

COLLOQUIUM

USO, RIUSO E ABUSO DEI TESTI CLASSICI

A cura di
Massimo Gioseffi

The logo consists of the letters 'LED' in a stylized, cursive script. The 'L' and 'E' are connected, and the 'D' is a simple, rounded shape. The letters are black and set against a white background.

————— *Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto* —————

SOMMARIO

<i>Massimo Gioseffi</i> Prefazione	7
---------------------------------------	---

PARTE PRIMA

Dal tardoantico all'età moderna

<i>Luigi Pirovano</i> La <i>Dictio</i> 28 di Ennodio. Un'etopea parafrastica	15
<i>Isabella Canetta</i> <i>Diversos secutus poetas</i> . Riuso e modelli nel commento di Servio all' <i>Eneide</i>	53
<i>Martina Venuti</i> La materia mitica nelle <i>Mythologiae</i> di Fulgenzio. La <i>Fabula Bellerofontis</i> (Fulg. <i>myth.</i> 59.2)	71
<i>Alessia Fassina</i> Il ritorno alla <i>fama prior</i> : Didone nel centone <i>Alcesta</i> (<i>Anth. Lat.</i> 15 R. ²)	91
<i>Sandra Carapezza</i> Funzioni digressive nella didattica medievale. <i>Psychomachia</i> , <i>Anticlaudianus</i> e <i>L'Intelligenza</i>	105
<i>Cristina Zampese</i> «Nebbia» nei <i>Rerum Vulgarium Fragmenta</i> . Appunti per un'indagine semantica	121

PARTE SECONDA

Il Cinquecento

<i>Davide Colombo</i> «Aristarchi nuovi ripresi». Giraldi, Minturno e il riuso dell'antico nella trattatistica del Cinquecento	153
<i>Guglielmo Barucci</i> Plinio, e Seneca, in due lettere rinascimentali fittizie dalla villeggiatura	183
<i>Marianna Villa</i> Plutarco e Castiglione: il personaggio di Alessandro Magno	209
<i>Michele Comelli</i> Sortite notturne cinquecentesche. I casi di Trissino e Alamanni	233

PARTE TERZA

Il Novecento

<i>Marco Fernandelli</i> «Inviolable voice»: studio su quattro poeti dotti (Virgilio, Milton, Keats, Th.S. Eliot)	267
<i>Massimo Gioseffi</i> Dalla parte del latino. Citazioni classiche in tre autori del Novecento	303
<i>Luigi Ernesto Arrigoni</i> Il carme 31 da Catullo a Quasimodo sotto il segno di <i>Vento a Tindari</i>	357
<i>Giuliano Cenati</i> Carlo Emilio Gadda e i «cattivi maestri» latini	387
Indice dei nomi	407

Massimo Gioseffi

DALLA PARTE DEL LATINO

Citazioni classiche
in tre autori del Novecento*

È credenza di molti che l'universo si racchiuda in un punto; altri sono invece convinti che da un punto si possa far scaturire un intero universo. Non è perciò insolita la presunzione di utilizzare un singolo dettaglio per rivelare un mondo e un modo di fare, di avvalersi di una visuale particolare per illuminare il complesso di un'opera, di una biografia, di un tema. Forse non sempre avviene così. Però è vero che l'assunzione di uno specifico punto di vista, per quanto limitato e limitativo, non manca di consentire annotazioni interessanti, se non proprio inattese o sorprendenti (e, certo, mai esaustive). Non si tratta di un'affermazione originale: siamo piuttosto di fronte a quella che è stata chiamata, assai a proposito, la «tecnica del riflettore», e che consiste – con tutti i limiti che questo comporta – nel «gettare molta luce su un aspetto di un problema lasciando nell'ombra, o al buio, altri aspetti»¹.

* Vado debitore di segnalazioni e suggerimenti a Giuliano Cenati, Bruno Pischcedda, Tiziana Privitera e Riccardo Scarcia, che hanno letto, *in toto* o in parte, queste pagine. Vorrei dedicarle a Davide Casati, che mi ha iniziato alla lettura di Benni.

¹ G. ORELLI, *Per Erika Burkart*, «Cenobio» 55, 2006, p. 299, in riferimento a E. AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946 (ed. ital. Torino 1956).

Dopo una simile premessa, e con la necessaria aggiunta, nel mio caso, che nel tentare un'impresa fuori dal proprio repertorio non si può poi pretendere di dominare completamente il nuovo repertorio, vorrei proporre l'analisi di alcune citazioni latine in tre autori del Novecento italiano, e cioè – nell'ordine cronologico di nascita – Elsa Morante (1912-1985), Franco Fortini (1917-1994) e Stefano Benni (1947-). Esempio preclaro, tutti e tre, della permanenza dei classici nella cultura della nostra epoca, ma anche dell'uso e del ri-uso da essi subito: non per nulla le «riprese» che analizzeremo sono, in realtà, espliciti tradimenti, mai citazioni fedeli o rispettose del contesto entro il quale originariamente comparivano.

Tutti «abbiamo fatto il classico» scrisse un giorno, con la sobrietà e l'eleganza che la caratterizzavano, Lalla Romano². L'affermazione si può ripetere per i nostri autori, e per molti e molti ancora. Sebbene l'insorgere della cultura borghese – una nuova classe e un nuovo modo di porsi (o supporre) davanti al mondo e alle cose – abbia cercato di demolire, almeno a parole, le strutture e i credi dell'*Ancien Régime*, di nessuna di quelle strutture e di quei credi ci si è liberati per davvero. Nei romanzi ottocenteschi numerosissimi sono gli attacchi contro il sapere classico, legato al vecchio mondo, ancorato a una tradizione di scuola che si vorrebbe superare e modificare, a una serie di esigenze e di distinzioni sentite ormai come inattuali (il cavaliere Des Grieux, al contrario, poteva ancora pensare di consolarsi dei tradimenti di Manon scrivendo un commentario al quarto libro dell'*Eneide* ...) ³. Ma quanto più numerosi sono gli sfoghi e gli attacchi, tanto più numerose sono le testimonianze dell'incapacità di scrollarsi di dosso quella cultura e quella formazione, che nella scuola e nella sua immota moti-

² L. ROMANO, *Ancora gli dèi*, «Il Giornale», 6 marzo 1989, poi in EAD., *Un sogno del Nord*, Torino 1989 (= EAD., *Opere*, a cura di C. SEGRE, Milano 1992, II, p. 1393, da cui cito).

³ «Les lumières que je devais à l'amour me firent trouver de la clarté dans quantité d'endroits d'Horace et de Virgile, qui m'avaient paru obscurs auparavant. Je fis un commentaire amoureux sur le quatrième Livre de l'*Énéide*; je le destine à voir le jour, et je me flatte que le public en sera satisfait. Hélas! Disais-je en le faisant, c'était un coeur tel que le mien qu'il fallait à la fidèle Didon» (A. PRÉVOST D'EXILES, *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, p. 67 nell'edizione a cura di C. JAQUIER, Paris 2001, di cui mi avvalgo). La curatrice commenta (*ivi*, p. 267): «On voit ici que Des Grieux, dans la retraite [...], songe [...] à une carrière d'homme de lettres», ma credo che le sfugga il senso del passo.

lità ha sempre trovato l'aiuto per tenersi a galla. «La sopravvivenza dell'arte greca [...] è stata assicurata da un prodigioso relais culturale, da Orazio a Canova, che ci rende parlanti gli scorticati marmi di Lord Elgin. (Negli intervalli del relais, i contadini feudali fondevano tranquillamente i bronzi pagani)» scriveva Franco Fortini, uno dei nostri autori⁴. Siamo noi che diamo valore ai testi del passato, che ne decidiamo o meno l'irrinunciabilità. Nello stesso tempo, però, non possiamo fingere che ciò che è stato non sia stato, non possiamo negare, dimenticare o anche solo sottovalutare una continuità che congiunge tremila anni di letteratura, che ha imposto scelte, stabilito gerarchie, conoscenze comuni – giuste o ingiuste, discutibili o integrabili, modificabili e modificate di fatto nei secoli, perché anch'esse nella Storia e con la Storia – ma che se eliminate del tutto rischiano di rendere incomprensibile il procedere delle generazioni passate, di falsificare, con la coscienza di farlo, una vicenda, un'evoluzione, un cammino.

Chiuso questo preambolo, passo alle proposte di lettura: volte a dimostrare non solo la presenza dei classici nella cultura degli autori in esame (un dato che si poteva ritenere scontato in partenza), ma anche l'uso diversamente affinato che ne è stato fatto, in relazione a un pubblico di lettori mutato nelle sue competenze, nel sapere, nelle informazioni di base che l'autore può pensare di attribuirgli – e quindi dei giochi che, in virtù di quelle informazioni, gli è possibile inescare. La mia ambizione sarebbe di indicare così non tanto la persistenza dei classici in epoche lontane da quella antica o l'importanza della conoscenza dei classici per chi voglia fare indagini sul Novecento – due constatazioni che non abbisognerebbero di essere illustrate – quanto piuttosto che l'adozione di un'ottica particolare può divenire anch'essa uno strumento utile per ricavare notizie, giudizi, dati sugli autori oggetto di studio, fino a farsi cartina al tornasole (una delle molte, possibili cartine al tornasole) per la valutazione di opere distanti fra loro, ma vicine a noi e al nostro tempo.

⁴ F. FORTINI, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Torino 1965, 1989³, p. 161 = ID., *Saggi ed epigrammi* a cura di L. LENZINI, Milano 2003, p. 204 (da cui cito).

1. ELSA MORANTE, «PRIMA DELLA CLASSE»

Partiamo allora da Elsa Morante e dal racconto *Prima della classe*. Si tratta di un testo pubblicato il 17 giugno 1939 nella rubrica «Giardino d'infanzia» del settimanale «Oggi» e mai più ripreso dall'autrice, che non lo inserì né nella raccolta di novelle del 1941, *Il gioco segreto*, né in quella del 1963, *Lo scialle Andaluso*. È stato riedito, a mia notizia, soltanto nel primo dei *Cabiers Elsa Morante* e poi nel volume dei *Racconti dimenticati* (senza fornire notizia di quel precedente)⁵. Quale allora la ragione del suo interesse? Vi si narra la storia di una bambina di nome Elsa, che ha – come d'usuale – molti tratti che l'accomunano all'autrice (a cominciare dal nome), pur non potendosi identificare con essa⁶. Elsa è una *enfant prodige*: a due anni e mezzo ha composto il suo primo poema in versi sciolti, ora scrive delle opere in rima; a scuola è sempre stata portata ad esempio ai compagni, venendo considerata dagli adulti che la circondano come un genio, la prima della classe – da ciò il titolo del racconto⁷. Isolata per tutti questi motivi e tenuta lontana dalla confidenza dei coetanei, Elsa non è però felice: vorrebbe

⁵ E cioè, rispettivamente, in J.-N. SCHIFANO - T. NOTARBARTOLO (a cura di), *Cabiers Elsa Morante 1*, Napoli 1993, pp. 67-69, e I. BABBONI - C. CECCHI (a cura di), *Elsa Morante. Racconti dimenticati*, Torino 2002, pp. 225-227 (da cui traggio le citazioni).

⁶ A ragione si è parlato di «autobiografismo psicologico (non realistico)» per i personaggi della Morante, pur senza specifico riferimento a questo: cfr. E. e C. SGORLON, *Profilo di Elsa Morante*, in *Cabiers Elsa Morante 1* cit., p. 18.

⁷ Tutti i dettagli tranne uno trovano un preciso parallelo nella biografia della scrittrice (o, meglio, in quella sorta di biografia di cui la Morante si compiaceva), stando ad affermazioni da lei ripetute in più occasioni. Anche l'esibizione di fronte alle amiche della madre ha una corrispondenza nella realtà, sebbene con le riserve formulate sopra: l'episodio però non sarebbe avvenuto nella casa paterna, ma presso la madrina di battesimo della futura narratrice, la marchesa Maria Guerrieri Gonzaga, che ospitò Elsa bambina nella sua villa al Nomentano. Dopo anni, la scrittrice ancora ricordava: «Là, le nobili teste della capitale mi chiedevano di recitare delle poesie, di interpretare dei ruoli di teatro, ed ero follemente applaudita. Noi avevamo, con i bambini ricchi e nobili ed i bambini della servitù, creato un piccolo teatro, e ci travestivamo e davamo delle rappresentazioni. Ero adulta, ben nutrita, ben vestita, ma in mezzo a tutto questo lusso, rimpiangevo la mia casa del Testaccio ...» (J.-N. SCHIFANO, *La divina barbara*, in *Cabiers Elsa Morante 1* cit., pp. 12-13). Come che siano andate le cose, è chiara la volontà di prestare alla Elsa del racconto molti tratti della Elsa reale e poi, a distanza, di ricostruire una biografia della Elsa reale rimodellandola su quella del racconto.

essere trattata come gli altri, bambina fra i bambini, apprezzata per le sue doti fisiche e di simpatia, non solo per le capacità prodigiose:

Avrei voluto essere brava in ginnastica e nei giochi, essere grassa e colorita come Marcella Pélissier. L'anima mia si protendeva disperatamente verso tutti coloro che, grassi e coloriti, erano bravi in ginnastica e nei giochi. L'anima mia, nera d'orgoglio e di sprezzo, era in realtà quanto esiste di più avvilito. Io facevo poesie con le rime, che venivano recitate da ragazzini scornati e lamentevoli nelle feste scolastiche. La direttrice mi presentava al pubblico dicendo: «Signori, devo premettere che le poesie che udirete sono state composte dalla bambina qui presente, e non esito a riconoscere, con intensa emozione, che siamo dinanzi a un genio». Io m'inchinavo, pallidissima, lanciando sguardi lampeggianti di superbia alle modeste compagne. Vedevo i ginocchi delle mie compagne sporchi di terra, i graziosi polpacci rossi di Marcella Pélissier, e me stessa lontana da tutti, in un'ombra nera e piena di lampi, un fenomeno della creazione. Mia madre raccontava, traboccante di legittima baldanza, che all'età di due anni e mezzo, girando intorno alla tavola, avevo composto il mio primo poema in versi sciolti. Ed io covavo un empio rancore contro di lei, che aveva partorito un simile prodigio.

L'insoddisfazione si tramuta in un precoce male di vivere: Elsa è sgarbata con gli adulti, che l'ammirano, la lodano, la esibiscono come un fenomeno da baraccone, ma non la comprendono davvero; non crede alle manifestazioni d'interesse degli altri bambini; odia se stessa⁸; psicossomatizza l'infelicità in una malattia al dito, il patereccio («giradito»); è ossessionata da un incubo, motivo di ulteriore separazione dai compagni, che la indicano a distanza, a bassa voce, con importanza o, nel migliore dei casi, come avviene per i fratelli, con una certa derisione: «Ha un incubo». A spezzare il cerchio che la soffoca interviene, un giorno, uno dei compagni, l'unico maschio in una classe tutta femminile. È il figlio della maestra, un bambino poco gradevole alla vista («grassoccio, corto di gambe, con occhi lucenti e neri, le guance rosse e la testa tutta pelata, perché aveva avuto le croste»), che di cognome fa Amore. Il bimbo corteggia Elsa, per ragioni del tutto inaspettate:

⁸ «Le altre bambine mi mettevano in tasca, di nascosto, dei torroncini o dei 'coccetti', e cioè delle piccolissime pentole o padelle di coccio. Ma io sapevo che esse non mi amavano e facevano tutto per interesse, affinché io suggerissi e lasciassi copiare i compiti. Nessuna meraviglia, del resto, perché io stessa non mi amavo».

La cosa più dolce era che il motivo della sua predilezione non era il fatto che io fossi un genio, e nemmeno che avessi il giradito e l'incubo. Aggiungerò anzi che egli pareva per natura issato in una sfera ben superiore, in cui tali cose non valevano affatto, ed erano guardate soltanto con una gioviale benevolenza. Il motivo dunque era tutt'altro, e me lo rivelò il giorno in cui guardandomi con lucente occhio arguto e toccandomi estatico mi disse: «Che bei ricetti che hai».

Tutte assumevano nel parlarmi un'aria saccente, e con me discorrevano solo di compiti, di madri e di padri, lasciandomi sempre sola fuori dei loro frivoli capannelli. Ma Amore mi si confidava su cose umane: mi magnificava, ad esempio, la marmellata di sua nonna, ed altresì me ne offriva. Mi guardava e diceva: «Come sei pulita», rapito, ridacchiando. E mi prendeva per mano andando in su ed in giù e una volta perfino, in segno di estrema amicizia e affabilità, mi carezzò la guancia.

Amore svolge, nei confronti di Elsa, la funzione di psicopompo, uno psicopompo al contrario, il cui compito è riportare Elsa in mezzo agli uomini e al mondo:

Che Dio benedica Amore. Non so come, sentivo oscuramente che costui, dal mio pianeta deserto e corrusco, mi riconduceva per vie segrete alla terra.

Ora, il cognome del bambino (per quanto abbastanza comune) e il ruolo da lui svolto fanno pensare a una ripresa della novella apuleiana di Amore e Psiche (Apul. *met.* 4.28-6.24), o almeno a una ripresa del mito che è alla base della novella – mito diffuso un po' a tutti i livelli e in tutte le aree culturali, e che appare una delle numerose variazioni sul tema de «La Bella e la Bestia», presente nella tradizione letteraria, pittorica e popolare. Un ulteriore dettaglio si direbbe andare nella stessa direzione. L'incubo di Elsa non è un incubo qualsiasi:

Mia madre girava stravolta, con vesciche piene di ghiaccio, e diceva piano: «Elsa ha l'incubo». Subito i miei fratelli si precipitavano al mio lettino, con viso compunto. Ma sentendo la mia voce rauca gridare: «Sì, Dio, perdonami e conterò tutti i grani di granoturco nei sacchi. Andate via, formiche, via, migliaia. Aiutami, Dio», e vedendomi slargare le dita nel vuoto e sbarrare gli occhi, si guardavano fissi sbottando a ridere. Sapevano che non si doveva, ma era inevitabile. Mia madre diceva: «Vergogna, disgraziati», ed essi in preda ad ilarità furiosa si buttavano per terra e si davano pugni. Questo non esclude che il mio incubo fosse oggetto della generale ammirazione.

Fra le prove imposte a Psiche per riconquistare Amore vi era anche quella – pur essa attestata nella tradizione novellistica, peraltro – di separare un certo numero di semi di tipologie differenti, chicco per chicco, mettendo insieme tutti i grani della stessa qualità (Apul. *met.* 6.10). L'impresa sembra impossibile e lascia Psiche costernata e senza voce, incapace perfino di dare inizio all'opera, finché in suo aiuto non interviene un esercito di formiche, impietositesi della sposa di Amore. Il dettaglio potrebbe risultare poco significativo, e certo ne è possibile la derivazione da altre fonti. Ma tre particolari che si sommano (il nome di Amore, il suo ruolo, l'incubo) fanno una supposizione, forse qualcosa di più di una supposizione⁹. Le letture classiche della Morante, ricostruite da Franco Serpa, che ha ben conosciuto la scrittrice, erano complessivamente scarse¹⁰; inoltre, in parziale contraddizione con l'aforisma di Lalla Romano da cui abbiamo preso avvio, la cultura scolastica della Morante appare a sua volta limitata¹¹. Non serve sot-

⁹ Si potrebbe aggiungere un'ulteriore circostanza, per quanto più labile: il mondo al femminile della Elsa del racconto trova riscontro nel mondo al femminile (le sorelle) di Psiche. La Morante, del resto, presentando Amore parlava di «gentile coincidenza».

