DIPARTIMENTO D'ITALIANISTICA, ROMANISTICA, ARTI E SPETTACOLO UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

GIORGIO CAVADERTI

# SCRITTI DI SERVIZIA

Brigati Genova 2000 dans di Craylo

## DIPARTIMENTO D'ITALIANISTICA, ROMANISTICA, ARTI E SPETTACOLO UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

## GIORGIO CAVALLINI

# SCRITTI DI SERVIZIO

Brigati Genova 2000

## **INDICE**

Pre	esentazione di Vittorio Coletti	p.	. 7
Ringraziamento		»	9
1	Insegnare a insegnare	»	11
2	Motivazione alla lettura	<b>»</b>	15
3	Per una maggiore socialità della lettura	»	25
4	Libro e uomo	»	33
5	Come impostare e svolgere la prova scritta in italiano	»	37
6	Noticina sull'ars scribendi. Esempi di ripetizione espressiva	»	49
7	La metrica parte integrante del significato	»	59
8	Metrica e poesia	»	75
9	Classicismo e romanticismo	»	89
10	La dissoluzione del naturalismo. Il romanzo europeo del primo Novecento	»	107
11	Tre risposte a un questionario sulla critica	»	119
12	Testimonianza in memoria di Salvatore Currao	»	123
Bibliografia		"	125

Il Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Arti e Spettacolo saluta con la pubblicazione di questi saggi il prof. Giorgio Cavallini che lascia l'insegnamento per essere collocato a riposo. È un saluto affettuoso e riconoscente per un collega che, giunto nel Dipartimento e nella Facoltà di Lettere e Filosofia negli ultimi anni della carriera, si è perfettamente inserito nel nuovo ambiente umano e scientifico, portandovi il contributo della sua cultura, della sua semplicità di modi, della sua dedizione agli studenti. Non a caso il volume si intitola Scritti di servizio e contiene prevalentemente saggi legati alla didattica. È infatti questa la dimensione in cui Giorgio Cavallini ha potuto coniugare la sua fertile e limpida vena di studioso alla sua squisita umanità e al suo grande scrupolo professionale. Sono articoli e studi che nascono dall'insegnamento. dal rapporto con allievi che perlopiù aspirano a diventare insegnanti, con insegnanti ancora desiderosi di imparare ad insegnare. Cavallini punta qui ad avvicinare la letteratura ai giovani, rendendola affabile e vera, maneggiabile e libera, come piace a loro.

In appendice una aggiornata bibliografia rende conto del lungo, ampio lavoro critico di Giorgio Cavallini. Vi spiccano i suoi classici, Dante, Boccaccio, Goldoni, Leopardi, Manzoni e il gusto di misurarsi con la contemporaneità (da Buzzati a Biamonti, da Gadda a Bassani), segno di solidità culturale e di sempre rinnovata freschezza di interessi e di curiosità intellettuali.

So di farmi interprete del sentimento di tutti i colleghi se, porgendogli questo piccolo dono, saluto Giorgio Cavallini con gratitudine e amicizia, dispiaciuto della sua partenza, ma certo di ritrovarlo ancora a lungo e spesso tra di noi.

Vittorio Coletti

#### **RINGRAZIAMENTO**

Su invito amichevole e generoso del Direttore, Prof. Vittorio Coletti, e dei Colleghi del Dipartimento, ho preparato per questo volume alcuni scritti che definisco di servizio poiché vi si trattano argomenti prevalentemente di didattica o connessi all'apprendimento e all'insegnamento. Sono contento della possibilità offertami di riunire insieme scritti vari e diversi, accomunati però dalla collocazione che hanno avuto nel mio rapporto con gli allievi, e anche dalla loro formazione o elaborazione spesso graduale, frutto del continuo scambio di dare e avere con essi. Sottoscrivo, infatti, le parole di Mario Luzi: «Per insegnare, bisogna imparare. Dai miei allievi ho imparato (almeno un po') a imparare». Perciò, non importa se qualche pagina apparirà forse legata a situazioni oggi mutate o a esperienze non per tutti valide. Questi scritti, indipendentemente dai loro limiti, mi sono cari perché sono scaturiti da esigenze concrete, da bisogni reali e sono stati utilizzati come strumenti di lavoro, aperti al confronto e alla discussione. Alcuni sono divenuti, almeno in parte, momenti o "pezzi" di quella che Leopardi chiama «questa fatica della vita».

