Federica Ricci Garotti, 2005.
- 83 *Tommaso Traetta: i libretti della 'Riforma'. Parma 1759-1761*, a cura di Marco Russo, 2005.
- 84 *L'Archivio lessicale dei dialetti trentini*, a cura di Patrizia Cordin, 2005.
- 85 *Jacopo Aconcio. Il pensiero scientifico e l'idea di tolleranza*, a cura di Paola Giacomoni e Luigi Dappiano, 2005.
- 86 *Glossae Nonii Leidenses. La prima serie*, a cura di Paolo Gatti, 2005.
- 87 Francesca Di Blasio, *The Pelican and the Wintamarra Tree. Voci della letteratura aborigena australiana*, 2005.
- 88 *Erodoto e il 'modello erodoteo'. Formazione e trasmissione delle tradizioni storiche in Grecia*, a cura di Maurizio Giangiulio, 2005.
- 89 Jan Władysław Woś, «*Florenza bella tutto il vulgo canta*». *Testimonianze di viaggiatori polacchi*, 2006.
- 90 *Translating Tourism. Linguistic/cultural representations*, a cura di Oriana Palusci e Sabrina Francesconi, 2006.

- 91 *Spazi/o: teoria, rappresentazione, lettura*, a cura di F. Di Blasio e C. Locatelli, 2006.
- 92 Stefano Zangrando, *Aspetti della teoria del romanzo. Ortega y Gasset, Lukács, Bachtin*, 2006.
- 93 Alessandro Miorelli, *Ancora nella caverna. Riscritture narrative tardo-novecentesche del mito platonico della caverna*, 2006.
- 94 Italo Michele Battafarano, *Cola di Rienzo. Mito e rivoluzione nei drammi di Engels, Gaillard, Mosen e Wagner*, 2006.
- 95 *I 'test di scrittura' e i corsi di 'Italiano scritto'*, a cura di Vito Maistrello, 2006.
- 96 *A mezzanotte dormono i borghesi. Anarchia e cabaret nella Germania del primo Novecento*, a cura di A. Fambrini e N. Muzzi, 2006.
- 97 *Postcolonial Studies. Changing Perceptions*, edited by Oriana Palusci, 2006.
- 98 *Saperi e linguaggi a confronto. Atti dei seminari interdisciplinari sui linguaggi delle scienze umane e delle scienze fisiche*, a cura di Maria Luisa Martini e Silvia De-francesco, 2006.
- 99 *Arabs*, a cura di Paolo Gatti, 2007.
- 100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, 2007.
- 101 Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.
- 102 Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.
- 103 Omar Brino, *L'architettura della morale. Teoria e storia dell'etica nelle Grundlinien di Schleiermacher*, 2007.
- 104 *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di Anselmo Baroni, 2007.
- 105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati e Valentina Nider, 2007.
- 106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
- 107 *Epigrafia delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di Elvira Migliario e Anselmo Baroni, 2007.

- 108 *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di Nestore Pirillo, 2008.
- 109 *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrado, 2008.
- 110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli e Gino Dalle Fratte, 2008.
- 111 Jan Władysław Woś, *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.
- 112 Herwig Wolfram, Origo. *Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di Giuseppe Albertoni, 2008.
- 113 Italo Michele Battafarano, Hildegart Eilert, *Probleme der Grimmelshausen-Bibliographie*, 2008.
- 114 *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di Attilio Bartoli Langeli, Andrea Giorgi, Stefano Moscardelli, 2009.
- 115 Adriana Anastasia, *Ritratto di Erasmo. Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.
- 116 *Il Bios dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di Fulvia de Luise, 2009.
- 117 Francesco Petrarca, *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venezia: 1567), Estudio preliminar y edición crítica de Jordi Canals, 2009.
- 118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
- 119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by Fulvio Ferrari and Massimiliano Bampi, 2009.
- 120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, 2009.
- 121 Italo Michele Battafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.
- 122 *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di Fulvio Ferrari e Massimiliano Bampi, 2009.
- 123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di Paolo Gatti, 2009.

- 124 *Al di là del genere*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrado, 2010.
- 125 Mirko Casagrande, *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.
- 126 *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di Claudia Demattè, 2010.
- 127 Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Drawert*, 2010.
- 128 *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti, 2010.
- 129 Gerardo Acerenza, *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, 2010.
- 130 Alice Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca*, 2010.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2010
dalla Tipografia Alcione (Trento)

Il volume raccoglie i contributi all'incontro di studio organizzato sul tema dell'allegoria, nel dicembre 2009, dalla Scuola di dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Filologici dell'Università di Trento.

Intento principale dell'iniziativa era fornire un'occasione di dibattito interdisciplinare su uno degli argomenti più affascinanti e discussi della teoria letteraria, mettendo a confronto elaborazioni e metodologie di analisi differenti e favorendo un approccio che non sacrificasse alcun punto di vista o specificità, ma permettesse una discussione ampia e feconda.

Il numero e la qualità degli interventi come anche la varietà dei problemi, dei testi e dei periodi trattati testimoniano l'interesse e la vivacità di una discussione che rappresenta senza dubbio un importante contributo alla riflessione teorica sull'allegoria, sia nel mondo tardo-antico e medievale sia in quello moderno e contemporaneo.

€ 13,00 i.c.