¹⁰ Cfr. F. SERPA, *Greci e latini*, in G. AGAMBEN (a cura di), *Per Elsa Morante. La narrativa, la poesia e le idee di uno dei maggiori scrittori del '900*, Milano 1993, pp. 257-262; Id., *Il greco di Elsa*, in N. ORENGO - T. NOTARBARTOLO (a cura di), *Cabiers Elsa Morante 2*, Salerno 1995, pp. 76-78. Poco conta ai nostri fini l'assalto di Nino contro il latino, «il latino scritto il latino orale», rappresentante primo, ma non unico, delle costrizioni imposte ai giovani dalla scuola in *La Storia* (1975). Le opere maggiori della Morante saranno sempre citate da E. MORANTE, *Opere*, I-II, a cura di C. CECCHI - C. GARBOLI, Milano 1988-1990; qui II, p. 774). Né è granché significativo che la Morante abbia scritto un testo teatrale ispirato a Sofocle, *La serata a Colono*, poi inserito nella seconda parte de *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968). Piuttosto, SERPA, *Greci e latini* cit., p. 258, parla di «poche e sparse [...] vere suggestioni, allusioni intenzionali, memorie della poesia greca» nell'opera della scrittrice, ma – soggiunge – «non sono poche, però, le connessioni sotterranee e simboliche». C. GARBOLI, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano 1995, p. 130, ricorda che la Morante sceglieva i suoi libri preferiti «tra i classici, soprattutto nell'epica» (è noto che Achille era per lei un personaggio/simbolo). Un intertesto antico, il frammento 31 VOIGT di Saffo, è stato riconosciuto ne *L'isola di Arturo* (1957) da M. PIZZOCARO, *Saffo nell'isola di Arturo*, «Belfagor» 45, 1990, pp. 198-201.

¹¹ Figlia di due insegnanti, la Morante per molte cose fu autodidatta. Fra l'altro, non venne iscritta alle scuole elementari pubbliche (è questo il dettaglio che differenzia racconto e realtà, *supra*, nt. 7), cosa che da adulta avvertì come una menomazione, proprio per quella segregazione dagli altri che nel testo assegna – per diversa ragione – al suo doppio. Ginnasio e liceo furono frequentati con relativa

tolineare che le *Metamorfosi* apuleiane sono uno dei pochi testi sicuramente letti e conosciuti dalla scrittrice, visto che il loro nome ricorre nel (più tardo) saggio sul romanzo¹². Perché, in realtà, nessuno degli elementi del racconto richiede una conoscenza diretta di quel testo; del mito, invece, sì¹³. Dirò di più: è proprio leggendolo in controluce con il mito narrato da Apuleio che il racconto acquista ulteriore luce e nuova profondità.

In Apuleio, infatti, Psiche – nome parlante per l'anima umana¹⁴ – attraverso una serie di prove e di peripezie, tutte di derivazione novellistica, grazie all'aiuto di Amore, suo sposo (goduto, perduto, riconquistato) viene ammessa tra gli dèi. *Philosophus platonicus* quale lui stesso si definisce, Apuleio sa che Eros è in grado di innalzare l'anima alla contemplazione delle cose celesti, anzi di trasformare l'anima in creatura celeste. Amore è mezzo di ascesi al divino: il pensiero del *Simposio* e del *Fedro* viene illustrato con una *bella fabella* di carattere popolare; nello stesso tempo la novella (che occupa circa un sesto dell'intero romanzo, e non è quindi elemento di pura divagazione) si fa ipostasi e prefigurazione del testo che la contiene – la storia della

regolarità; a diciotto anni la giovanissima Elsa lasciò la famiglia, interrompendo gli studi universitari presso la facoltà di Lettere (cfr. CECCHI - GARBOLI, *Cronologia*, in *Opere cit.*, I, pp. XIX-XXI e XXV-XXVII).

¹² *Opere cit.*, II, p. 1497 (si tratta, in realtà, delle risposte fornite a un'inchiesta promossa nel 1959 dalla rivista «Nuovi Argomenti»). L'unico altro testo latino ricordato in quel contesto è l'*Eneide*, con intuizione geniale.

¹³ Che potrebbe essere derivato, oltre che dalle letture di favole, dalla recente conoscenza, da parte della scrittrice, della psicanalisi e di Freud. Di quell'esperienza, più volte rievocata in seguito, è testimone il *Diario* onirico – noto anche come *Lettere ad Antonio* – composto fra gennaio e luglio 1938, ma pubblicato postumo (cfr. E. MORANTE, *Diario 1938*, a cura di A. ANDREINI, Torino 1989, 2005² = *Opere cit.*, II, pp. 1575-1628). Sulla presenza di Freud nella Morante, ammessa da tutti, ma discussa nella sua effettiva portata, cfr. S. LUCAMANTE, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Fiesole 1998, pp. 118-119.

¹⁴ Come Elsa, nel racconto, è nome parlante per indicare l'autrice? Una stretta corrispondenza fra le due persone è propugnata da C. GARBOLI, *Dovuto a Elsa*, in *Racconti dimenticati cit.*, p. XIII, che legge tutti gli «aneddoti infantili» (ai quali il nostro testo appartiene) come testimonianze della vita e dei gusti della scrittrice. Sui rischi di un simile atteggiamento mette però in guardia un racconto come *Patrizi e plebei*, pubblicato su «Oggi» il 19 agosto 1939, che ripercorre il periodo vissuto in casa della matrigna, già menzionato alla nt. 7: «Ma in realtà alla piccola non importava niente né della casina, né della madre, e tanto meno dei fratelli bizzosi; a lei piaceva moltissimo stare nella villa».

lenta e complicata iniziazione al divino di Lucio, il protagonista delle *Metamorfosi*, che attraverso varie prove e peripezie cade e risorge a nuova vita – e vita divina – grazie alla consacrazione al culto di Iside¹⁵. Ciò detto, risulta facile cogliere non solo la derivazione, ma anche la distanza fra il testo della scrittrice e il suo presumibile modello (uso il termine in senso lato). Se simili sono, nel racconto, la situazione narrativa e alcuni dettagli a fare da indizio, esattamente opposta è la morale che se ne trae. Nel che, però, sta l'elemento di maggiore fascino del testo, altrimenti banale. Non è solo che una scrittrice di inizio Novecento abbia percepito il bisogno di rifarsi a un mito antico, cosa tutt'altro che insolita¹⁶; è che, nel momento stesso in cui ha avvertito questo bisogno, la Morante ha sentito anche la necessità di svuotare – anzi, ribaltare – il significato del mito di cui si serviva. Amore per lei non è più un mezzo di innalzamento verso la divinità, pur rimanendo forma primaria di conoscenza, in accordo al pensiero platonico e di Apuleio¹⁷. Suo compito è divenuto portare a contatto con l'umano: di spazio per gli dèi, nel secolo appena concluso, non ce n'è molto, e forse non se ne avverte nemmeno il bisogno. Per questo anche l'incubo può essere rovesciato: se Psiche era aiutata dalle formiche e accettava di buon grado il loro aiuto, senza del quale mai sarebbe riuscita nell'impresa¹⁸, Elsa, novella Psiche, si appella a un generico (e molto

¹⁵ Che però poi, nell'ultimo libro, si svela essere anche la storia di Apuleio, dalla nativa Madaura all'iniziazione filosofica, con un cortocircuito già denunciato da Aug. civ. 18.18.

¹⁶ E forse già nota, o almeno intuibile: cfr. SGORLON, *Profilo di Elsa Morante* cit., p. 23: «Sulle storie della Morante si proietta spesso l'ombra o la struttura di favole antiche. Favole e miti compaiono continuamente nelle sue immagini, nei suoi paragoni e metafore, e servono a completare l'atmosfera favolosa di fondo».

¹⁷ Nonché a un concetto che si afferma più volte nella sua opera: cfr. le osservazioni – fra loro peraltro divergenti – di R. PARIS, *La guardiana della notte*, in *Cabiers Elsa Morante 1* cit., p. 35, e LUCAMANTE, *Elsa Morante e l'eredità* cit., p. 135 e nt. 96. Va aggiunto che nei romanzi della Morante l'amore è in genere un sentimento estremo ed erroneo, nevrotico e ingannevole, che priva della libertà chi ne va soggetto e lo porta a infelicità e rovina. «Barbarico» lo definisce C. SGORLON, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano 1972, 1985², p. 36; cfr. anche *Profilo di Elsa Morante* cit., p. 19, e GARBOLI, *Il gioco segreto* cit., pp. 54-58.

¹⁸ Il narratore di secondo grado, ossia la vecchia che recita la *fabella*, fa derivare l'intervento degli animali dalla loro pietà per Amore e la sua sposa e dall'odio per chi quella prova aveva crudelmente imposto, Venere – cioè, in sostanza, da un'idea di giustizia compensativa.

moderno) perdono divino, ma di fatto rifiuta ogni sostegno esterno. Vuole essere amata e riuscire per se stessa, vuole essere una come tutte, senza privilegi: perciò scaccia le formiche che le si presentano in sogno e che divengono parte integrante dell'incubo. Il difficile, si sa, oggi è ben altra cosa!

Sebbene sia certo sbagliato schiacciare i *Racconti* sulla produzione successiva e maggiore della Morante¹⁹, è però vero che questi testi, la «preistoria» della scrittrice, come amava definirli lei stessa²⁰, per noi hanno valore soprattutto quale testimonianza di una fase precisa dell'evoluzione psichica e letteraria della loro autrice²¹. Uscita assai presto di casa, negli anni Trenta la Morante scriveva e pubblicava su giornali e riviste, senza guardare troppo per il sottile, per procurarsi da vivere. L'incontro con Alberto Moravia prima (1936), con Giacomo Debenedetti poi (1937), unitamente alla già ricordata scoperta di Freud e al venir meno dell'assillo economico dopo il matrimonio con Moravia (1941), la spingeranno nella direzione del romanzo. Nacque così *Menzogna e Sortilegio*, pubblicato in forma definitiva nel 1948, ma già sul tavolo di lavoro dal 1943, sia pure in una versione provvisoria intitolata *Vita di mia nonna*, poi rifatta a partire dal 1944 e ancora rivista alla vigilia della pubblicazione. Ora, a me pare che il nostro racconto trovi ulteriore interesse una volta che lo si ponga in relazione proprio con *Menzogna e Sortilegio*; anzi, arriverei perfino ad azzardare l'ipotesi – se il rischio non è eccessivo – che esso non sia stato inserito in nessuna delle sillogi successive (anche tenendo conto che ciascuna

¹⁹ Così, a ragione, M. CICCUTO, *Elsa Morante. Racconti dimenticati*, «Paragone. Letteratura» s. III 36-38, 2001, pp. 175-180. Eppure, non ha torto nemmeno GARBOLI, *Dovuto a Elsa* cit., p. V, che parla di «antefatti essenziali per la ricostruzione e l'intelligenza» della scrittrice e di un «misterioso serbatoio, il pozzo da cui nacque il romanzo che lasciò tutti sorpresi» (*ivi*, p. VI). Lo stesso Garboli aveva già riconosciuto nel racconto eponimo de *Il gioco segreto* «l'incunabolo» di *Menzogna e Sortilegio*: cfr. GARBOLI, *Il gioco segreto* cit., pp. 139-140.

²⁰ Nella Nota d'autore a *Lo scialle Andaluso*, in *Opere* cit., I, p. 1579.

²¹ Lo ha dimostrato G. ROSA, *Oververo: il romanziere*, in *Per Elsa Morante* cit., pp. 55-87; EAD., *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Milano 1995, 2006², pp. 9-17, entrambe le volte riferendosi al romanzo giovanile *Qualcuno bussa alla porta*, pubblicato a puntate sulla rivista «I Diritti della Scuola» fra il settembre 1935 e l'agosto 1936 (sulla stessa linea S. DAI PRA, *La preistoria della Morante: «Qualcuno bussa alla porta»*, «Allegoria» 54, 2006, pp. 47-56).

di quelle sillogi ha una sua storia, e che la presa di distanza della Morante dai suoi esordi narrativi fu sempre assai forte)²² appunto perché, in certo senso, si trattava di un testo superato e reso inattuale dal romanzo. Fra racconto e romanzo vi è infatti un tratto comune, che però è anche, allo stesso tempo, un elemento di sensibile differenziazione – e tutta a favore del romanzo, naturalmente; ma è elemento nel quale Apuleio (o, se vogliamo, il mito apuleiano) ha di nuovo qualche rilievo, e che dunque ci può interessare. Vedo di spiegarmi meglio. Protagonista e narratrice del romanzo è Elisa – semplice variante dell'una e dell'altra Elsa²³ – attraverso i cui occhi scorgiamo tutte le vicende che ci vengono raccontate. *Menzogna e Sortilegio* è, se così si può dire, un «romanzo degli avi» (la nonna e la madre della narratrice, in particolare), rievocato a circa due mesi dalla scomparsa della madre adottiva di Elisa, Rosaria, dalla quale la protagonista era stata allevata alla morte dei genitori naturali. Fino a quella data, gli «avi» sono stati presenze fisiche e palpabili, che hanno circondato la vita di Elisa, ne hanno popolato l'esistenza e turbato i sogni, presentandosi come fantasmi, per raccontare quella parte della storia che Elisa non poteva conoscere in prima persona. Dalla morte di Rosaria la giovane vive invece sola, con un gatto, Alvaro, simbolo e simbiosi della creatività poetica. È una spostata, una sradicata, che non ha famiglia né amici né legami di altro tipo; una «sepolta viva», come si definisce lei stessa, una reclusa (volontaria) nella casa che Rosaria le ha lasciato in eredità e dalla quale ha allontanato tutti. Già negli ultimi anni, dopo la morte dei suoi, Elisa aveva scelto di vivere isolata, considerandosi brutta e selvatica, rifiutando di incontrare gli altri, ostile all'idea di esibirsi di fronte a parenti ed amici della sua protettrice – e da loro considerata perciò un po' folle – assorta in compagnia dei libri, come un monaco meditativo, in preda ad umori solitari, immune dalle frivolezze delle coetanee, sempre più distaccata dalla vita che si svolgeva sotto i suoi occhi. Per tutto questo tempo ha accolto nella cameretta come soli

²² ROSA, *Cattedrali di carta* cit., p. 9 («rifiuto intransigente»). Di «rimozione» della fase giovanile aveva parlato GARBOLI, *Il gioco segreto* cit., p. 21, benché poi, nel presentare la raccolta, egli ricordi il «vago progetto» di ristampare quei lontani lavori al quale la scrittrice allude nella citata nota d'autore a *Lo scialle andaluso*: cfr. GARBOLI, *Dovuto a Elsa* cit., p. XIII.

²³ G. RUGARLI, «*Menzogna e Sortilegio*»: *un'altra maniera di vivere*, in *Cabiers Elsa Morante 1* cit., p. 48.

compagni, a parte il gatto, i fantasmi degli avi, vendicandosi così della mancanza d'amore da loro subìta finché erano in vita – al punto di rimanere succube del suo stesso gioco, tiranneggiata dalla loro invasiva presenza. Ma adesso che è davvero sola, abbandonata anche dai suoi fantastici visitatori, attraverso la scrittura della loro storia Elisa cerca di liberarsi dall'isolamento e dall'abbandono, si psicanalizza, fa autoanalisi, ricostruendo le vicende delle generazioni femminili che l'hanno preceduta, le loro sconfitte, le umiliazioni ricevute.

In tutto questo, come si riconosce già dal breve (e impreciso) sommario, si ritrovano una serie di elementi autobiografici della Morante – sempre a condizione di non prendere troppo sul serio l'affermazione – qui, come nel racconto, forse meno schermati che altrove: il senso di estraneità dal resto del mondo, il sonno popolato da mostri e da apparizioni che fa da contrasto con le lunghe notti di veglia dedicate alla scrittura, un *mélange* inestricabile di sogni, memoria, memoria di sogni, il desiderio di essere accettata e amata spinto a livelli patologici, perfino la civetteria sul proprio aspetto fisico; cose che appartengono alla Morante storica, oltre che alle figure da lei create²⁴. La descrizione di Elisa che viene fuori dalle pagine iniziali del libro, con il suo senso di estraneità dalla realtà che la circonda e l'ossessione di sentirsi brutta, ricorda la pari ossessione dell'Elsa del racconto. Accomuna i due testi anche il comportamento tenuto dalle ragazze a scuola. Elisa, come Elsa, è una «prima della classe»²⁵, che avverte il gelo creatole attorno da questa situazione, l'ostilità delle compagne (sta dalle monache), dalle quali è odiata e che odia del pari²⁶; e per spezzare questo cerchio che le si stringe addosso, non trova di meglio che cercare una compagna ideale da venerare sopra tutto e sopra tutti. Per questo arriva a farsi schiava di una ragazza che riconosce come incolore (la Marcella Pélissier di turno?), ma che è bella, o, almeno, è dotata

²⁴ Cfr. P. AZZOLINI, *Mettersi al mondo, Elsa!*, in EAD., *Il cielo vuoto dell'eroina. Scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, Roma 2001, pp. 173-208.

²⁵ Così si descrive lei stessa più volte: cfr. ad esempio *Opere* cit., I, pp. 653-654, 789, 803; sui successi scolastici della piccola Elisa, vd. anche *ivi*, pp. 588-589.

²⁶ «Nella mia classe, ero io che ottenevo i voti migliori; ma fra le mie compagne, solo a colei che considerassi in quel momento la mia prediletta concedevo suggerimenti e aiuti, e ciò non senza preghiere da parte di lei, né dignitosa condiscendenza dalla mia parte. In simili occasioni, io vedevo le compagne umiliarsi al mio cospetto» (*ivi*, p. 611).

di quella bellezza che vorrebbe avere anche Elisa²⁷. Non riuscendo nello scopo (a differenza che nel racconto, nel romanzo non esiste un Amore che si faccia figura salvifica)²⁸, Elisa reagisce divenendo misantropa, contraddizione che l'accomuna all'Elsa del racconto²⁹. Elisa, cioè, vorrebbe essere accolta dagli altri, a cominciare dai genitori; ma, sentendosi rifiutata, sentendosi una di coloro «che s'innamorano in modo eccessivo e inguaribile, e dei quali nessuno mai s'innamora»³⁰, si rinchioda in se stessa e avverte l'altrui ostilità come un male insuperabile, che la porta ad auto-detestarsi³¹. A un simile stato di cose arriva, fra altre ragioni, anche in virtù dell'educazione sbagliata che le è stata impartita³², educazione sulla quale incidono tanto la condizione

²⁷ «M'avvenne così, ricordo, durante il primo autunno seguito all'estate famosa, d'ubbidire come una serva agli ordini d'una insipida e petulante scolaretta, mia compagna di scuola, sol perché i miei occhi l'avevano giudicata al primo sguardo la più bella della nostra classe» (*ivi*, p. 20).