Mi è piaciuto, inoltre, il senso di progetto che l'invito fattomi ha assunto per me. Maturato il proposito e giunto alla sua attuazione, si realizza, così, uno di quei desideri (per non dire: sogni) pieni di attrattiva ma vaghi e indeterminati, che in genere non vengono mai esauditi. E quando ci si ripensa, a distanza di anni e decenni, si dice con un sospiro di rimpianto: «Dove sono i nostri propositi, / i programmi scritti sui foglietti?».

Ringrazio molto il Direttore e i Colleghi e Amici del Dipartimento di questo bellissimo dono e ricordo. Spero che qualche pagina degli *Scritti di servizio* sia utile agli studenti che, con la loro presenza attiva e partecipe, hanno reso interessanti e piacevoli le ore di lezione e di seminario. Vorrei anche esprimere la mia riconoscenza ai Maestri di ieri e di oggi, vicini e non vicini o non più vicini, che mi hanno illuminato con il loro sapere e onorato della loro amicizia. Un pensiero affettuoso, profondamente grato alla cara memoria dei miei genitori, Luigi e Maria Bandini, di mia sorella Brunella e di mio nipote Nicola Simeoni: tutti se ne sono andati via, per un viaggio senza ritorno; ma tutti sono sempre vivi e presenti nel mio cuore.

Bruselle mon ni niciolante stradale cou il nevito Cennoro Limeoni (1.7.85) - 40 Grasieto Vicde Limeoni, rimesti orfono, mon di molettie (hylio 89) (timore)

Tutti gli scritti, salvo due, sono stati già pubblicati sparsamente o in Atti di Convegno o in Rivista o in Appendice a vari miei volumi. In calce a ognuno di essi è segnata la data di pubblicazione. Sono inediti: Motivazione alla lettura (testo ricavato dagli appunti per una conferenza, tenuta da me a Brescia il 21 marzo 1990) e Testimonianza in memoria di Salvatore Currao (testo letto il 10 giugno 1997 nell'Aula Magna del Liceo classico «C. Colombo» di Genova in occasione della cerimonia commemorativa del Docente, al cui nome è stata intitolata la Biblioteca della scuola).

Come impostare e svolgere la prova scritta in italiano contiene suggerimenti e consigli forse ancora utili, nonostante le nuove modalità dell'attuale esame di maturità. Tra gli scritti sulla metrica non ho incluso lo studio I settenari di Ceccardo in quanto di argomento troppo specifico. Invece ho inserito nel volume Classicismo e romanticismo e La dissoluzione del naturalismo. Il romanzo europeo del primo Novecento, studi entrambi di argomento letterario, per la loro possibile utilizzazione didattica.

A parte qualche correzione e modifica (soprattutto tagli per evitare ripetizioni), i testi sono riprodotti fedelmente. Alcuni (rari) aggiornamenti bibliografici sono posti in calce, tra parentesi quadra.

#### INSEGNARE A INSEGNARE

Tra i compiti a cui è chiamata oggi l'Università per rispondere in modo adeguato e funzionale all'esigenza crescente di partecipazione espressa dai giovani e per contribuire a una loro formazione che non sia solo tecnica e specialistica, desidero richiamare l'attenzione sull'importanza della didattica nelle Facoltà umanistiche.