²⁸ In effetti, è Amore il personaggio più insolito del racconto, quello che non trova riscontro immediato nei romanzi successivi della scrittrice, sebbene il tema del «ragazzo/angelo» che salva, che perde, che cade o fa cadere sia in essi ricorrente (GARBOLI, *Il gioco segreto* cit., pp. 114-122). Con questa precisazione: lontano erede di Tit il Senza Paura, protagonista maschile delle fiabe dell'adolescenza poi raccolte in *Le bellissime avventure di Cateri dalla trecciolina* (Torino 1942; riedito dall'autrice con il titolo *Le straordinarie avventure di Caterina*, Torino 1959), Amore è accomunato dalla sua capacità di cogliere la vita in quanto offre di naturale e di immediato al Pazzariello de *Il mondo salvato dai ragazzini* e, soprattutto, a Usepe de *La Storia*. In *Menzogna e Sortilegio* la funzione rasserenatrice del personaggio è piuttosto svolta, almeno per un certo periodo e con i dovuti distinguo, da Rosaria (cfr. ad esempio *Opere* cit., I, p. 631).

²⁹ *Ivi*, p. 21. La scrittrice, con bella immagine, dice che Elisa si sente «come un cerbiatto appena svezato in mezzo a una muta di cani».

³⁰ *Opere* cit., I, p. 19. Per la figura della madre, in particolare, cfr. *ivi*, pp. 19-20 e 585-588.

³¹ «Io covo un acerbo disdegno verso la mia nullità, e proprio la mia convinzione d'esser nulla m'incoraggia a saziarmi dei trionfi altrui» (*ivi*, p. 25).

³² Tema che all'interno di *Menzogna e Sortilegio* si ripropone più volte, e – va aggiunto – con una serie di sfaccettature sconosciute al racconto: basti citare il caso parallelo del cugino Edoardo, personaggio egoista ed egocentrico, solo in parte giustificato dall'appartenenza a una casta nobile, sia pure in decadenza. Anche Edoardo è rovinato da una cattiva educazione: la madre lo ha allevato nella convinzione che nessun bambino della terra si possa paragonare a lui; poiché da piccolo mostrava predilezione per le arti, è ritenuto un prodigio; i suoi disegni vengono chiusi in cornici preziose e appesi al muro come opere di grandi maestri; i suoi versi sono letti in salotto per la meraviglia delle signore (*ivi*, p. 107). È il mondo della Elsa del racconto, che Elsa detesta.

di «prima della classe» che non è contenta di esserlo, quanto – e forse più – il complicato rapporto familiare che sta alle sue spalle, nel quale le tensioni fra i genitori si scaricano sulla figlia e i ruoli generazionali risultano confusi, quando non addirittura invertiti³³. In ogni modo, nel romanzo come nel racconto, la misantropia e la tensione opposta, il desiderio di non sentirsi sola e disamata, generano uno stato continuo di frustrazione, che si sfoga, in Elisa come in Elsa, attraverso i sogni³⁴. C'è una condizione morbosa di desiderio che risulta insoddisfatta nella realtà quotidiana e che nel sogno (o nell'incubo) trova invece espressione³⁵.

A livello più generale potremmo forse aggiungere che in entrambi i testi si avverte come la cifra stilistica della Morante, almeno in quegli anni, fosse la coesistenza, divenuta poi formulare, di due registri in apparenza contraddittori fra loro, la favola e il realismo, specie quello psicologico (non per nulla lo stesso Apuleio aveva definito la vicenda di Amore e Psiche, psicagogica se non proprio psicologica, una *bella fabella*)³⁶. Questa coesistenza diventa la forma entro la quale si esternano il conflitto dei singoli con il mondo che li circonda, la loro

³³ «Io penso, cioè, che a quel tempo, sebbene io fossi appena sulla prima fanciullezza, in realtà mio padre e mia madre erano i miei fanciulli [...]. Ora minuscolo ponte gettato fra loro e gli altri; ora ostacolo affinché non li si potesse giungere; ora scudo per difenderli! Ora maschera per i loro inganni, ora ventaglio per i loro bisbigli confidenziali, ora bambola per i loro giochi! Tutto ciò tu fosti, Elisa!» (*ivi*, p. 651).

³⁴ *Opere cit.*, I, pp. 28 e 678-679. L'elemento onirico è d'altronde ricorrente in tutte le opere della scrittrice, ed è stato variamente indagato: cfr. G. YEHYA, «Il segreto dei dormienti». *I sogni nei romanzi di Elsa Morante*, «Avanguardia» 18, 2001, pp. 123-138; E. PORCIANI, *Racconto del sogno e metodo della finzione nelle «Lettere ad Antonio» di Elsa Morante*, in A. PIEMONTE - M. POLACCO (a cura di), *Sogni di carta. Dieci studi sul sogno raccontato in letteratura*, Firenze 2001, pp. 120-135.

³⁵ Il disperato amore che Elisa percepisce come non corrisposto coincide con l'attrazione (di amore non è il caso di parlare) di Elsa per le compagne – ed è il tratto che la unisce ai genitori, a loro volta vittime di un sentimento analogo, sebbene diversamente (e variamente) indirizzato. Nel racconto Elsa viene salvata da Amore; Elisa si libera, o cerca di liberarsi, attraverso i fantasmi che sostituisce alle persone reali, «fantastici Doppi» senza corpo, destinati a farsi vero oggetto della sua passione e di una (non veritiera) epopea. Immaginazione e menzogna sono croce e conforto di pressoché tutti i personaggi del romanzo, l'ultima e più importante eredità che si trasmette fra le generazioni (cfr. *Opere cit.*, I, pp. 22-23).

³⁶ *Apul. met.* 6.25. Di *narratio lepida e fabula anilis* si era invece parlato a *met.* 4.27, all'inizio del racconto.

incapacità di venire a patti con la realtà nella quale sono immersi, le loro ansie e paure³⁷. Le letture di psicanalisi, oltre a indirizzare forse la Morante al mito di Psiche (allegorico da sempre), possono aver fatto sì che in entrambi i testi in esame l'autobiografismo venisse trasceso e diventasse immagine di questo difficile rapporto. Tutti i personaggi della Morante sono in lotta contro i mostri: mostri che vengono nel sonno, mostri che vengono dalla realtà familiare, da quel circolo di presenze ossessive ed ossessionanti che soffocano l'individuo. E infatti, nel romanzo come nel racconto, c'è un senso di claustrofobia, di stringimento, di cui sono causa la famiglia, la scuola, la società o, più in generale, l'intera cerchia degli adulti. Elsa vi lotta dall'esterno, attendendo l'arrivo di un salvatore, che sarà Amore; Elisa dall'interno, utilizzando la scrittura come strumento d'esorcismo. Permane però, oltre al malessere psicologico di cui ho appena parlato, un malessere più generale, che viene dall'incapacità di uscire dalla situazione di scacco cui ci costringe il reale, dalle maglie dell'esistente (quello che con termine tradizionale, ma oggi forse un poco abusato, si chiamerebbe un orizzonte «piccolo borghese»). Elsa, e così pure Elisa, non sanno infatti immaginare una vita «altra», che cambi completamente le regole del gioco e le faccia ribelli al loro stato di cose. Ragion per cui è nel sogno, nell'incubo (o nella menzogna e nel sortilegio) che cercano una via di salvezza, senza rendersi conto che così in realtà non sfuggono alle regole, vi sottostanno.

Non mancano nemmeno le differenze fra i due testi. Nel romanzo, riconosciuto da tempo come uno dei capolavori indiscussi del nostro Novecento³⁸ – ma nel contempo anche uno dei più elusivi e sfuggenti³⁹ – sono mutate la consapevolezza e la capacità dello scrivere, la complessità della costruzione affabulatoria (ecco perché la Morante

³⁷ Nel già ricordato intervento *Sul Romanzo*, la Morante individuava la caratteristica del genere nel proporre un «dramma psicologico» che «rappresenta il rapporto dell'uomo con la realtà» (*Opere cit.*, II, p. 1503).

³⁸ È la definizione datane da C. CASES, *Patrie Lettere*, Torino 1987, p. 104 (il giudizio risale al 1974). Più o meno le stesse parole aveva usato Lukács in un'intervista ad Andrea Barbato, su «L'Espresso» del 20 maggio 1962.

³⁹ Alla bibliografia fin qui segnalata, tutta sostanzialmente concorde in questo giudizio e variamente utile per dipanare le trame del libro, aggiungo ancora il volume miscelaneo *Per Elisa*, Pisa 1990: che con l'ampiezza dei suoi interventi testimonia già da solo la complessità dell'opera in questione.

parlava per le sue prime opere di «preistoria»), la possibilità di realizzare attraverso gli interventi metanarrativi e un ampio ventaglio di personaggi un racconto articolato su più piani. I testi giovanili hanno una struttura più semplice e tradizionale, con un narratore esterno e uno svolgimento chiaro, lineare – in questo la destinazione a riviste di largo consumo avrà avuto, naturalmente, il suo peso⁴⁰. Non solo: nel racconto Elsa rivela il potenziale di attrazione della «normalità», quella normalità quotidiana e borghese avvertita nello stesso tempo come la gabbia, la sfera dalla quale uscire, ma della quale si mette comunque in evidenza il potere ammaliante (essere nel mondo e con il mondo). Pur riconoscendo che le chiacchiere delle compagne sono fatte di cose «frivole» e senza importanza, Elsa ha come massimo desiderio di venire accolta nel cerchio delle altre ragazze, di partecipare ad esso, alla sua vacuità, avvertendo che il legame con il mondo adulto non è meno vuoto, meno fasullo, e che non è data una terza strada. Diverso il caso di Elisa, che vive in modo più tormentato il complicato rapporto fra la mediocre realtà che la circonda e il mondo immaginato e illusorio della leggenda, con la sua volontà di evasione e il rimorso che ogni evasione porta sempre con sé. Per questo, mentre Elisa è oggettivamente sola, nella sua cameretta, e unicamente con la scrittura può sperare di trovare qualcuno che la stia a sentire, Elsa «si sente» sola, ma in realtà è inserita in un mondo di relazioni, fra le quali è ancora possibile reperire quella giusta. La differenza è sostanziale, perché sta alla base dei diversi esiti delle vicende: anche se è proprio l'isolamento di Elisa a spingerla all'atto della composizione, facendosi così motivo di forza e speranza di «guarigione». Non è quindi mutata soltanto la via della salvezza (ad Amore si è sostituita la scrittura); sono mutate anche l'idea stessa di guarigione – che non si risolve nel rientrare nel cerchio frivolo delle compagne – e la possibilità di quella salvezza, nel romanzo non più così sicura. Se questo è un tema nodale dell'uno e dell'altro testo (e non solo della Morante, ma di ampia parte del secolo), non lo è di meno il rilievo concesso nel racconto al sogno, che finisce per essere allo stesso tempo profezia e sintomo di malessere. Sintomo di malessere perché si configura come incubo e come esternazione di un'incapacità di riuscire da sola nell'impresa

⁴⁰ In generale (e senza riferimento specifico al nostro testo), vd. M. PERPETUA, *L'analisi strutturale dei racconti di Elsa Morante*, Roma 1999.

che Elsa si prefigge, a dispetto delle doti che le vengono riconosciute; profezia perché attraverso il richiamo alla *fabula* apuleiana non svela solo la possibile fonte della narrazione e la letterarietà del contesto⁴¹, ma anche il suo significato complessivo e lo svolgimento che l'attende. Chi in virtù dell'incubo riconosce il modello al quale la Morante sta più o meno inconsciamente guardando, infatti, intuisce già a questo punto della narrazione quale saranno il prosieguo e lo scioglimento della fiaba e si attende l'intervento salvifico di Amore (gli resta solo la sorpresa di scoprire, come sappiamo, che Amore è ben diverso dal misterioso e bellissimo adolescente descritto da Apuleio e che il suo intervento sarà di segno opposto rispetto a quello delle *Metamorfosi*).

Come ho detto, però, si può forse osare qualcosa di più. In *Menzogna e Sortilegio* è stata riconosciuta da tempo l'applicazione di una via antica di acquisizione della consapevolezza di sé attraverso quella che Freud chiamava la memoria dei «genitori dei genitori»⁴²; da ciò discende la necessità di ripercorrere, nel romanzo, la storia delle generazioni passate, così da chiarire il ruolo e la figura della narratrice primaria, Elisa – ricostruire la storia degli avi è infatti l'esorcismo che la donna pratica, la sua forma di analisi. Nel racconto si potrebbe dire che avvenga in certa misura lo stesso, salvo che in piccolo e, differenza sostanziale, individuando non una linea parentale, quanto piuttosto una linea ancestrale puramente letteraria, una memoria cioè non di persone, ma di testi e di tradizioni, che trova nel mito e nella letteratura antica la consapevolezza di sé e la strada per esorcizzare fantasmi e timori. Se l'idea ha qualche ragionevolezza, Elsa nel racconto starebbe cioè applicando, per via di rifacimento letterario, quello che Elisa nel romanzo applica, in modo più consono ai dettati di Freud, per via di analisi degli avi e di sé. Apuleio, o comunque il mito da lui raccontato, non sarebbero allora soltanto il testo progenitore del racconto, il testo o il mito in virtù del quale trova forma il racconto, che lo strutturano e ne condizionano la trama (come pure di fatto sono). Diverrebbero anche lo strumento, non dichiarato, ma sottilmente presente, con il quale la Morante viene a curare i propri fantasmi, mostrando cioè per via traversa e forma implicita che l'unico rimedio possibile sta nello

⁴¹ E che il dettaglio venga da Apuleio, da qualche raccolta di fiabe o semplicemente dalla tradizione popolare fa quindi poca differenza.

⁴² ROSA, *Cattedrali di carta* cit., p. 33.

scrivere e nella letteratura. Che è poi la scoperta di Elisa, alla base di *Menzogna e Sortilegio*⁴³. Con questa differenza: che il rapporto di Elisa con il mondo è, come s'è detto, più complesso, più difficile, più ambiguo; e così è il rapporto con la scrittura e con la tradizione letteraria. La Morante da «adulta» ha imparato che Amore, quand'anche possa salvare dalla solitudine e dal disamore, mantiene sempre un'illusione menzognera, e «uscire dalla cameretta» non significa necessariamente guarire dalla malattia; mentre nel racconto Elsa crede ancora nel ruolo e nella forza di Amore, come il mito del resto le impone. Altrettanto si può dire per la scrittura, e per la tradizione nella quale la scrittura si inserisce e con la quale si confronta. Ovvero, per dirla con le parole di un altro studioso: nel racconto la protagonista pensa ancora di parlare di quello che le succede «solo a partire dalla letteratura; mentre *Menzogna e Sortilegio* scavalca il bovarismo, di cui ci dà un'immagine più ambigua e compromessa»⁴⁴. Il racconto, al contrario, si illudeva di risolvere la malattia della protagonista con il semplice inserirsi, sia pure *in opponendo*, all'interno di una catena letteraria. Catena alla base della quale, a questo punto, non può che venirsi a trovare – e non sarà una casualità – un testo (o un mito) latino; ma catena dalla quale la Morante, una volta divenuta narratrice completa e matura, non potrà fare altro che liberarsi.

2. FRANCO FORTINI, «LA MORTE DEL CHERUBINO»

Anche nell'opera di Fortini ci sono tracce di una lunga frequentazione dei classici, o almeno dei classici latini: e ciò sia che si guardi al Fortini poeta, al narratore o al saggista – le tre facce di una stessa, multiforme personalità. È appunto a un racconto che si rivolge la mia attenzione: opera giovanile, datata dall'autore 1938, anche se pubblicata nel 1941 sulla rivista «La Ruota» e, più di recente (1988, vivente e con-

⁴³ *Ivi*, pp. 20-21.

⁴⁴ R. DONNARUMMA, «*Menzogna e sortilegio* oltre il bovarismo», «Allegoria» 31, 1999, pp. 121-135 (la citazione, che si riferisce all'insieme dei racconti giovanili, non al nostro testo in particolare, è a p. 122). Tutto ciò non contrasta con l'idea, più volte ripetuta, anche dalla diretta interessata, della Morante come una scrittrice la cui letteratura «non proviene che da se stessa»: cfr. GARBOLI, *Dovuto a Elsa* cit., p. V; *Id.*, *Il gioco segreto* cit., pp. 19 e 219-220.

senziante Fortini, dunque), in un volume a sé, per i senesi «Taccuini di Barbablù»⁴⁵. Prima di entrare nel dettaglio del testo, però, si rende necessaria qualche precisazione. Tutti «abbiamo fatto il classico», diceva Lalla Romano nell'aforisma da cui siamo partiti. Nel caso di Fortini l'affermazione andrebbe completata: «Tutti ci siamo laureati in Lettere» (la Morante, come s'è detto, no). Il che significa, in aggiunta ai tre più cinque anni di studio del latino previsti dal *curriculum* scolastico di allora, almeno la frequentazione di due corsi della medesima materia, un esame biennale, una certa quantità di testi da leggere e da studiare, di persone da incontrare. È così per Fortini: lo sarebbe per Bassani, Calvino, Pasolini – cito alla rinfusa e senza pretesa di completezza, pensando ad autori dei quali possediamo l'epistolario (e nel cui epistolario non mancano i riferimenti a un'esperienza che – sia pure in sedi diverse – appare sempre fra le più impegnative) o nella cui opera qualche traccia di quell'evento, prima o poi, riaffiora. Ma torniamo a Fortini. Nato a Firenze, nel 1917, con il nome di Franco Lattes (Fortini viene dal cognome della madre, Fortini del Giglio: il cambiamento si attua nel 1940, il padre essendo di religione ebraica), «laurearsi in Lettere» nella sua città natale ha significato, per lui, l'incontro con Giorgio Pasquali. Incontro che non fu senza esito. Ma qui, mi perdoni il lettore, occorre un'altra divagazione. Non esiste figura del Novecento (escluso forse Pasolini) che abbia lasciato un numero equivalente di testimonianze, interviste, ricordi quanto Fortini. La memoria dei poeti, si sa, è sempre selettiva. La ridda di testimonianze, interviste, ricordi – a volerla passare al setaccio – non manca di rivelare lacune, crepe, contraddizioni più o meno palesi. Nel caso di Fortini, poi, a renderla ulteriormente inaffidabile è una svolta imposta dal destino, vero *Wendepunkt* della sua vita, che Fortini non ha mancato di enfatizzare più volte. Mi riferisco, non occorre dirlo, agli anni della guerra, al rifugio in Svizzera dopo l'otto settembre del 1943, alla

⁴⁵ F. FORTINI, *La morte del cherubino*, Siena 1988 [Taccuini di Barbablù – nr. 9]. «La Ruota» era una rivista fondata da Mario Alberto Meschini, ma promossa da Giuseppe Bottai, ministro dell'Educazione Nazionale. Nella terza serie del 1941 il comitato di redazione era costituito da personalità multiformi, e non perfettamente allineate, quali Mario Alicata, Giuliano Briganti, Carlo Muscetta, Guglielmo Petroni e Antonello Trombadori – il fior fiore, in molti casi, di una futura *intelligenza* di sinistra. Il racconto, fra l'altro, è fra le prime testimonianze della firma «Fortini» (e non Lattes) del nostro scrittore.

partecipazione – per quanto marginale – alle vicende della repubblica partigiana della Val d'Ossola⁴⁶, alla nuova fuga in Svizzera nell'ottobre del 1944, all'arrivo definitivo nella Milano dei giorni successivi alla fine del conflitto (25 aprile 1945). Nel raccogliere materiale per un'autobiografia edita solo di recente⁴⁷, Fortini faceva partire da lì la propria vicenda biografica, come se tutto quanto era venuto prima non avesse senso, o non avesse valore. Nel presentarsi al pubblico del dopoguerra con una *plaque* edita da una casa editrice di qualche nome e con un ambizioso romanzo in prosa⁴⁸, egli poteva parlare di sé sia come di un autore inedito (solo in parte lo era), sia come di un autore post-resistenziale, che al periodo fiorentino guardava con distacco, presentandolo come un'epoca di sonno (sonno della ragione), dal quale solo ora si andava risvegliando⁴⁹. Si deve a Luca Lenzi il merito di aver dimostrato che le cose non stanno proprio così, e che i germi del Fortini postbellico vanno cercati – com'era ovvio attendersi, del resto – nel Fortini prebellico. In una serie di saggi confluiti nel suo *Il poeta di nome Fortini*⁵⁰, alcuni capitoli sono perciò dedicati al tema della formazione del nostro autore, alla sua giovinezza, alle diverse

⁴⁶ Sulla quale resta utile G. BOCCA, *Una repubblica partigiana. Ossola 10 settembre - 23 ottobre 1944*, Milano 1964.

⁴⁷ F. FORTINI, *Un giorno o l'altro*, a cura di M. MARRUCCI - V. TINACCI, Maccratta 2006. Il titolo viene da una poesia di Giacomo Noventa («un zorno o l'altro / mi tornarò»); al libro, annunciato già nel controfrontespizio di *Una volta per sempre* (1978), Fortini aveva lavorato in forme alterne per tutti gli anni Ottanta e primi Novanta, fino alla morte.

⁴⁸ E cioè, rispettivamente, *Foglio di via e altri versi* e *Agonia di Natale*, entrambi editi da Einaudi. Il romanzo reca la data del 1948 (è il nr. 17 de «I Coralli» della casa torinese), ma è datato dall'autore (p. 161) «Milano, inverno 1946». Se ne ebbe una seconda edizione nel 1972, con ripristinato il titolo di *Giovanni e le mani*, voluto in origine da Fortini.

⁴⁹ L'immagine sulla copertina della raccolta di versi, *Foglio di via*, raffigura un giovane dormiente, col viso appoggiato sul braccio destro. L'abbozzo in inchiostro di china, su carta da quaderno quadrettata, è riprodotto in F. FORTINI, *Disegni Incisioni Dipinti*, a cura di E. CRISPOLTI, Macerata 2001, p. 54, nrr. 45-46/1 (cfr. anche *ivi*, p. 140).

⁵⁰ L. LENZINI, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce 1999. In particolare, interessante il racconto di cui mi occupo il secondo e il terzo capitolo (rispettivamente, pp. 19-48 e 49-72), intitolati *L'educazione* e *Il paesaggio e la gioia. Osservazioni su Leopardi in Fortini*, il primo dei quali già edito in M. CICCUTO - A. ZINGONE (a cura di), *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, Viareggio 1998, pp. 709-730.

«discipline» alle quali egli aveva inizialmente prestato attenzione: la storia dell'arte, materia in cui si laureò; la poesia ermetica, imperante nella città toscana; la poesia non ermetica, del passato o del presente (nota è la sua amicizia con Giacomo Noventa, quasi una sorta di affiliazione discepolare)⁵¹; la religione – che vide Fortini convertirsi, per un breve periodo, alla fede valdese, ottenendone ufficiale battesimo⁵². Nonostante tutto questo, molto resta ancora da fare. Gli studi classici (nel senso di antichità classica, ma anche in quello di tradizione letteraria italiana) sono tuttora da ricostruire. Alle affermazioni di Fortini su poeti, scrittori, amici del tempo, affidate in parte ad articoli stampati nella seconda metà degli anni Trenta su riviste non di primissimo rango, in parte a dichiarazioni e saggi degli anni successivi, e fino alla morte, si dovranno accostare le affermazioni parallele, ma non sempre combacianti, che amici, poeti e scrittori fiorentini ci hanno lasciato su di lui – il che consentirà forse di verificare quell'immagine di sé che Fortini ha pazientemente costruito, ma che sembra smentita dalla ricorrenza del suo nome negli epistolari e nei ricordi degli altri. Ci sono poi da valutare i rapporti con la poesia dominante nella Firenze della sua giovinezza, appunto quella ermetica⁵³, e più in generale con

⁵¹ Sui rapporti Fortini/Noventa si vedano almeno A. BERARDINELLI, *Franco Fortini*, Firenze 1974, pp. 9-16, e – più di recente – E. URGANI, *Fortini lettore di Noventa*, «Allegoria» 21-22, 1996, pp. 80-91; R. LUPERINI, *Il futuro di Fortini. Saggi*, San Cesario di Lecce 2007, pp. 15-27 (ristampa aggiornata di Id., *La lotta mentale. Per un profilo di Franco Fortini*, Roma 1986).

⁵² Cfr. D. DALMAS, *Fortini tra Riforma e «Riforma letteraria»*, «Antologia Vieusseux» n.s. 11, 2005, pp. 25-37; Id., *La protesta di Fortini*, Aosta 2006. «La Riforma letteraria» si intitolava la rivista di cui era animatore Noventa, che ebbe il giovane Lattes (non ancora Fortini) tra i suoi collaboratori.

⁵³ Alle molte testimonianze sul (discusso) ermetismo del giovane Fortini, aggiungo un'attestazione divertente, anche se non risolutiva. Ecco infatti la reazione di due lettori comuni rifugiatisi in Svizzera, Franca Magnani e il padre, Fernando Schiavetti, giornalista repubblicano: «[Fortini] dopo aver trascorso la quarantena uscì dal campo [l'internamento ad Adliswil] e divenne attivo nell'ambiente politico di Zurigo; frequentava casa nostra. Aveva allora ventisei anni ed era già letterato; scriveva poesie – ermetiche. Facevo gran fatica a seguire i suoi versi [...]. Allora mi rivolsi al babbo; sorrise – anche lui capiva poco di ermetismo, ammise; era legato ai canoni della poesia tradizionale» (così F. MAGNANI, *Una famiglia italiana*, Milano 1991, p. 186 – una precedente edizione, parzialmente diversa, era uscita in tedesco, con titolo *Eine italienische Familie*, Köln 1990). Il giudizio non ha valore scientifico, ovviamente, ma rende bene una percezione generalizzata che lo stesso Fortini ha spesso favorito, presentando la sola sua produzione postbellica come l'allontanamento

la cultura allora prevalente⁵⁴; c'è da stabilire quale sia stato il peso, in questa «conversione» (chiamiamola così)⁵⁵, della scuola, della formazione del giovane poeta. In molti casi, perfino i testi editi nel periodo d'anteguerra da Fortini (e ancora peggio, quelli pubblicati con il nome originario, Franco Lattes) sono in attesa di essere rimessi in circolo, e non per nulla le più recenti antologie fortiniane, inclusa la raccolta (parziale) dei saggi per «I Meridiani», hanno finito sostanzialmente, forse inevitabilmente, per privilegiare gli interventi del dopoguerra. Insomma, non manca il da fare. Qualcosa, naturalmente, è già stato fatto. Oltre agli articoli di Lenzini ricordati in precedenza, una prima ricognizione del periodo fiorentino si deve a Paolo Pulina⁵⁶; parte del materiale giovanile è stata riedita da Sergio Palumbo⁵⁷, che ne aveva iniziato la raccolta su richiesta dello stesso autore: ma il contesto (la pur benemerita rivista «Poesia») e l'occasione (la recente scomparsa del poeta) che hanno dato origine alla pubblicazione non consentivano, evidentemente, una rielaborazione critica⁵⁸.

da un ermetismo a quel tempo di moda. Sulla possibilità di accostare i primi esperimenti poetici di Fortini alla tradizione ermetica c'è invece sempre stato scetticismo nella critica, a partire dalla recensione di Gianni Scalia a *Poesia ed errore* (G. SCALIA, *Un poeta maieutico: Franco Fortini*, «Presenza» 5, giugno 1959, p. 13).

⁵⁴ LENZINI, *Il poeta di nome Fortini* cit., pp. 49-72, ha convincentemente dimostrato l'importanza di Leopardi come modello di certe forme dello scrivere fortiniano, fin dalle composizioni giovanili. Più di recente (*infra*, nt. 58) sono stati fatti i nomi di Carducci, d'Annunzio, Pascoli, dei Manieristi del Cinquecento (nomi accostati alla rinfusa e ritenuti equivalenti fra loro, si direbbe), ma senza fornire esempi né prove di altro tipo.

⁵⁵ Fortini preferiva però parlare di «storia di un arricchimento, piuttosto che di 'conversioni'» (cfr. E.A. ALBERTONI - E. ANTONINI - R. PALMIERI [a cura di], *La generazione degli anni difficili*, Bari 1962 = F. FORTINI, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. ABATI, Torino 2003, p. 32).

⁵⁶ P. PULINA, *La poesia di Franco Fortini dai «Primi versi» a «Foglio di via» (1937-1945)*, «Bollettino per biblioteche» 34, 1989, pp. 68-76. Il saggio, pubblicato in occasione della tavola rotonda inaugurale della mostra «Autografi», organizzata dalla Amministrazione Provinciale di Pavia e dal Fondo Manoscritti di Autori Contemporanei dell'ateneo pavese, risale, stando alla nota autoriale, a quindici anni prima.

⁵⁷ S. PALUMBO, *Franco Fortini esordiente. 1. Poesie e prose sconosciute. 2. Quel busto romano di una dea. Intervista con Franco Fortini*, «Poesia» 11 (118), 1998, pp. 24-30 (la sola intervista, già parzialmente pubblicata con il titolo *La mia formula? Non troppo genio* su «La Gazzetta del Sud» del 25 maggio 1997, è stata poi riedita in FORTINI, *Un dialogo ininterrotto* cit. pp. 732-737).

⁵⁸ Non assolve il compito neppure L. DAINO, *Un'interpretazione partigiana del passato. Elementi autobiografici e strategie compositive in «Foglio di via e altri versi»*

C'è dunque un lavoro da svolgere, abbiamo detto, che attende un ricercatore, un ricercatore vero, che ci si possa e voglia impegnare. Non è questo il mio caso e non sarebbe del resto questa la sede per farlo; non lo è nemmeno per un compito più circoscritto, lo studio delle citazioni e dei riferimenti di Fortini alla cultura classica. Senza peccare di presunzione, qui vorrei piuttosto limitarmi – come latinista – a suggerire qualcosa a quello studioso futuro, dal mio limitato angolo di visuale. Torniamo allora a Pasquali. In un'intervista del 1990 ad Aldo Grandi, Fortini lo ricordava come una figura importante di maestro, nonostante le concessioni fatte alla cultura e alle istituzioni fasciste:

Un uomo di eccezionale valore come Giorgio Pasquali era molto tollerante con il fascismo, accettava o desiderava funzioni rilevanti nelle istituzioni fasciste e, nello stesso tempo, guidava gruppi di giovani studenti, come noi, in piccoli cinema della periferia di Firenze a vedere con gioia e intenzione un film ben chiaramente non «in linea» come *À nous la liberté* di René Clair, che fu un nostro idolo di quegli anni.⁵⁹

Tre anni più tardi, parlando della Firenze degli anni Trenta con Palumbo, Fortini resta di quell'idea:

Si può dire che quello fu un grande momento, perché tutta la migliore letteratura era lì. A Firenze contemporaneamente c'erano i critici Gianfranco Contini e Luigi Russo, per fare l'esempio di due opposti, ma convergenti. C'era in giro una qualità intellettuale straordinaria, si pensi a un antichista e filologo come Giorgio Pasquali.⁶⁰

Un po' diverso il tono di un'altra affermazione, contenuta sempre nell'intervista a Grandi del 1990:

di Franco Fortini, «Acme» 60, 2007, pp. 209-247, che ne avrebbe l'ambizione. Il lavoro, accettabile quando si concentra sulle «strategie compositive» della raccolta poetica, perde di peso allorché si occupa della «conversione» tra Firenze e Milano o del complesso dell'opera di Fortini. Basti dire che, nonostante il proposito di indagare la ricostruzione fortiniana del proprio passato, ignora sia il racconto del 1938/1941 sia – fuorché di nome – il romanzo del 1946/1948, ovvero il punto di partenza e quello d'arrivo del percorso fra le due città: quasi che le diverse anime di Fortini possano essere separate e considerate parti a sé stanti.

⁵⁹ A. GRANDI, *Autoritratto di una generazione*, Catanzaro 1990, pp. 156-157; cfr. anche FORTINI, *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 616.

⁶⁰ PALUMBO, *Quel busto romano* cit., p. 28. La citazione viene però da FORTINI, *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 733 (dove, fra l'altro, è corretta la svista «filosofo» per «filologo»).

Una sera, proprio in casa di Alberto Carocci, ci fu una grande festa da ballo. Partecipava tutto il fior fiore dell'intelligenza fiorentina, pittori, artisti, professori universitari. Mi pare ci fossero Giorgio Pasquali, il pittore Felice Carena (accademico d'Italia), Montale, il pittore Capocchini, Delfini, Landolfi, ma la memoria non mi aiuta.

In quell'occasione, nella mia ingenuità, cercai di metter pace fra Noventa e Montale, anche profferendomi, per la serata, quale cavalier servente della compagna di Montale.⁶¹

Che cosa è lecito trarre da tutto questo? Forse voglio forzare i testi, però ne ricaverei, in prima battuta, il risalto concesso alla figura del maestro, del quale, nell'intervista a Grandi, ci offre uno squarcio inedito⁶². Fortini sta parlando del suo disorientamento nella Firenze di prima della guerra, della difficoltà di capire che cosa fosse l'antifascismo e chi si potesse ritenere oppositore del regime, dei rapporti «cifrati» e «incomprensibili» (così li chiama) che si instauravano tra fascismo e antifascismo⁶³. Pasquali non è certo nel numero degli oppositori, ma ciò non toglie che il suo incontro risulti fra quelli che hanno segnato il futuro poeta. Nel ricordo a distanza egli appare lontano dal professore di cose classiche, tutto chiuso in se stesso; lo vediamo prendersi cura di un allievo non suo (come già s'è accennato, Fortini, impossibilitato a laurearsi con Attilio Momigliano, esonerato dall'insegnamento per le leggi razziali del 1938, scriverà una tesi su Rosso Fiorentino sotto la guida dello storico dell'arte Mario Salmi), senza limitarsi a indirizzarlo nello studio, per portarlo piuttosto al cinematografo, a scoprire una

⁶¹ GRANDI, *Autoritratto di una generazione* cit., pp. 155-156 (= FORTINI, *Un diaologo ininterrotto* cit., p. 616; DAINO, *Un'interpretazione partigiana* cit., p. 214, con inutili alterazioni e la curiosa attribuzione del titolo di Grandi a Fortini).

⁶² Un «allievo di Pasquali», Renzo Nobili, è personaggio fugacemente evocato in una successiva (1956) prova narrativa di Fortini, *Racconto fiorentino* (un romanzo per molti aspetti imparentato al racconto che prenderemo in esame: cfr. F. FORTINI, *La cena delle ceneri e Racconto fiorentino*, Milano 1988, p. 158; LENZINI, *Il poeta di nome Fortini* cit., p. 21). Nel necrologio per Gianfranco Contini («Il manifesto», 3 febbraio 1990), Fortini ricordava l'emozione di aver parlato, a un congresso di italianisti, sotto lo sguardo ironico dello studioso: «Ero più agitato che per l'esame di latino con Giorgio Pasquali» (cito da F. FORTINI, *Disobbedienze*, II. *Gli anni della sconfitta. Scritti sul manifesto 1985-1994*, Roma 1996, p. 74).

⁶³ Al tema sono dedicate anche le parole raccolte in R. ZANGRANDI, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo - contributo alla storia di una generazione*, Milano 1962, pp. 547-549; *ivi*, pp. 547-548, sono ricordati in particolare l'esperienza di «La Ruota» e i contatti con Alicata e Muscetta.

cultura «alternativa»⁶⁴. Un vero maestro, verrebbe da pensare, anche se in altra occasione Fortini non mancherà di affermare di non avere avuto maestri, né al liceo né all'università⁶⁵. Con Pasquali, non meno importante risulta la cultura classica nel suo insieme: in un'intervista rilasciata a Franco Loi, a una precisa domanda sulle origini della sua poesia, Fortini ricorda un «moto [...] eroico, storico», carducciano, «ma che in realtà si nutriva in quegli anni anche – chissà – di frammenti di Tito Livio o di Erodoto»⁶⁶. Nello stesso tempo, però, egli prende anche le distanze da un mondo e un'esperienza di vita che nel 1990 gli appaiono estranei e lontani. Ecco allora l'ultima testimonianza dall'intervista a Grandi, non priva di una sua perfidia, che incomincia da se stesso («nella mia ingenuità»; e già prima: «come eravamo ingenui», p. 153 = 613), per ribadire la propria diversità rispetto a un ambiente, quello delle «Giubbe Rosse», l'«ambiente letterario ufficiale», come lo aveva definito poche righe sopra, che a distanza gli sembra pretenzioso, falso e pieno di veleni. In un altro passo del colloquio era già affiorato il ricordo di «esperienze poco gratificanti [...] dovute a scarsa pratica dei rituali di ossequio a questo o a quel maestro (c'era chi si faceva chiamare così)»; poi c'era stata una stoccata contro Montale, che per ostilità personale «non si era fatto scrupolo di diffamare Noventa in tutti i modi»; quindi, adesso, una festa da ballo, con il fior

⁶⁴ Che il Fortini della testimonianza inclusa in ZANGRANDI, *Il lungo viaggio* cit., p. 547 (una conversazione a un «Circolo Gobetti», di data incerta, ma intorno al 1960), bolla di «antifascismo 'morale' o 'estetico': l'amore per René Clair, per la Parigi 'artista', per Gide, le letture di Kierkegaard o di Kafka».

⁶⁵ «Non ebbi, purtroppo, 'maestri', né al liceo né all'università. Non avevo un 'bagaglio di idee'; ma un sentimento, forse superficiale, della serietà della vita e della storia, una volontà di comunione e di oltranza, una tendenza a rifiutare ogni sopraffazione e ogni ottimismo» (ALBERTONI - ANTONINI - PALMIERI [a cura di], *La generazione degli anni difficili* cit., p. 146 = FORTINI, *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 31). Cfr. ZANGRANDI, *Il lungo viaggio* cit., p. 549: «In conclusione, attività minima, mia o del mio ambiente. Dovuta, per quanto mi riguarda: a) all'assenza, al liceo, di almeno uno fra gli insegnanti che 'ci aprisse gli occhi' [...] c) alla determinazione classica che traduceva ogni movente antifascista in termini letterari, morali o religiosi, fortissima a Firenze [...] e) al fatto, *fondamentale*, che [...] nell'ambiente fiorentino mi trovai intorno al vuoto e, scioccamente quanto vanamente, tentai di 'normalizzarmi' senza rendermi conto che era ormai impossibile» (corsivo d'autore). Già in precedenza Fortini sottolineava la «frattura con l'antifascismo intellettuale, liberale-giante e filobritannico, dei letterati fiorentini ermetici e para-ermetici» (*ivi*, p. 547).

⁶⁶ F. FORTINI - F. LOI, *Franchi dialoghi*, Lecce 1998, pp. 24-25.

fiore dell'*intelligenza* (il termine di per sé la connota), due giovani che hanno esordito da poco, più anziani di una decina d'anni, l'uno proveniente da una famiglia di proprietari terrieri (Delfini), l'altro dalle pretese nobiliari (Landolfi)⁶⁷, un pittore insignito del titolo di accademico d'Italia, un professore, Pasquali, che per quel titolo si sa (e lo si sapeva bene soprattutto nel 1990) sarà disposto a qualche concessione di troppo ... Tutto vero, naturalmente, ma messa così viene fuori una piccola, insidiosa «fiera delle vanità», giudicata dall'esterno, volendo porre in rilievo la propria sostanziale diversità, con un astio che non ha proprio nulla di quella innocua «atmosfera da cavalieri e dame», come è stata definita di recente⁶⁸.