Naturalmente l'Università è il luogo per eccellenza della ricerca, intesa come ampliamento e progresso della conoscenza. Tuttavia la ricerca non deve rimanere chiusa in se stessa, a guisa di esperienza privata e solitaria che obbedisca a interessi personali, ma deve aprirsi al concorso di altri e porsi al servizio di tutti. Perciò, i due momenti della ricerca e dell'insegnamento possono essere saldati, come ha affermato Giorgio Petrocchi nella sua relazione *L'Università italiana oggi*, in un momento unico.

In questo ambito si inserisce il problema della didattica: problema di grande importanza specialmente nelle Facoltà umanistiche, nelle quali si fa sentire anche l'esigenza di *insegnare a insegnare*. A causa della mancata soluzione di que-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Come esempio nel campo della mia disciplina, accludo il testo della proposta, fatta da me anni or sono, per l'inserimento a statuto della «Didattica dell'Italiano». Motivazione:

La «Didattica dell'Italiano» risponde all'esigenza sempre più avvertita nelle Facoltà umanistiche che, accanto allo studio della Letteratura italiana, della Storia della lingua italiana e delle altre discipline di Italianistica, i discenti imparino anche a insegnare la materia, preparandosi così ai loro futuri compiti di docenti e apprendendo già durante gli anni di studio univer-

sto problema, talvolta non preso neppure in considerazione (a parte alcune lodevoli eccezioni), si profila una situazione di gravi difficoltà con annessi alcuni rischi per i futuri docenti. Essi, infatti, una volta divenuti docenti (a prescindere da ogni altra difficoltà intermedia), spesso si accorgono di non aver acquisito i metodi e gli strumenti necessari all'insegnamento e cercano allora, se animati da buona volontà e scrupolo professionale, di acquisirli empiricamente o, come si usa dire, sul campo; ma, non sorretti da adeguata preparazione metodologica, procedono con fatica e in maniera episodica, lasciandosi talvolta condizionare da situazioni contingenti e operando, in qualche caso, a scapito dei discenti. Non è escluso che alcuni docenti, nel tentativo di aggiornarsi per imparare a insegnare, siano attratti da iniziative organizzate da istituzioni o enti che, attraverso la didattica o altri contenuti culturali, mirano ad attuare sperimentazioni, che risultano poi dispersive e improduttive, oppure adottano schemi pianificati a priori, che vengono così imposti a tutti senza eccezione.

Qualunque seria metodologia didattica, invece, non può ignorare le molteplici "variabili" di cui deve tener conto: siano le situazioni, spesso diversissime, nelle quali di volta in volta si trova ad operare e con le quali è obbligata a confron-

sitario metodologie e tecniche che saranno loro utili, per non dire necessarie, nel lavoro professionale e formativo.

In particolare, la materia contempla una grande varietà di esperienze e di esercitazioni: metodo sincronico e metodo diacronico d'insegnamento sia per la lingua sia per la letteratura; applicazione del concetto di storicità nell'interpretazione degli autori e dei movimenti letterari; esempi di critica testuale; verifica di proposte interpretative e di metodi critici; motivazione alla lettura; tecnica e arte della scrittura; preparazione e impostazione di una lezione o di un seminario; correzione e valutazione degli elaborati scritti; ecc.

Se il complesso dei principi e dei criteri che ne sono alla base può essere sintetizzato nella formula *insegnare a insegnare*, ogni teoria o dottrina dovrà trovare applicazione e verifica nella pratica (preferibilmente quotidiana): in ciò non solo la misura della sua validità, ma anche la possibilità di continuo progresso e affinamento.

tarsi; siano le varie disposizioni, attitudini, esigenze (non ultima la preparazione di base) dei discenti, il cui rapporto con il docente non è mai fisso o statico, ma sempre mutevole e dinamico.

Ne deriva la necessità di un intervento e di un impegno non occasionali, ma continui, in un campo per di più delicatissimo, nel quale l'impostazione errata o l'uso di procedimenti non idonei (come, del resto, anche la carenza di qualsiasi iniziativa costruttiva) può condizionare gravemente la formazione non solo culturale, ma anche umana e sociale del futuro docente.