Eppure, l'autore antico al quale Fortini è maggiormente legato è, guarda caso, il pasqualiano Orazio: lo traduce (da vecchio, l'inedito *Fons Bandusiae*⁶⁹, e poco prima il *Tu ne quaesieris*)⁷⁰; lo introduce per Roberto Lerici⁷¹; lo sbeffeggia nella traduzione/parodia di *Composita solvantur*⁷²; lo cita, trasformando un suo sintagma in titolo di poesia (*vice veris*, in *Foglio di via*); se ne avvale con sottile arte allusiva⁷³; lo ingloba in proprie composizioni⁷⁴, ne fa cartina al tornasole per va-

⁶⁷ Al riguardo cfr. anche l'articolo *La luna di Landolfi* – poco simpatetico verso lo scrittore di Pico, ma importante per la rievocazione degli anni fiorentini – pubblicato su «Il manifesto» del 24 giugno 1990 e ora in FORTINI, *Disobbedienze II* cit., pp. 106-109.

⁶⁸ DAINO, *Un'interpretazione partigiana* cit., p. 214. A leggere per intero l'intervista si scopre del resto che Fortini parlava di «episodio singolare e sgradevole» in cui la polemica affiorava «violentissima» (GRANDI, *Autoritratto* cit., p. 155 = FORTINI, *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 615).

⁶⁹ In F. FORTINI, *Poesie inedite*, a cura di P.V. MENGALDO, Torino 1995, p. 41.

⁷⁰ La traduzione fortiniana sta in V. GUARRACINO (a cura di), *Poeti latini tradotti da scrittori italiani contemporanei*, Milano 1993, I, pp. 376-377 (un'antologia a più mani, edita da Bompiani).

⁷¹ In QUINTO ORAZIO FLACCO, *Liriche*, trad. di R. LERICI, Milano 1957, pp. 7-11.

⁷² E cioè, *Orazio al bordello basco*, in F. FORTINI, *Composita solvantur*, Torino 1994, p. 77; cfr. A. FO, *La presenza dei classici 2: Prosperezioni*, «Semicerchio» 26-27, 2002, p. 47.

⁷³ F. FORTINI, *Lettera sul Realismo. To Miss Darkness*, «Nuovi Argomenti» 11, 1976, pp. 3-4 (ora in ID., *Saggi e epigrammi* cit., pp. 1523-1524, da cui cito). Il riferimento a Orazio è ai vv. 7-8.

⁷⁴ Ad esempio nell'epigramma per Renato Solmi, in F. FORTINI, *L'ospite ingrato. Testi e note per versi ironici*, Bari 1966 (lo trascrivo da ID., *Saggi e epigrammi* cit., p. 910): «*Sume superbiam*, giovane filosofo. / Transvola il mare dell'essere.

lutare la poesia altrui⁷⁵ ... Ce n'è quanto basta: tanto più che, si noti, tutto questo lavoro è legato solo ed esclusivamente all'Orazio lirico, anzi verrebbe da dire all'*Orazio lirico*, cioè alla maggior opera pasqualiana. Mai viene utilizzato un altro testo del poeta latino!

Torniamo alla testimonianza del 1990: che cosa vi dobbiamo allora vedere riflesso, l'animo del 1990 o quello di quando l'avvenimento ebbe luogo? Difficile dirlo, e del resto Fortini si cautela con un prudenziale «mi pare», poi ripreso da «Ma la memoria non mi aiuta»: amnesia di vecchio, o abile *escamotage*? Notevole è però che, nella prassi comune del ricevimento presso un editore importante, il vero padrone di casa risulti Montale e intorno a lui girino un po' tutti i tipi umani descritti. Tipi, appunto, non persone. Fra loro Pasquali, come a segnalare che qui il distacco è già avvenuto, almeno sul piano morale e sentimentale: non c'è più il maestro che guida verso verità e varietà, Pasquali è un burattino in cerca di onori (che vede dati agli altri), costretto a partecipare a riunioni mondane – dove la sua stella, oltretutto, non brilla troppo. L'atteggiamento risente del Fortini maturo; ma che il commiato fosse nell'aria fin dagli anni fiorentini (a qualunque data risalga il frammento memoriale preso in esame)⁷⁶ e che contemplasse una più profonda presa di distanza nei confronti della materia «latino», è appunto quanto ci viene a dire il nostro racconto.

Vediamo allora da vicino di che cosa si tratta. Il testo, intitolato *La morte del cherubino*⁷⁷, era pensato come un racconto storico, ma anche allegorico, ambientato nella Sicilia di inizio Settecento. All'origine c'è, parole di Fortini, un viaggio compiuto nell'isola nel 1938, per

L'esofago / gonfio di pnèuma, la ragione vergine ... / *Quaesitam meritis*. Ecco la vertigine».

⁷⁵ F. FORTINI, *Un indice*, «Il manifesto», 5 aprile 1977 (= ID., *Disobbedienze*, I. *Gli anni dei movimenti. Scritti sul manifesto 1972-1985*, Roma 1997, pp. 147-148, da cui ricavo la citazione). È la recensione al volume di M. COVIELLO, *Indice*, Milano 1977; l'autore vi è definito «uno che ha capito qualcosa di Orazio e magari di Pindaro» (*ivi*, p. 147).

⁷⁶ Fortini dice «era il 1938 o piuttosto il 1939», con nuova, forse significativa, imprecisione (GRANDI, *Autoritratto* cit., p. 155 = FORTINI, *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 615).

⁷⁷ Ma, su rivista, *La morte del cherubino di stucco*. Le citazioni vengono tutte dalla ristampa del 1988.

partecipare ai littoriali di Palermo⁷⁸, poi ampliato con la visita ad altri luoghi storici e artistici dell'isola, Agrigento, Cefalù, Messina, Siracusa. Nel racconto avrebbero dovuto trovare spazio un po' tutti gli interessi del giovane scrittore: la storia, la letteratura, ma soprattutto la storia dell'arte e il latino (con prevalenza della prima, naturalmente, il racconto venendo descritto dall'autore come «un vero e proprio omaggio al Serpotta»)⁷⁹. La trama la descrive lo stesso Fortini, nella già ricordata intervista rilasciata a Palumbo nel 1993:

Il racconto è un episodio picaresco in un quartiere malfamato della Palermo secentesca: un giovane cavaliere va a cercare il vecchio scultore perché vuole avere un certo gesso. Il tutto si svolge in un'atmosfera erotica tardobarocca con uno scioglimento drammatico perché la casa prende fuoco e una fanciulla vola dal tetto. La mattina successiva, mentre lo stesso giovane cavaliere sta cavalcando lungo il mare, in un clima questa volta del tutto sereno, proponendosi di cominciare una nuova vita, i pescatori tirano a riva il busto romano di una dea, che sta a significare simbolicamente il passaggio da un gusto all'altro, da quello barocco a quello neoclassico.⁸⁰

Il riassunto, abbastanza preciso, contiene però delle omissioni e delle inesattezze (fra l'altro, come vedremo, il riferimento all'incendio della casa). Di fatto, un giovane nobile, il barone di Grottasanta, ultimo rappresentante di una classe in decadenza (lo zio era stato un celebre eroe di non si sa quale guerra), si presenta da uno scultore palermitano, il cavalier Zampaglio, per comperare il gesso preparatorio di una

⁷⁸ F. FORTINI, *I miei vent'anni ai littoriali di Palermo*, «Corriere della Sera», 15 maggio 1988.

⁷⁹ E cioè Giacomo Serpotta, Palermo 1656-1732, scultore e stuccatore: cfr. D. GARSTANG, *Giacomo Serpotta and the Stuccatori of Palermo*, London 1984 (ed. ital. Palermo 2006). Come scrive Carlo Fini nella prefazione alla ristampa del racconto, si tratta di un «quasi inconsapevole superatore del barocco locale in direzione dei moduli dell'incipiente rococò». L'interesse di Fortini per la storia dell'arte è qui testimoniato, oltre che dalla situazione narrativa, anche dalla citazione in epigrafe (derivata da A. VENTURI, *L'arte italiana. Disegno storico*, Bologna 1924, p. 292). In ogni caso, nella narrazione l'*alter ego* di Serpotta, il cavalier Zampaglio, importa soprattutto per la «suggerione della cadente parabola biografica [...], dalla gloria dell'altare alla polvere dell'oblio» (FINI, *Prefazione a La morte del cherubino* cit., p. 3).

⁸⁰ PALUMBO, *Quel busto romano* cit., p. 29 (= FORTINI, *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 734).

statua di cherubino – quella che dà titolo al racconto – da lui vista nella cappella di Santa Eufemia. La ragione è semplice: quella statua è il ritratto, a suo parere, di Lucilla, la fanciulla amata, che però lo ha tradito ed è stata da lui sorpresa, una notte, fra le braccia di un amante. Da quel momento, il giovane ha preso l'abitudine di contemplare la raffigurazione d'arte, nella quale scorge un riflesso della ragazza; e ne vorrebbe il gesso preparatorio, per portare a casa un'immagine, sia pure inanimata, della donna di cui si crede ancora innamorato. Nella sua mente, cioè, l'arte dovrebbe farsi sostituto e, per quanto possibile, alternativa alla vita. Ma le cose, si sa, non vanno mai come si spera. Il colloquio con lo scultore è lungo e difficoltoso; lo studio dell'artista risulta un ambiente equivoco, contiguo a un bordello di basso rango, frequentato da contadini venuti in città per il mercato (da questa contiguità, censurata nel riassunto fortiniano, deriva l'episodio del volo di Elisabetta, una giovane che irrompe nello studio a portarvi un alito di vita, in fuga da un cliente troppo insistente; e che dallo studio passa poi sui tetti, dai quali precipita)⁸¹. Una volta ottenuto lo scopo, e presa visione del gesso richiesto, il giovane non può che inorridire. Se la bella immagine vista in chiesa pareva assomigliare all'oggetto del suo amore e le sculture di Zampaglio risultavano figure «spiranti, felici, vive ...» (*La morte del cherubino* cit., p. 22), nulla accomuna quel calco, mutilo e sporco, all'amata. L'arte non può prendere il posto della vita, della quale è pallida eco; può solo fornire una temporanea illusione, una parvenza di vero – che a un'indagine attenta si rivela fallace. Fatto persuaso di questo, il cavaliere fugge verso la marina.

Lo studio del cavaliere è squallido: un luogo che sa di chiuso e di morte, con un andito buio, un basso soffitto di travicelli, tendaggi pesanti, gessi e stucchi di tutte le grandezze a ingombrarlo, che rivelano

⁸¹ Ciò crea l'impressione che la ragazza venisse dall'essere stata con lo scultore e indirizza l'ostilità della folla verso l'artista e il suo giovane postulante. Per questo, e in preda all'angoscia del momento, il barone fugge a precipizio, inseguito dalle male parole degli astanti. Mentre si allontana, «s'accorse che la mano gli sanguinava. La carrozza con un grande fragore partì. Qualche sasso colpì il mantice. Poco dopo il giovane s'affacciò sperando ardentemente di scorgere fra i tetti lunghe lingue di fuoco, scintille levarsi tra il fumo, dalla casa del cavaliere Zampaglio». Una speranza, non un fatto reale, dunque: «Ma presto la carrozza fu nel buio della campagna, fuori porta» (*La morte del cherubino* cit., p. 34).

i segreti della loro intelaiatura. E dappertutto, una gran quantità di polvere, che ricopre ogni cosa:

ma sopra la polvere bianca di gesso e di calce sparsa per terra e sopra le figure, gravava un'altra polvere grigia, antichissima. Tutte quelle sculture n'erano ricoperte: anzi, quella sporcizia depositata, segnando i piani, traeva in inganno fra ombre e penombre, creandone false accanto alle vere, oppure facendo più leggere quelle reali, o più profonde. Le teste si bendavano d'orride ragnatele; e molte figure, giunte a quella definitiva calma mortale dopo lunghi travagli, giacevano mutilate, slabbrate, snasate. (*ivi*, pp. 12-13)⁸²

Non diversa impressione suscita la vista del cavaliere: l'artista è colto mentre consuma un cannolo, la parrucca mal messa in testa, una faccina vizza e sdentata, occhi di coniglio⁸³, una coperta pesante («un copertoio») a nascondergli i piedi, dalle ginocchia in giù. «Figurava più tosto un giudeo che un cristiano» dice il narratore, con frase quanto mai ambigua. Zampaglio ha circa sessant'anni, ma ne dimostra di più, quasi fosse «una larva, un'ombra», come si definisce lui stesso (p. 14). Nonostante l'interesse che sembra prestare al suo ospite e alle sue vicende⁸⁴, non è figura simpatica. «Buffone», lo apostrofa mentalmente il barone; che lo percepisce come un vinto: «aveva raggiunto grande fama in tutta la provincia, come scultore; chiese ed oratori avevano gareggiato per possedere le sue decorazioni. Ma, così com'era venu-

⁸² Concorrono all'effetto anche le circostanze esterne: l'ora del crepuscolo (*ivi*, p. 13), la giornata uggiosa e malinconica di pioggia che infeltrisce la città (p. 9), il palazzo dall'aspetto miserabile dove ha la sua abitazione Zampaglio (p. 10).

⁸³ Unico elemento simpatetico, questo, e infatti lo sguardo appare benevolo ed ilare. Quanto al coniglio, ne troviamo un altro nel finale: in pieno clima arcade il giovane barone, rappacificato con se stesso, vede un animaletto «ritto sulle zampe posteriori, le orecchie tese, [che] lo guardava attento. Rise, e lanciò un sasso. Il coniglio, con goffi lanci, sparì nelle siepi. Un altro sasso volò tra i rami, rimbalzò sulle scaglie del tronco di un pino, si perdette tra le frasche» (*ivi*, p. 41).

⁸⁴ Lo scultore, al racconto delle vicissitudini del visitatore, piange, sia pure pensando più a sé che al ragazzo. Con fine tocco di psicologia, Fortini ricorda infatti che «quel vivo dipingere le gioie e le passioni di un'età lontana, il balcone con la luna, la fresca bellezza di Lucilla, avevano ricondotto Zampaglio in una illusione frequente: egli – che non aveva avuto una giovinezza particolarmente avventurosa o ricca di tempestosi affetti – non s'era rassegnato, con l'andar degli anni, a riconoscere quanto avaramente fossero state mantenute dalla sua vita le vivaci promesse dell'adolescenza. Così che, ormai, egli vedeva la propria gioventù come la gioventù che avrebbe voluto vivere» (p. 21).

ta, quella fama se n'era scomparsa, l'artista s'era ammalato, poi s'era chiuso in quella grande stanza, con gli ultimi sacchetti di monete nascosti nel materasso» (p. 17). Lieto di avere finalmente qualcuno con cui parlare, il vecchio, abbandonato e dimenticato da tutti, travolge il suo ospite con una quantità di parole. Si incomincia con un facile lamento sulla vecchiaia che avanza:

«Vedete [...] le mie povere gambe, *saeva senectus* ... Galeno ebbe a pensare che ogni parte del corpo ha la sua anima ... e l'anima delle mie gambe, eh, non so dov'abbia intenzione di vagare».

Si prosegue con una puntata più metafisica:

«È vero quello che dice santo Agostino, che cioè *corruptibile corpus aggravat animum et deprimit*; quindi io domando in quale abiezione sarei caduto, senza di questi (e sfogliava i volumi) oro, vita, luce, tutto».

Infine, si passa alla poesia:

«Ma ancora! Eh, Lucano! Udite!

*Ac veluti montis saxum de vertice praeceps
cum ruit avulsum vento, seu turbidus imber
proluit, aut annis solvit sublapsa vetustas ...».*

Il giovane subisce con fastidio questo profluvio di parole, pensando di avere dinnanzi un pazzo, delle cui parole (e specie di quelle in latino) comprende solo una minima parte. Zampaglio non demorde:

Disegnava nell'aria, il viso gli si schiariva, le rughe si distendevano, tutta la figura irradiata godeva, come quando, passando un panno sulla tela di un quadro coperto di polvere, i colori ne scintillano e le forme improvvisamente si animano:

*fertur in abruptum magno mons improbus actu
exultatque solo silvas armenta virosque ...*

E infine, gioiosamente:

involvens secum! ... (pp. 15-16)

Come una Sibilla che abbia smesso di essere posseduta dal dio, Zampaglio infine si placa, non senza mormorare un'ultima volta «Lucano ... *involvens secum* ...». «Buffone!», esclama a quel punto fra sé e sé il visitatore.

Argomento del racconto, l'abbiamo intuito, è il rapporto fra arte e vita. Il barone, che spera di trovare nell'arte un sostituto alla vita, rimar-

rà deluso; Zampaglio, che dell'arte ha fatto la propria vita, appare un vecchio sconfitto. Il concetto si fa evidente quando viene finalmente ritrovato, in mezzo a mille cianfrusaglie, il gesso tanto cercato:

L'angelo stava appoggiato alla parete, seminascolato da altri frammenti della decorazione, la testa adattata nello spigolo della stanza. Si alzò quel collo; il sorriso del cherubino – che rilevava i denti sotto le labbra ambigue – era sfregiato. Il naso mancava, spezzato alla radice: lì, le gote lisce perdevano l'aspetto della carne paffuta e si mutavano in una scheggia granulosa.

Con fatica, il giovane rialzò la figura: anche un braccio era caduto e mancava la metà del corpo adolescente, dove s'apriva una cavità di legni e di tralicci [...]. «Si potrebbe rifarlo ... un lavoro da nulla, eh ... un lavoretto». «Che vuol rifare, che rifare, Cristo! – scattò, esasperato, l'altro – Lo vede benissimo, che non c'è nulla da fare. Ah, quanto son stato idiota a lasciarmi tirar fin qui ...». (p. 25)

Da questo momento scatta nel barone il desiderio di fuga, che troverà compimento dopo l'evento drammatico. Scatta però anche l'odio verso quel cimelio, che suona quasi una caricatura della donna perduta:

Il sordo stato d'animo che s'era accumulato entro di lui gli ronzava nel capo, creando, accanto all'eccitazione divertita del vecchio, una cupa sorda stanchezza. Vedeva, come in sogno, il vecchio agitarsi, piombare sull'impiantito i pezzi di gesso, oscillare i pendoli delle statue, vedeva con quelle rallentarsi, farsi misurati i propri gesti, e astratti. Si avvicinò poi, disperato, al busto, e disse: «Bene, bene!». Lo rovesciò per terra e schiacciò quella faccia col tallone dello stivale. «Su, su, ecco ... così ...» gridava il vecchio. (pp. 26-27)

La vicenda, come sappiamo, non si esaurisce a questo punto. Al mattino dopo, in parte rinsavito, accortosi non solo della follia del giorno innanzi, ma anche di non amare affatto più Lucilla, il giovane barone trova nella natura e nella pace dei sensi la propria consolazione: «Non c'era più traccia di amarezza; *gli pareva d'aver dormito lunghi anni*» (p. 36, corsivo mio). E subito dopo: «'Che se ne vada per il suo destino', pensava, 'e con lei la casa di Zampaglio, gli orrori della città, tutto'». È una completa palingenesi, la sua, che prelude all'assunzione di un diverso tono descrittivo, di una prosa che ora si fa lirica, non esente da toni bucolici (non vi manca nemmeno «un flauto di canna, come quelli dei pastori», p. 41). A cavallo, vestito per andare a caccia, il giovane gode dell'atmosfera della giornata, che torna a rifiorire do-

po le piogge del giorno precedente (altro elemento simbolico), mentre piante ed erbe scintillano rugiadoso ai raggi del sole, l'aria è tersa, il clima mite, l'umidità fa apparire vicini i casolari lontani, tutta la terra odora di buono, carica di colori, di profumi, di piacere⁸⁵. Neanche il ritrovamento della statua turba la nuova gioia. La statua riporta alla memoria i fatti della giornata precedente, ma il barone ne coglie subito la differenza: la dea non potrà mai essere «carica di piaceri amari come una delle lascive sorridenti figure di Zampaglio, desiderabili amanti»; «una madre, avrebbe potuto essere, quella donna; una madre o una sorella» (p. 38). Il suo sguardo è calmo e tranquillo, il sorriso quieto disvela «una diversa bellezza, più solenne, interminabile, meno tormentosa» (*ibid.*). È l'inizio di una vita nuova, che è però anche l'inizio di un'arte nuova, nonché di un nuovo modo di concepire la vita – e gli amori.

«E chissà, qualcuno avrà amata la donna di marmo tratta su dai pescatori, come io il cherubino di stucco ... La ritroverò a casa ... E fra tanto tanto tempo, un giovane come me camminerà sulla spiaggia. E come si raccontano le storie degli antichi, racconteranno di me ...».
(pp. 39-40)

Il pensiero di quanto è accaduto non agita più il barone, che si avvia verso la frescura, verso un fiumiciattolo nel quale bagnarsi, sotto lo sguardo – già lo sappiamo – di un innocente coniglietto:

Si sentiva così giovane! Alla villa, ci sarebbe rimasto più spesso; sarebbe venuto volentieri a cavalcare sulla marina, che era così bella.
(p. 39)

Cosa ricaviamo da ciò? Primo elemento, sbalorditivo, l'immagine del sonno dal quale è necessario risvegliarsi come *incipit* di una «vita nuova» – immagine già rimarcata nel passo sopra riportato, ma evidente fin dalle prime parole della nuova sezione, separate anche graficamente, con uno stacco netto, da quanto precede:

⁸⁵ «Non s'era sentito mai così leggero e così sano. Dalla briglia che stringeva e dal dorso del cavallo che sentiva sotto la sella gli veniva un lieto segno di realtà e di possesso [...]. Tornò col pensiero a Lucilla; ché, abbassando gli occhi aveva veduto sulla mano il segno ancora rosso di una sgraffiatura. Ma il viso di Lucilla e tutta la storia che aveva narrato il giorno precedente, gli parevano ormai cose remote, quasi inesistenti [...]. Sentiva una forza pura e calma dentro le vene. 'Sono felice', disse ancora a se stesso, con meraviglia» (pp. 35-36).

«Si svegliò tranquillamente, dopo un lungo sonno calmo». (p. 34)

Come sappiamo, è l'immagine che Fortini accrediterà per sé alla fine della guerra, ponendola sulla copertina e nel testo di *Foglio di via*, la sua raccolta di versi⁸⁶: ed è importante trovarla già qui, sia pure connessa a un personaggio e a una situazione di fantasia (come tali, solo con molti distinguo considerabili un corrispettivo dello scrittore e della sua esperienza di vita)⁸⁷. Si individua infatti in tal modo un percorso unitario, che dal racconto va ad *Agonia di Natale*, passando per gli anni di guerra, il periodo milanese e quello ossolano – i cui ricordi confluiscono in *Sere in Valdossola* (1963) – le poesie di *Foglio di via* e alcuni di quei *Versi primi e distanti. 1937-1957*, parte dei quali Fortini raccoglierà per Scheiwiller nel 1987, in un'edizione fuori commercio, a tiratura limitata e numerata, con acquaforte di accompagnamento. Elemento dominante del percorso è il tema del progressivo distacco dalla giovinezza, per acquisire una piena coscienza di sé e del proprio ruolo nel mondo. Su questa via, nel racconto vediamo utilizzati per la prima volta una situazione (la necessità di un rinnovamento interiore che sia anche un netto allontanamento dal proprio passato) e il simbolo che ad essa dà forma (il sonno dal quale risvegliarsi) – situazione e simbolo destinati a tornare negli anni a venire e ad assumere nel decennio 1938/1948 valenze sempre più profonde e personali, man mano che le vicende storiche e quelle individuali renderanno più netta e precisa la lontananza del poeta dalla propria giovinezza. Assolutizzare un momento solo di questo percorso sarebbe, naturalmente, miope e privo di fondamento. Il che non toglie che il racconto conservi l'attestazione di un'inquietudine che appartiene al suo protagonista, ma appartiene in gran parte anche all'autore e che nelle poesie del dopoguerra troverà una diversa e più autobiografica esplicitazione (sia

⁸⁶ Che si apre con una poesia senza titolo, da tempo riconosciuta come la più ermetica del poeta, pur risalendo al 1946, e che inizia con il sintagma *E questo è il sonno*: cfr. P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Milano 1975, Torino 1996², p. 416; A. MANFREDI, *Fortini traduttore di Eluard*, Lucca 1992, p. 112. Il sintagma è citato e deriso nel più tardo *Composita solvantur* cit., p. 62.

⁸⁷ Lo ha segnalato LENZINI, *Il poeta di nome Fortini* cit., p. 26., che parla di *La morte del cherubino* come del primo testo dal quale traspare «una rivisitazione non passiva né neutrale, bensì cosciente e critica, della giovinezza» (rimandando a opere più mature, quali la raccolta *Questo muro* [1973] o *Cani del Sinai* [1967]).

pure in una biografia ricostruita *ad hoc* e tesa a far coincidere questa inquietudine con la realtà nuova scaturita dalla guerra). Al termine del cammino sta *Agonia di Natale*, il libro che non ammette più l'idea di un sonno ristoratore né alcuna indulgenza verso il giovanile dormicchiare, ed è lontano da qualsiasi forma di (auto)condiscendenza, compresa quella implicita nell'idea di un possibile risveglio⁸⁸. Scrive giustamente Alfonso Berardinelli che *Agonia di Natale* si configura di fatto come il «romanzo della fine dell'adolescenza, della situazione in cui questa fine è diventata il sigillo di un rimorso, la coscienza di una piaga inguaribile. È la resa dei conti con il morbo più sottilmente insidioso e micidiale ereditato dagli anni fiorentini»⁸⁹. All'altro estremo cronologico sta il nostro testo, nel quale senso di crisi e bisogno di rinascita sono ancora avvertiti in modo informe, né appaiono ben definiti i nuovi fini verso i quali tendere, rappresentati *sub specie* di una completa palingenesi, di una trasformazione spirituale che deve farsi metamorfosi di gusto e personale⁹⁰. In questo procedimento qualche peso assumono la cultura classica e il porsi dell'autore (e dei suoi personaggi) nei confronti della cultura classica. Il racconto si fa così momento importante e tappa a sé in quella «presa di coscienza» e in quel «distacco da un gruppo di giovani» coetanei ricostruito, *a posteriori*, da Fortini, nella direzione di un rinnovamento, se non ancora di un

⁸⁸ Niente sonno e niente risveglio si danno infatti per Giovanni Penna, il protagonista di *Agonia di Natale*, che pure dichiara (*ivi*, p. 97) di avere «sempre desiderato le lunghe notti d'inverno»: «Era l'ora nella quale chi ha vegliato nell'aria della notte, prova l'orrore di precipitare in una nuova giornata senza l'intervallo del sonno, e sente, come per un moto nel cranio, l'assurda lunghezza dell'esistenza e la fatica del giorno» (p. 81). È passato pochissimo tempo, ma è ormai immedicabile lo «scandalo» dell'essere malato in un mondo «di piena salute». Una volta fattisi chiari la propria identità storica e sociale e i nuovi fini verso i quali dirigerla (p. 7: «a chi, come noi, vuole nell'altrui la propria salute»), il passato personale può apparire solo un errore «lontano, irraggiungibile», per il quale si muore o dal quale ci si deve allontanare il più in fretta possibile (p. 151).

⁸⁹ Franco Fortini cit., p. 38. È la messa in discussione di quanto vi era ancora di immaturo in *Foglio di via*, verrebbe da aggiungere, laddove nella raccolta poetica si avverte qualche incertezza sia nel tentativo di recuperare parte della produzione d'anteguerra, sia nel proporre una possibile coesistenza delle due fasi.

⁹⁰ «An allegory of transformation» ha definito il racconto T.H.E. PETERSON, *The Ethical Muse of Franco Fortini*, Gainesville 1997, p. 44, che suggerisce anche l'ipotesi – un poco più azzardata – che nel giovane barone si debba vedere «no more than the old man's [cioè Zampaglio] dreamed and recollected self».

impegno morale e civile ben precisati, al quale gli interessi «propriamente letterari» e politicamente non sempre cristallini della gioventù fiorentina non sembravano dare adeguata soddisfazione⁹¹. Non meno importante è il gioco che si instaura, nel racconto, con la storia dell'arte e che non implica solo il contrasto fra uno stile e l'altro – dando preferenza all'uno a scapito dell'altro – ma anche sulla finalità e i modi dell'arte (al teatro dei sentimenti di Zampaglio/Serpotta, vuoto di realtà quando lo si voglia staccare dal suo contesto di origine e rendere frammento assoluto, si sostituisce la linearità «classica», ma non priva di risonanze e di accenti, della testa trovata in mare) e sull'idea stessa di antichità, che sta dietro, sia pure in misure diverse, all'una e all'altra concezione⁹². La statua ripescata è antica, ma ancora capace di creare vita e sensazioni; è stata viva e torna ad esserlo, perché certe storie si ripetono in eterno; non trasmette lascivia, ma serenità; non pretende di farsi oggetto di un culto morboso, ma si pone come paradigma di un'infinità di storie a catena, ognuna debitrice di qualcosa ai suoi antecedenti, ognuna però non priva di una propria autonomia ed originalità. Lo dice assai bene, mi pare, Giuseppe Nava:

Non si tratta dell'atemporalità dell'opera d'arte cara all'estetismo, ma piuttosto del suo situarsi all'incrocio «dell'ordine profano e di quello sacro», che la sottrae in quanto valore al flusso del tempo, proprio mentre nel tempo è radicata come grumo di vissuto personale e di storia collettiva, e sul tempo torna poi ad agire come modello di intenzionalità. Riletto sotto questo profilo, il racconto giovanile *La morte del cherubino* [...] si presenta come un'anticipazione degli sviluppi seguenti della poetica di Fortini, soprattutto nell'apparizione del busto di marmo [...]. Nel destino di scrittore di Fortini è segnato dall'inizio il fascino intellettuale dell'ideale artistico classico, sotto forma non

⁹¹ Cfr. le parole di Fortini in ZANGRANDI, *Il lungo viaggio* cit., p. 547: «Una maggiore presa di coscienza venne (mi pare nel '37) col mio distacco da un gruppo di giovani che si avviavano ad interessi propriamente letterari (caffè delle 'Giubbe Rosse', *Frontespizio*, poi *Campo di Marte*)». Delle inquietudini fortiniane a inizio anni Quaranta lascia una bella testimonianza P. INGRAO, *Volevo la luna*, Torino 2006, pp. 83-84.

⁹² Cfr. LENZINI, *Il poeta di nome Fortini* cit., p. 29: «È lecito e suggestivo gettare un ponte tra l'autore del *Cherubino di stucco* e il poeta del *Paesaggio*, e cercare in quel Seicento un'allegoria in cui Eros e Thanatos sono chiamati a dire altro da sé». L'allusione va a *Paesaggio con serpente* (1984), una delle maggiori raccolte poetiche fortiniane.

di un'impossibile resurrezione di quel mondo ormai estinto nella sua totalità, ma del suo frammento scampato al naufragio e simile a quei «frammenti di ferro meteoritico che pur sempre ferro sono e stanno sulla terra ma 'significano' una diversa origine». ⁹³

È il valore e il senso di che cosa sia un classico, di quale sia il compito della tradizione quello che dunque affiora – un tema, del resto, che ha occupato la riflessione critica di Fortini per tutto l'arco del suo svolgimento ⁹⁴. Nel racconto, anche Zampaglio si circonda di cose antiche, di libri, di riferimenti, di citazioni (Galeno, Lucano). Ma in questo suo modo di fare c'è esibizione, non vera dottrina. Quei testi che sfoggia con tanta apparente soddisfazione non servono a nulla, non sono inseriti in una continuità di racconto e non portano serenità né conforto; sono un sapere falso, sbagliato, morto. «Al fuoco, al fuoco, diavolo! Vecchio schifoso! Lucano! Galeno! Al diavolo, il demonio che sei» pensa il barone quando si accorge del suo errore (*La morte del cherubino* cit., p. 33). Un sapere falso, dicevo. E di questa falsità c'è forse una prova nella lunga citazione di Lucano che ho riportato in precedenza: perché, pur tanto insistita e sottolineata, la citazione, in realtà ... non è di Lucano! Si tratta infatti di una similitudine virgilia-na, che viene da *Aen.* 12.684-689 e descrive Turno nel momento in cui si reca in battaglia. Ora, ci vuole un orecchio abbastanza stonato per confondere un poeta con l'altro – il meno noto in luogo del più noto, oltretutto. Errore d'autore? È possibile. Come è possibile, naturalmente, che si tratti di una svista priva di significato e di intenzionalità. Eppure, è lecita una titubanza: l'esattezza e la relativa lunghezza della

⁹³ G. NAVA, *Fortini e le arti figurative*, in FORTINI, *Disegni Incisioni Dipinti* cit., p. XVII. Le citazioni nella citazione vengono da FORTINI, *Verifica dei poteri* cit., p. 140 = ID., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 177. È impossibile dire quanto ci sia, in tutto ciò, del magistero di Pasquali.

⁹⁴ Si ricordi, una fra molte, la folgorante definizione che si legge in *Dieci inverni. 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Milano 1957, p. 75: «Fin quando la realtà che l'opera configura e interpreta non è concretamente oltrepassata dalla storia umana, la presenza dell'opera chiede [...] l'incarnazione; quando lo sia [...] essa residua uno scheletro di relazioni pure (di carattere esemplare, pedagogico: il cosiddetto 'classico') le quali tuttavia non possono intendersi se non sostituendo alle parti morte [...] la loro traduzione, quasi sempre istintiva, irriflessa, in termini vivi; recitandole, quelle opere, per così dire, in costumi moderni». *Come leggere i classici?* si intitolava un intervento su «Il Politecnico» del luglio/agosto 1946, pp. 54-58.

citazione rendono improbabile una conservazione affidata solamente alla memoria; ma una citazione, è stato opportunamente scritto⁹⁵, può essere «letterale e precisa» o «variata» e, se variata, «adattata» oppure «erronea». Qual è il nostro caso? L'impressione è che Fortini avesse sottomano un testo dal quale copiare e sul quale controllare quanto scriveva; tanto più che se l'*Eneide* era probabilmente – come all'epoca era uso – letta e conosciuta per intero, il dodicesimo libro non è mai stato fra i più frequentati né dalla critica né dai lettori occasionali. Che Fortini ne ricordasse quasi sei versi di seguito, e senza errori significativi⁹⁶, non è quindi incredibile, ma appare improbabile⁹⁷. Stando così le cose, però, è più difficile non pensare che l'errata attribuzione sia voluta e significativa, la spia – appunto – di quel falso sapere al quale Zampaglio si affida. Anche quel «Lucano!» con il quale il barone prende le distanze dal vecchio potrebbe acquistare, in tal caso, un'ulteriore valenza sarcastica, facendosi segnale, insieme agli altri, più espliciti e meno necessitanti di un lettore avveduto, di un'indicazione di senso che a questo livello della narrazione è ancora in costruzione, ma che è destinata a venir fuori – come abbiamo visto – dall'intero complesso del racconto.

3. STEFANO BENNI, «IL BAR SOTTO IL MARE»

Terzo e ultimo nome è quello di Stefano Benni. Nato a Bologna nel 1947, per età Benni appartiene ancora a quella generazione che si è formata attraverso una serie di passaggi obbligati, che attraverso una certa cultura – volente o nolente – è dovuta passare per forza. Nonostante il pubblico giovanile e giovanilistico al quale è indirizzata la

⁹⁵ Da G. D'IPPOLITO, *L'Omero di Plutarco*, in I. GALLO (a cura di), *La biblioteca di Plutarco*, Atti del IX Convegno plutarco (Pavia, 13-15 giugno 2002), Napoli 2004, pp. 11-35.

⁹⁶ In realtà, ho corretto *ex silentio* sia l'arcaico *quum* in luogo di *cum* al v. 685, sia *exsultas* per *exultat* al v. 688, probabile svista di stampa dell'edizione 1988.

⁹⁷ Quanto all'altra citazione di Zampaglio, si tratta di Aug. *civ.* 14.3, a sua volta ripresa (con qualche modifica) di *Sap.* 9.15.

sua opera⁹⁸, nonostante la divisione un po' manichea che caratterizza pressoché tutti i suoi libri – con un eroe adolescenziale, portatore di una speranza di rinnovamento, in lotta contro un mondo orrendo, fatto e popolato da adulti⁹⁹ – Benni appartiene pur sempre alla schiera degli adulti e ne conserva una serie di tratti e di caratteri, a cominciare dagli elementi di formazione. Il latino è fra questi: e del latino, quindi, anche nella sua opera si trovano tracce forse non cospicue, ma certo interessanti. Qui mi occuperò di tre attestazioni in particolare. La prima, che viene da una raccolta di racconti del 1994, *L'ultima lacrima* (una serie di brevi aneddoti caustici su chi ha avuto vent'anni nell'Italia televisiva degli anni Novanta – e non c'è da stare allegri), è la più tipica, anche se cronologicamente la più tarda. Nella divisione netta in buoni e cattivi, che si è detto caratteristica dello scrittore, gli adulti rappresentano in sostanza, con pochissime eccezioni, i cattivi, poiché appartengono a un mondo passato che pretende di occupare ancora il presente (e occuparlo, oltretutto, malamente). È allora ovvio che il latino, lingua non più parlata, sopravvissuta solo come materia di scuola¹⁰⁰, non possa che costituire il male. Con la sintesi fulminante che lo caratterizza, Benni nel racconto *Un uomo tranquillo*¹⁰¹ narra la storia del dottor Adattati, responsabile «del Settore Srotolamento Tappeti, Encomio Botanico e Bandistico» dell'ufficio «cittadino Onoranze e Stima del Cerimoniale Patrio»: ossia, la tipica maschera del conformista che ha rinunciato alla fatica fisica di avere idee proprie. Il capoufficio di un simile personaggio, il dottor Panunzio, è la figura di riferimento del nostro eroe: Adattati per sua natura sa modellarsi sulle regole e sui pensieri del capo, chiunque egli sia. La narrazione si apre però su un momento difficile per il protagonista, perché il capoufficio sta per andare in pensione e l'inevitabile cambio di superiore lo obbliga a doversi creare una nuova pelle, un nuovo sistema di valori. Per

⁹⁸ Intendendo sia chi giovane lo è veramente, per anni «zoccolo duro» fra i lettori di Benni, sia chi giovane non lo è più troppo, ma è rimasto ancorato a un'età felice e contestataria, in bilico tra rifiuto dell'integrazione e mito di Peter Pan.

⁹⁹ Cfr. F. LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo. Nuova edizione ampliata*, Torino 1999, 2003², p. 190.

¹⁰⁰ E la scuola, non occorre dirlo, a sua volta è il luogo fisico nel quale si esercitano – per definizione – il potere e la prepotenza degli adulti su giovani e giovanissimi.

¹⁰¹ S. BENNI, *Un uomo tranquillo*, in ID., *L'ultima lacrima*, Milano 1994, pp. 73-86.

questo, mentre il pensionamento di Panunzio è accolto da tutti con sommo distacco¹⁰², perché il capoufficio di un uomo incolore è a sua volta una persona incolore, Adattati entra invece in crisi. Il suo credo, del resto, lo conosciamo: primo,

non avere idee. In subordine (quindi), avere soltanto le idee dei suoi superiori. Come conseguenza teorica (riquindi), conoscere alla perfezione le loro idee. Come esito pratico (triquindi) adattare in tutto e per tutto il suo comportamento alle loro idee. (*Un uomo tranquillo* cit., pp. 73-74)

Capire quali fossero le idee di Panunzio non gli era stato difficile; capire quelle del nuovo capo si rivelerà un problema. Di tutto il racconto a noi interessano però soltanto le idee di Panunzio, ossia il ritratto di mediocre funzionario che Benni, per suo tramite, viene a comporre. Uomo insipido e «filogovernativo», non per convinzione, ma perché là dove sta il governo sta anche il potere – indipendentemente, dunque, da chi si trovi al governo – Panunzio si caratterizza (*ivi*, p. 74) per il «perbenismo quacchero-governativo con idiosincrasia per il sud del paese, una vaga misoginia con sospette fantasie lolitiche, il gusto della citazione latina, la pipa, le scarpe inglesi, la squadra del Deportivo, l'attore B., il conduttore televisivo T., le barzellette un po' spinte, i temperini a ghigliottina, la sfiducia nei medici e i discorsi sull'ulcera, intesa come malattia degli eletti». È una sorta di campionario, questo, dove si vedono in atto le due figure maggiormente ricorrenti nella prosa di Benni, l'accumulo e l'ossimoro¹⁰³. Fra i tanti elementi che compongono il ritratto (nei quali è facile riconoscere alcuni luoghi comuni della «cultura» anni Novanta), non manca il latino – o meglio, «il gusto della citazione latina», segno di un sapere un po' antiquato, di buona scuola, dunque *fané* per definizione, ma che appunto per questo conferisce prestigio, distinzione, nobiltà – le qualità ideali di

¹⁰² «Gli impiegati dell'ufficio accolsero la sua dipartita [il pensionamento di Panunzio] con cospicua indifferenza, alcuni sbadigliando, altri appisolandosi durante la cerimonia, altri grattandosi nei recessi» commenta il narratore, *ivi*, p. 73.

¹⁰³ LA PORTA, *La nuova narrativa* cit., p. 238, nella preponderanza di «ossimoro» e «paratassi» riconosce la lezione di Alberto Arbasino, alla quale si ispirerebbe più o meno tutta la letteratura degli anni Ottanta (in Benni, però, con l'aggiunta di un «uso ironico degli stereotipi linguistici commerciali» e di «una forte intenzionalità morale», *ivi*, p. 46).

un capo, almeno dall'esterno. In realtà quel latino, che vorrebbe essere segno di privilegio e cultura, è indice solo di conformismo a una certa immagine prestabilita di persona colta, è prova e conferma di provincialismo, di arretratezza e meschinità – ma in bocca a un personaggio filogovernativo e conservatore a tutti i costi, il latino, a sua volta antico e conservatore a tutti i costi, ci sta a perfezione. La cosa non dispiacerà certo ai lettori ideali di Benni, per il quale il latino è la scuola, dunque un idolo negativo. L'assenso è assicurato; il latino è cosa vecchia e noiosa, adatta a un vegliardo in procinto di ritirarsi in pensione. A ben vedere, siamo sempre dalle parti dell'Azzeccagarbugli: allora come oggi, la lingua antica è mezzo per una distinzione culturale che è anche sopraffazione sociale; ma, allora come oggi, il narratore ritiene suo compito segnalare un simile stato di cose e ridere alle spalle di chi conta su siffatti espedienti. La conoscenza del latino (un latino preconfezionato, naturalmente, ridotto a poche frasi fatte e a celebri citazioni) è superflua, non dà un di più di conoscenza, ma solo riconoscibilità. Riconoscibilità che finisce per ritorcersi contro chi ad essa si affida, per sminuire e mettere in ridicolo chi ci crede. Del resto, lo diceva già la Morante: «Il Potere – qualunque tipo di Potere, si intende, anche quello che si limita a una ridicola esibizione di simboli – [...] è degradante per chi lo subisce, per chi lo esercita e per chi lo amministra! Il Potere è la lebbra del mondo! E la faccia umana, che guarda in alto e dovrebbe rispecchiare lo splendore dei cieli, tutte le facce umane invece dalla prima all'ultima sono deturpate da una simile fisionomia lebbrosa!». È inutile, alla fine siamo tutti nipotini di Elsa ...¹⁰⁴.

Eppure, pochi anni prima, nel romanzo *Comici Spaventati guerrieri* (1986)¹⁰⁵, la situazione appariva diversa. Se ne capisce la ragione. Protagonista del romanzo è Lucio Lucertola, un anziano ex-professore di italiano e latino, ora settantenne e in pensione. Lucio si trova ad investigare sulla morte di uno dei suoi allievi più cari, ad onta di risultati scolastici non proprio brillanti, il ventunenne Leone Leoni (tutti i personaggi del romanzo hanno un nome che riporta ad animali, simbolo del loro carattere). Leone è stato rinvenuto morto, ucciso da un colpo

¹⁰⁴ MORANTE, *La Storia*, in *Opere cit.*, II, pp. 677-678.

¹⁰⁵ S. BENNI, *Comici spaventati guerrieri*, Milano 1986.

di fucile, una mattina d'estate, nel giardinetto di un condominio – anzi ConDominio, come scrive Benni – di un quartiere elegante della città¹⁰⁶. A rigore di logica, non avrebbe dovuto trovarsi lì. Le ragioni che ve lo hanno spinto restano ignote; le indagini, condotte da un commissario solerte e non privo di interessi (legge i lirici greci e si riposa con le parole crociate) non approdano a nulla. La versione ufficiale sostiene, e sosterrà fino alla fine, che Leone è stato ucciso per legittima difesa da ignoti che si apprestava a derubare. Lucio, coadiuvato da un altro amico di Leone, un ragazzino di undici anni, Luca Lupetto, e – in minor misura – dalla fidanzata dell'ucciso, Lucia Libellula, non accetta questa idea, e si mette a indagare per proprio conto. In realtà, anche le sue indagini non approdano a nulla: la verità ufficiale resta la sola possibile. Nel complesso, Lucio può soltanto scoprire (senza arrivare a dimostrarlo) che il ConDominio è abitato da furfanti d'alto bordo, che hanno fatto fortuna chi nel commercio delle armi, chi della droga, o nella produzione di materiale pornografico; ma in virtù di parentele e affiliazioni giuste, dalla mafia alle logge massoniche, senza trascurare una carriera in parlamento, sono destinati a rimanere impuniti. Come dice amaramente un ben informato, il Gallo, a volte si cerca per trovare, a volte si cerca per nascondere (*Comici spaventati guerrieri* cit., p. 153). Non sapremo mai la ragione della morte di Leone: l'importante del resto non è il «perché» sia avvenuta, ma «che» sia avvenuta, che passi nella nostra coscienza di assuefatti l'idea che è possibile uccidere e morire senza un motivo apparente. «La gente sa che in fondo si può fare» (*ivi*, p. 168). A lottare contro una simile rassegnazione restano unicamente pochi ribelli, che credono ancora in un mondo nel quale la verità e il rispetto reciproco sono valori, poveri sopravvissuti destinati a essere irrisi e malconci, «comici spaventati guerrieri», appunto.

In tutto questo Lucio si pone, in virtù dell'età, come custode ideale di un mondo in via di sparizione (o, forse meglio, di autodistruzione)¹⁰⁷. Figura e situazione sono ricorrenti nella prosa di Benni, e molti

¹⁰⁶ Sul ruolo della città all'interno del romanzo cfr. E. GODONO, *La città nella letteratura postmoderna*, Napoli 2001, pp. 116-119.

¹⁰⁷ «Un custode della memoria» lo definisce Benni in una conversazione con gli studenti dell'università di Verona, raccolta in S. TANI (a cura di), *Scrittori a Verona*, Verona 2001, pp. 41-63 (l'affermazione è a p. 47).

potrebbero essere i casi da citare a confronto¹⁰⁸. Più interessante è osservare che Lucio e Luca sono, se non lo stesso, quanto meno nomi strettamente assimilati, ai quali si unisce, variazione paronomastica e allitterante, anche il terzo, Leone e, quarto, quello della protagonista femminile del romanzo, Lucia – Lucio, Lucia e Luca essendo tutte variazioni paretimologiche sull'idea di *lux* (Luca, in realtà, non c'entra). Viene in mente, in parallelo, il dipinto di Tiziano oggi alla National Gallery di Londra sulle tre età della vita umana¹⁰⁹. Il quadro raffigura tre teste maschili, di età differenti, il giovane, l'uomo maturo, il vecchio, con sotto tre musci animali, e cioè un cane, un leone e un lupo. Messi a confronto i due «testi», c'è da osservare la sostituzione della lucertola (raffigurazione totemica di Lucio) al cane, trattandosi di animale meglio confacentesi a un vecchio che passa le giornate a crogiolarsi al sole sul terrazzino della sua casa all'undicesimo piano di un quartiere di periferia. Naturalmente, non so se si possa pensare a una derivazione diretta da quel quadro, ma a una parentela tematica direi senz'altro di sì¹¹⁰. Lucio, Leone e Luca non sono, in Benni, tre persone, ma tre facce, corrispondenti a tre età differenti di uno stesso personaggio, che appunto per questo possono trovarsi in reciproca sintonia, in opposizione al mondo esterno – il ConDominio del romanzo. Ognuna di queste età è caratterizzata dal suo animale: il lupo divoratore di curiosità e conoscenza; il leone padrone del mondo, come solo i giovani sanno esserlo; la lucertola amante del sole e

¹⁰⁸ In una intervista rilasciata a Grazia Cherchi per «Panorama», agosto 1989 (ora in G. CHERCHI, *Scompartimento per lettori e taciturni. Articoli, ritratti, interviste* a cura di R. ROSSI, Milano 1997, pp. 217-222), lo scrittore dichiara di essersi ispirato a una figura reale, «un vecchio professore che avevo conosciuto in passato» (*ivi*, p. 219); cfr. anche TANI, *Scrittori a Verona* cit. Li Benni insiste sulla corrispondenza fra personaggi del romanzo e figure di spicco del movimento del Settantasette bolognese.

¹⁰⁹ Da altri inteso come un'allegoria del Tempo e della *Prudentia* (così sembra indicare la scritta «Ex praeterito praesens prudenter agit, ni futurum actione deturpet»). Il dipinto, che probabilmente conserva i ritratti del pittore, del figlio e del nipote, è databile intorno al 1565: cfr. l'ampia dossografia raccolta da L. PUPPI, in *Tiziano*, Palazzo Ducale, Venezia - National Gallery of Art, Washington, Venezia 1990, pp. 347-349, nr. 67.

¹¹⁰ GODONO, *La città nella letteratura* cit., p. 116 nt. 203, nei nomi animaleschi dei diversi personaggi riconosce un elemento da «fiaba' postmoderna», probabilmente ispirato dai *cartoons* della Walt Disney (il padre di Luca si chiama Ezechiele, come un personaggio disneyano).

della stasi, che però, se è riscaldata dal sole di un ideale, si muove come un vecchio riflessivo e indomito. Ciascuno di noi, se non cade vittima del ConDominio, è un po' tutti e tre questi animali; ma è fine precipuo del ConDominio cercare di impedire e bloccare la nostra naturale evoluzione dall'uno all'altro, spegnere il tratto ferino che è in noi. Quanto alla corrispondenza fra i personaggi, nel testo essa è esplicita: se Lucio viene descritto come un settantenne con problemi prostatici, insegnante di italiano e latino, s'è detto, «ma curioso in altre materie», di Leone, Leone l'allegro, Leone il curioso, Lucio dice esplicitamente: «Se avessi vent'anni sarei come lui». E a Leone guarda anche Luca come al proprio modello, a quello che vorrebbe diventare da grande. Sicché, quando Lucio vede Luca dall'alto del suo appartamento, ignorando ancora il legame che si verrà a creare fra loro (Luca sta giocherellando in cortile con un pallone, con fare annoiato), può ben dire «Quello sono io» (p. 16). Non stupisce nemmeno che proprio il vecchio sia la figura centrale di questo trittico, né che sia figura assimilabile ai molti ribelli della prosa di Benni, o che il latino (più ancora dell'italiano) sia la materia prescelta a connotarlo. Non è stato Benni a inventare il ruolo di risolutore di enigmi cui porta la cultura classica. Nei romanzi dell'Ottocento già esiste una tradizione che agisce in tal senso: lo studioso di cose antiche, proprio perché il suo sguardo è rivolto a un passato lontano, non si lascia irretire dalle sirene del contemporaneo, quindi neanche dalla parvenza di verità, infondata e truffaldina, che molti vorrebbero imporre alle cose. Se questo può diventare motivo di grettezza, come avviene per il Casaubon di *Middlemarch*, per intenderci, può anche essere, invece, un punto di forza. È quanto succede al dottor Strong (*nomen omen*) di Dickens, oppure al Monsieur Bergeret di Anatole France. Ma quello che importa al nostro assunto è appunto che nel romanzo di Benni risulta con chiarezza come, alla ricerca di un personaggio simbolico, il professore di latino offra proprio questo: il ripiegamento verso un passato senza essere necessariamente chiusi al presente, una sicurezza e una continuità fra le epoche e le generazioni.

Su questo fondamento, si apre lo spazio per una serie di giochi e di citazioni, tutti di carattere comico, nel quale il latino e chi lo usa vengono (simpaticamente) derisi. A differenza che nella raccolta del 1994, il tono è bonario. Si tratta di proverbi famosi e di dominio comune, come *semel in anno licet insanire* (lo ricorda, p. 155, Arturo

l'Astice, operaio in pensione mutilato di una mano, compagno di Lucio al bar); oppure, di facili formule trasformate da «Un Po' Noiose Verità» (maiuscolo d'autore) in rassicuranti premonizioni, come nel caso delle parole rivolte da Lucio a Lucia poco prima di morire, p. 169, nelle quali *spero promitto* e *iuo* «reggono un infinito radiosio futuro»; infine, di celebri motti, come, a p. 186, *nascitur in igne* (con allusione al fuoco della passione e della irriducibilità a ciò cui vogliono costringerci gli altri). Uscita da chissà quale via è una neoformazione poetica (o, almeno, così definita, pp. 11-12), pensata da Lucio all'atto della difficoltosa minzione mattutina: *tam citus prosilit, nunc prolapsa prostata*. Il primo emistichio (chiamiamolo così), prima della giocosa allitterazione, è un calco umoristico su Pomponio Mela, 2.55-56, che si sta riferendo al Po, il quale nasce dal Monviso *parvis [...] primum e fontibus*, ma che poi *tam citus prosilit ut discussis fluctibus diu qualem emisit undam agat suumque etiam in mari alveum servet* (sembra spia della derivazione il non indispensabile *tam* del conio benniano). Nella ricontestualizzazione si avverte l'ironia: dalle acque grandi e solenni del fiume alle difficoltà di un vecchio ammalato ... Un analogo gioco si riconosce per il richiamo a *Aen.* 2.1, *conticuere omnes intentique ora tenebant*, che si trasforma, p. 185, nel sogno del vecchio professore – di tutti i professori – riuscire a tenere inchiodato un uditorio come Enea a Cartagine. A p. 42 *funere mersit acerbo* è citazione virgiliana, malamente interpretata (e volutamente male interpretata). È il pensiero di Lucio alla morte di Leone, una vita sprecata a poco più di venti anni; ma le parole autoriali del narratore esterno che discute il giudizio di Lucio collidono con Virgilio, e il motto famoso diviene occasione per prendere le distanze da una certa cultura vista non come esempio di *pietas* e dolore di fronte allo sciupio della giovinezza, ma come ennesima variazione sul tema trito e ritrito (e poco adeguato al momento, ma anche al contesto virgiliano) del «muore giovane chi è caro agli dèi».

Funere mersit acerbo, muore giovane chi è caro agli dèi un cazzo, professore. Come possono il Fato il Supremo il Caso le Parche il Dio Burlone fare simili errori?

È il Benni più tradizionale, quello che gioca all'accumulo, all'ironia, all'associazione di termini inaspettati, ma soprattutto sollecita – titilla, verrebbe da dire – i suoi lettori e la loro adesione. Non saranno concor-

di tutti a vedere deriso, con tanto di turpiloquio simil-giovanile, uno dei concetti cardine che ancora la scuola si affanna a insegnare? Tanto meglio se nel contempo passa anche una verità importante – poco importa, invece, se l'autore citato è completamente travisato nelle sue parole¹¹¹. Ecco infatti soddisfatti due principi cardine del comico: da una parte, lo scarto fra comparando e comparato, che nel nostro caso si fonda sulla distanza ironica fra il latino (avvertito pur sempre come alto, nobile, solenne) e l'oggetto a proposito del quale viene utilizzato, fosse anche un'aula scolastica o l'umile urina¹¹². Dall'altra, ci troviamo di fronte a una nuova tipologia di ossimoro, la citazione colta che però il vero narratore provvede poi a smontare, scavandole la terra sotto i piedi, prendendo le distanze dalle parole di cui si compone e dall'autore che quelle parole aveva pronunciato, per rivelarne la boria, il trionfalismo, la vacuità – ma boria, trionfalismo, vacuità sono gli ingredienti di quanto si impara a scuola. Di diversa forma, ma identico genere, vanno considerate l'affermazione che non è certo Virgilio a procurare a Lucio l'ultimo turbamento erotico della sua vita (p. 147); oppure, e forse meglio, la lista di grandi poeti, pp. 140-141, che sono tutti morti giovani, entro i quaranta anni (l'età di Benni al momento di congedarsi dal libro)¹¹³, messi a confronto con chi a quell'età è sopravvissuto, l'irriso Manzoni giunto a ottantotto o D'Annunzio che inneggia alla morte e poi «la tira in lungo fino a 75 anni».

Ma c'è un altro Benni, all'interno del romanzo. È il Benni che affiora sotto questa superficie, che utilizza il latino non per semplice gioco, ma per convogliare qualche informazione ai suoi lettori, o al-

¹¹¹ Di «acuta satira dell'insegnamento scolastico nozionistico, predefinito» parla invece GODONO, *La città nella letteratura* cit., p. 118 nt. 212; ma una vera satira non dovrebbe avere un'alternativa da proporre? E non dovrebbe fondarsi su dati esatti, non su un forzato travisamento, come nel caso del testo virgiliano? È lecito qualche dubbio, mi pare.

¹¹² «I poveri gesti e abiti e comportamenti dei nostri 'spaventati guerrieri', cioè del mondo dei sobborghi, viene gravato [*sic*] di frasi dotte, sentenziose, estratte da altri contesti e trasferite in modo da stridere al contatto», scriveva già R. BARILLI, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino 2000, p. 44; in questo procedere soccorrono «le armi del comico, con i loro meccanismi obbligati: che stanno nel giocare sistematicamente di incongruità, di spiazzamenti, di carichi eccessivi» (*ibid.*).

¹¹³ Lista non priva di imprecisioni, peraltro: ad esempio, Oscar Wilde (1854-1900) vi è detto morto a trentaquattro anni, con palese svista.

meno a parte di essi: quella parte, cioè, che è in grado di intendere la citazione, il riferimento; significando con questo non tanto capire che cosa vogliano dire le singole parole usate, o da dove esse siano tratte (notizie, queste, che Benni non nasconde al suo pubblico), ma quale sia l'uso che ne viene fatto, il meccanismo narrativo applicato e le sue implicazioni – notizie, viceversa, che lo scrittore lascia tutte sottintese, a sfida di chi legge. È quanto avviene per la sindrome di Anchise citata a p. 134 come impossibilità di deambulazione autonoma, senza indicare l'origine dell'espressione e divertendosi anzi ad offrirne una descrizione (para)medica paradossale; oppure, e anche meglio, per una citazione virgiliana che è una presa di distanza dai personaggi ai quali si riferisce – personaggi che però non sono i soliti, odiosi adulti, ma un gruppo di giovani, o almeno una certa tipologia di giovani. Si tratta dei Notturni, i forzati della notte, del divertimento a tutti i costi, della discoteca. Li vediamo, p. 86, in strada a tarda ora, davanti al bar/gelateria di moda, convinti di essere liberi e forti, ma in realtà perfettamente omologati in tutto, perfino nel modo di vestire – l'allusione va agli anfibi, simbolo ineludibile degli anni Ottanta.

Lucio appoggiò la fedele destriera [Bice, la bicicletta con la quale dialoga] a un muro e si mise ad ascoltare il rumore dei notturni che marciavano.

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum [Aen. 11.875]

«Verso onomatopeico che suggerisce cavalli in corsa», spiegò, «di Virgilio Marone».

«Morto anche lui giovane?»

«Nato nel 70»

«Poveraccio! Neanche vent'anni. Fatti un gelato e non pensarci».

Siamo dalle parti di Totò («Come passa il tempo!»); la citazione – non del tutto appropriata: i Notturni solo in virtù del rumore prodotto dai loro scarponi/zoccoli possono essere paragonati a cavalli al galoppo nell'impeto di una battaglia¹¹⁴ – risponde al gioco di sempre, un testo nobile e famoso che viene accostato a un oggetto basso, che

¹¹⁴ Con forse una possibile eco di Gadda e della *Cognizione del dolore*, nella quale si ritrovano sia la forma «quadrupedante» e derivati vari, sia il popolo di «peoni e peonesse» zoccolanti, orangi pronti a invadere la casa di don Gonzalo e della madre: cfr. C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, in ID., *Romanzi e racconti*, I, a cura di R. RODONDI - G. LUCCHINI - E. MANZOTTI, Milano 1988, p. 728.

non sa di esserlo e si crede *à la page*, mentre proprio l'accostamento con un testo alto ma non pertinente mette in evidenza il suo essere basso e inappropriato. Nel contempo, l'imprecisione del riferimento e gli equivoci cui danno origine le parole alle quali si accompagna consentono di smorzare il tono altrimenti troppo solenne, troppo paludato del contesto, prendendosi gioco dei personaggi in azione: a cominciare da Lucio, che quella citazione pronuncia, facendo sfoggio di una dottrina inopportuna; ma senza escludere Bice, che con petulanza commette uno strafalcione dopo l'altro. È il Benni più tipico, insomma, con però una differenza: che lo scarto qui è occasione per una valutazione morale lasciata in sostanza implicita, anche se in parte convogliata dall'intera scena, e che si rende pienamente percepibile solo nel momento in cui si sia in grado di cogliere la differenza fra i guerrieri virgiliani e questi giovani falsamente anticonformisti. È un po' come se fossero previsti due lettori: uno che sa e capisce, e allora avverte anche quanto non viene apertamente detto; l'altro che non si trova in una simile condizione, e quindi si deve fermare alla superficie delle cose e accontentarsi delle parole di Lucio (e di Benni)¹¹⁵.

Ciò è ancora più vero, mi pare, se guardiamo a *Oleron*, l'ultimo testo che vorrei analizzare. Ci troviamo nella raccolta di racconti *Il bar sotto il mare*, del 1987¹¹⁶. Il bar del titolo si trova davvero sotto la superficie marina, in un mondo «altro» che non rispecchia la nostra Terra. Il narratore primario vi è arrivato per caso, inseguendo un anziano signore gettatosi in acqua, scambiandolo per un suicida (il coniglio di Alice?). Il locale è popolato da avventori molto differenti tra loro, raffigurati nella copertina di Giovanni Mulazzani, che del volume è parte integrante e imprescindibile. Ci sono una bionda che potrebbe essere Jean Harlow o Marilyn Monroe, un signore dagli occhiali neri pare proprio John Belushi, due ragazzi col ciuffo da punk alla moda di Nina Hagen, un uomo intabarrato con i tratti di Edgar Allan Poe, una vecchietta in stile Miss Marple, una sirena, un nano, un cane nero, un

¹¹⁵ Va ricordato che la citazione non è priva di una sua popolarità, proprio come esempio di onomatopea. Pasolini la usava a questo scopo con gli allievi romani (lo ricavo da G. MEACCI, *Improvviso il Novecento. Pasolini professore*, Roma 2000); in letteratura se ne segnala un significativo riuso in S.S. VAN DINE, *The Garden Murder Case*, New York 1935.

¹¹⁶ S. BENNI, *Il bar sotto il mare*, Milano 1987, pp. 87-115.

cuoco, un marinaio ... Inutile l'elenco: l'impressione è che ci si trovi davanti a rappresentanti eterogenei del popolo dei *Freaks*, in una sorta di accumulo e di mescolanza di culture – e livelli di cultura – diversi, vero emblema del postmoderno. Ognuno dei personaggi raffigurati, quasi si trovasse sulla strada per Canterbury, reciterà un racconto, che da lui prende nome; per ultimo, il narratore primario («L'ospite») viene invitato a rispettare il gioco e inizia una storia subito troncata alle prime parole: che però sono le prime parole del libro, quelle del prologo, nel quale si narra l'apparente suicidio del vecchio, il suo inseguimento, l'arrivo al bar dove tutti dicono una storia. È un circolo chiuso quello che si viene così a creare, di evidente (e scoperta) matrice metaletteraria. Non meno scoperto è il gioco che si instaura con la tradizione, la letteratura «alta»: ognuno dei narratori non si limita a raccontare, ma adegua la narrazione alla propria immagine o allo stile che si suppone possa appartenergli. Ogni storia è perciò mimetica di una forma letteraria, in un gioco di accumuli (sempre la stessa figura) che si fa emblema precipuo della scrittura benniana. A noi interessa il racconto dell'uomo con il mantello, quello con le sembianze di Poe. Si intitola *Oleron*, che è il nome del protagonista, il conte Maurizio Denian di Oleron. In una notte buia e tempestosa, il narratore (Egistus) si trova ad attraversare in automobile una valle deserta e inospitale, la Valle dell'Ombra. Sul più bello, la macchina si guasta ed Egistus è costretto ad abbandonarla e a chiedere ricovero in un vicino casale. Da lì viene inviato alla villa del conte Oleron, l'unica abitazione nei paraggi che sia dotata di telefono. Oleron non è una persona qualsiasi. Egistus lo ha conosciuto circa vent'anni prima, quando entrambi frequentavano il collegio in una città dei dintorni. Già allora Oleron era un ragazzo speciale, dall'aria lugubre e sinistra, sempre vestito di nero, adepto di culti e riti satanici, bravissimo a scuola (soprattutto in greco e in latino), ma odiato da tutti e da tutti tenuto lontano, inclusi gli stessi professori, urtati da quanto di freddo emanava dalla sua persona («È come se facesse odore di cimitero», commenta un compagno, p. 90). Durante la permanenza a scuola, Oleron aveva esercitato un'influenza nefasta su Egistus, che a poco a poco si era lasciato trascinare nelle stesse pratiche e fissazioni; per fortuna la permanenza di Oleron nel collegio era durata poco: cacciato dopo avere sputato in faccia a un insegnante, era stato abbandonato anche da Egistus, coinvolto in una (apparente) cerimonia macabra sfociata nell'incendio della casa dello

stesso Oleron. Del giovane conte, da quel momento, si erano perse le tracce. Ora Egistus lo ritrova, e non è entusiasta. Tanto più che il comportamento di Oleron appare ambiguo: da un lato rassicura più volte l'ospite inatteso circa la sua condizione odierna di rispettabile e stimato gentiluomo di campagna; dall'altro, si diverte a provocarlo, rievocando fatti e credenze del passato, ma – ancora più – l'atmosfera morbosa e terrorizzante che lo circondava da ragazzo. Vari elementi acuiscono il disagio: la notte, il buio, la tempesta, la casa dall'aspetto poco rassicurante, l'isolamento, l'assenza di altre persone all'infuori dei due (ex) amici e di una portinaia sdentata e poco socievole, la mancanza di luce elettrica, strani rumori che vengono dalle stanze interne, un grido improvviso e ripetuto, un'apparizione di Oleron in veste di simil-pipistrello (ma forse stava solo recando una coperta all'ospite), libri di esoterismo sparsi un po' dovunque, oggetti strani, fra i quali un pugnale che si direbbe sporco di sangue e sul cui manico sono incise alcune parole latine, *tum cruor et volsae labuntur ab aethere plumae* – il latino era il linguaggio prediletto dal giovane Oleron, non per amore verso quella lingua o quella letteratura, ma in quanto strumento magico, adatto ai commerci con il demoniaco. Ce n'è quanto basta per impressionare Egistus (e anche il lettore). Ogni arcano però si svela nel sottofinale – il finale riserva un'ulteriore sorpresa, che qui tacciamo. Oleron è effettivamente ciò che ha detto di essere, un oscuro e imbolsito avvocato di provincia, con moglie e figli (dalla televisione derivavano gli strani rumori e le grida), che non ha proprio nulla di misterioso e nulla, quindi, da nascondere.

Così ora sai. Non devo più recitare. È vero, sono un tranquillo avvocato di provincia, con una moglie noiosa, due figli, amici stupidi, ore vuote. Questo è l'orrore che non mi attendevo. (*Oleron* cit., p. 113)

Il vero orrore è la quotidianità, il resto sono artifici, elementi fasulli di una messinscena fasulla; in una parola, letteratura – e proprio per questo il racconto esibisce in modo così ostentato la sua letterarietà, addirittura sfacciata, verrebbe da dire, fin dall'*incipit* (o forse ancora prima, dall'essere la narrazione dell'uomo con il mantello e una veste ottocentesca). Ora, a voler verificare i possibili testi paralleli, dovremo senza dubbio tenere conto di tutta quella letteratura che Benni stesso denuncia, e che costituisce la base della cultura e delle letture di Oleron, Poe e Baudelaire in testa; forse un pensiero andrà dedicato

anche a *The Sphinx without a Secret* di Oscar Wilde (1887), mentre il finale si direbbe riportare all'indiscusso capolavoro di questa tradizione, *The Turn of the Screw* di Henry James (1898). A noi però interessa l'uso del latino. Il latino, l'ho già detto, è la lingua dei testi sapienziali, la lingua magica per definizione: è noto e riconoscibile, ma ormai è poco studiato e non realmente diffuso; ha un sapore antico e arcano; può assumere valenza di gergo.

Latino e greco – mi spiegò – sono lingue dei libri magici. Anche l'arabo e il cinese antico sono lingue che custodiscono segreti. Nessuna delle lingue moderne è utile per interpretare i segni del tempo dietro al tempo. (*ivi*, p. 95)

Anche per questo non mancano i termini di confronto, e *Cien años de soledad* (1967) basti per tutti¹¹⁷. Quanto importa di più, nel contesto del racconto di Benni, è tuttavia il gioco relativo alla citazione sul pugnale. Non è difficile riconoscervi un passo famoso dell'*Eneide*, un verso (*Aen.* 11.724) che viene da una similitudine nella quale Camilla – che sta uccidendo il figlio di Auno – è paragonata a uno sparviero che abbia ghermito una colomba e la trascini nell'alto del cielo, mentre con gli artigli la sta già facendo a pezzi, cosicché *cruor* e *vulsae* [...] *plumae* cadono al suolo¹¹⁸. È chiaro che sul manico del pugnale la citazione risulta decontestualizzata, e importa soltanto per il riferimento al sangue che vi si incontra. La posizione dell'incisione (ossia il coltello), le macchie alle quali si accompagna (probabilmente di ruggine), il

¹¹⁷ Nel romanzo di Gabriel García Márquez il latino è – oltre che la lingua insegnata dal vecchio catalano ai quattro amici del sottofinale (sulle pagine di Ovidio e Seneca) – il linguaggio nel quale si esprime il vecchio José Arcadio Buendía legato al castagno di casa. Lingua misteriosa, dunque, percepita come esoterica, non diversa da quella parlata dallo zingaro Melquíades: ed è solo la penetrazione a Macondo della Chiesa (che del latino si è fatta garante) a permettere di riconoscerla per un linguaggio non più parlato, ma non privo di storia e di una sua norma: cfr., nella recentissima edizione commemorativa con testo rivisto dall'autore, s.l. 2007, alle pp. 96, per la «lengua extraña» di José Arcadio; 103, per la scoperta del latino; 452, per le letture di Ovidio e Seneca. Si potrebbe aggiungere che nella saga di Harry Potter le desinenze in *-us* di gran numero di parole e le assonanze di certi nomi riportano a questo uso magico del latino: che però, significativamente, non è quasi mai «vero» latino.

¹¹⁸ Scena ed immagine vengono da Hom. *Il.* 22.139-142 (Achille all'inseguimento di Ettore), il *pathos* è tutto virgiliano: Omero si limitava a descrivere la fuga affannosa dell'animale che teme di essere catturato; Virgilio lo fa raggiungere e uccidere.

sensu magico che dal latino traspira sono tutti motivi che concorrono a ottenere l'effetto desiderato¹¹⁹. Effetto che, in ogni caso, sarà diverso a seconda del lettore che affronta il passo. Per il lettore dotto, in grado di riconoscere la citazione, i versi virgiliani avranno infatti valore di ammicco; per gli altri saranno un elemento del macabro, come Egistus con la sua narrazione ha cercato di farci credere. Il che però vuole dire, pensando allo scrittore e al suo pubblico di riferimento, operare una netta distinzione fra coloro che si trovano davanti al testo. Gli uni possono sfruttare fin da questo momento il dettaglio che viene loro offerto come un mezzo per cogliere la letterarietà della situazione, l'innocenza del contesto narrativo, la non drammaticità del finale, prevedendo anche l'esito del racconto – o, quanto meno, la falsità della situazione nella quale Egistus, narratore inaffidabile, ci ha sagacemente introdotti, inducendoci a leggere come preoccupanti cose che preoccupanti, di fatto, non sono. Gli altri, sprovvisti delle necessarie informazioni (in nessuna parte del racconto viene indicato che la frase incisa costituisce, in realtà, una citazione), sono costretti a credere a quanto il narratore vuole che essi credano, si trovano cioè esclusi dai mezzi di decifrazione e da alcune informazioni di cui i primi sono, al contrario, dotati. Si crea così un doppio regime, una doppia capacità di lettura. A una parte del pubblico Benni esibisce la superficie del racconto, il gioco del macabro, che poi si rivela innocuo, che poi si rivela macabro, con continui rivolgimenti del punto di vista narrativo e di quella barriera fra reale e irreale che è l'elemento di forza del libro; all'altra ha indicato il suo richiamarsi a fonti alte, che sono fonti letterarie, ostentatamente tali (notizia che dal dettaglio specifico si riverbera sull'intero racconto)¹²⁰. Usando i termini della classificazione di Wayne Clayton Booth, potremmo parlare di un «pubblico autoriale» e un «pubblico narrativo»: il primo costituito da «quei lettori

¹¹⁹ Riccardo Scarcia mi ha giustamente ricordato un parallelo dal *Capitan Fracassa* (1861-1863): la giovane Chiquita reca con sé un pugnale sulla cui lama si legge «Cuando esta vivora pica, / no hay remedio en la botica» (cito da TH. GAUTIER, *Le Capitaine Fracasse*, Paris 1967, p. 194). Lo spagnolo come il latino, dunque, esotico se non esoterico, oltre che *a priori* più adatto al personaggio in questione.

¹²⁰ E che era sottintesa da altri segnali, meno perspicui (almeno fino al momento in cui non possono essere messi in relazione fra loro, dopo che si è fatta luce): la raffigurazione dell'uomo del mantello, ad esempio; oppure la serie di allusioni e riferimenti ad autori del secolo diciannovesimo, quali Poe e Baudelaire.

che sono impliciti in tutto ciò che dice o non dice l'autore per rendere il libro accessibile, e in particolare per rendere accessibile la sua base fattuale. I membri di questo pubblico [...] in ogni lettura riuscita [...] giungono prima o poi a condividere tutti (o la maggior parte, o i più importanti) i fatti e i valori comunicati dall'autore implicito»; il secondo è un pubblico che «vive gli avvenimenti come se fossero reali, e la narrazione come se fosse un resoconto storico»¹²¹. Messa così, la distinzione è forse eccessiva: la letteratura d'intrattenimento, il genere fantastico, l'approccio ludico-ironico dell'insieme del libro – se non di questo specifico racconto – invitano a non esagerare troppo. Resta, ad ogni buon conto, la divisione fra chi è in grado di cogliere la citazione (citazione peregrina, si osservi, da un libro e da un contesto poco frequentati a scuola) e chi invece no. E ciò, nel caso di Benni, rischia di comportare una distinzione «tipologica», se così si può dire, fra i suoi lettori: perché pubblico autoriale saranno, con maggiore probabilità, gli adulti, i coetanei dell'autore, che hanno sperimentato i medesimi passaggi obbligati e sono presumibilmente ancora in grado di decifrare il latino, e magari perfino di riconoscere la provenienza della citazione, con quanto ne consegue; pubblico narrativo saranno senz'altro i giovanissimi, dai quali non ci si attende che siano lettori di Virgilio, né che sappiano individuare la citazione, con quello che porta con sé. In altri termini, questo significa che all'interno del racconto, e grazie al latino, si viene a creare una sorta di barriera generazionale, nella quale l'autore, adulto, stringe la mano ai suoi lettori adulti, alle spalle, se non proprio ai danni, dei lettori giovani¹²². Il tutto all'interno di una poetica nella quale, come autore, Benni proclama una morale in cui il giovane è la figura positiva, il solo in grado di fare sperare in un rinnovamento altrimenti impossibile, entro un mondo fatto dagli adulti a loro immagine e somiglianza e nel quale gli adulti sono sempre pronti a tenersi reciproco bordone. Con le considerazioni che ciascuno, a questo punto, è libero di trarre per proprio conto.

¹²¹ W.C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago - London 1961 (trad. ital. Scandicci 1996, pp. 439-443).

¹²² Una serie di casi affini e paralleli, sebbene riferiti a un diverso romanzo (*Terra!*, Milano 1983) e a un diverso ambito di cultura, è segnalata da B. PISCHEDDA, *La fantasia ingorda di Stefano Benni*, in ID., *Mettere giudizio. Venticinque occasioni di critica militante*, Reggio Emilia 2006, pp. 158-173.