Tale impegno comporta l'assunzione del metodo critico e la fede nella libertà che è la humus vitale di quello che Vincenzo Cappelletti ha definito l'homo universitarius. Impegno da assumere in prima persona perché esige, oltre alla dottrina e alla competenza (non è questa la sede per esaminarne i contenuti e le modalità), anche doti di autentica e cordiale umanità: la loro attuazione concreta si realizza nella presenza assidua, nella disponibilità e apertura al dialogo, nel senso della solidarietà e dell'amicizia, nel rispetto della persona e della coscienza altrui.

Contro i falsi profeti divulgatori di menzogne e contro qualsiasi tentazione ricorrente di superbia intellettuale, ognuno – soprattutto chi insegna – non dimentichi la profonda verità con cui Galileo, sommo scienziato e scrittore e insieme fervido credente, introduce una delle sue pagine più luminose (la «Favola sulla ricchezza della natura nel produrre i suoi effetti», nel Saggiatore): «Parmi d'aver per lunghe esperienze osservato, tale esser la condizione umana intorno alle cose intellettuali, che quanto altri meno ne intende e ne sa, tanto più risolutamente voglia discorrerne; e che, all'incontro, la moltitudine delle cose conosciute ed intese renda più lento ed irresoluto al sentenziare circa qualche novità».

(1983)



## MOTIVAZIONE ALLA LETTURA (appunti)

«Intanto c'è il modo di leggere e il modo di rileggere. [...] Ci sono libri di cui si sente la necessità di una lentezza di lettura e ci sono altri libri, per esempio il libro giallo, che richiedono invece l'accelerazione della lettura»

(E. Montale)

1. Premessa. Parlare di motivazione alla lettura implica la necessità di conoscere i motivi per cui i giovani – essi sono i destinatari diretti o indiretti di queste mie parole – agiscono in modo che la lettura possa favorire la formazione della loro personalità e orientare tali motivi in direzione di valori umani, civili e sociali.

La lettura risponde a bisogni di ordine esistenziale e spirituale. Perciò deve adeguarsi alle esigenze e alle motivazioni che differiscono a seconda dell'età e variano da individuo a individuo anche in rapporto alla cultura di ciascuno e alla sua capacità di comprensione.

Nella ricerca di rapporto con la realtà – ricerca propria di tutti e in particolare dell'adolescente e del preadolescente –, l'interesse per la lettura cresce o dovrebbe crescere con l'integrazione personale e sociale del ragazzo: concetto di lettura come esperienza vissuta (ambito della comunicazione). Di qui i vari processi da attuare nel campo dell'educazione per creare il comportamento nei confronti della lettura, da quella indiretta alla diretta, e l'apprendimento del leggere,

con assimilazione di una tecnica, da un lato, e di nozioni, o meglio di contenuti, dall'altro.

Al livello della comprensione segue il livello della reazione: concetto di lettura come attività (dal rapporto con l'altro da sé che ha un suo mondo di idee, di affetti e di valori, allo stimolo a reagire in modo autonomo e personale, fino al formarsi della capacità valutativa e critica).

La duplice valenza relativa a qualsiasi testo può essere sintetizzata nella maniera seguente: da una parte, c'è la persistenza e immutabilità del testo stesso; dall'altra esiste l'estrema o infinita diversificazione delle letture (libertà interpretativa del lettore di fronte al testo). Da ciò discendono varie considerazioni, che si esprimono sotto forma di corollari: a) il lettore dà voce al segno, svelandone i significati (ricreazione del testo attraverso la lettura); b) la lettura non deve ridursi a decifrare le parole: si legge non per imparare a leggere, ma per l'interesse verso quello che si legge e che allarga l'esperienza culturale del lettore, permettendogli di conoscere cose nuove e di confrontarsi con nuove idee; c) se è importante leggere testi che piacciano o sollecitino partecipazione e interesse (emozione e gusto della lettura che schiude mondi fino allora sconosciuti alla mente e alla fantasia del lettore), non si deve dimenticare la lezione di Leopardi: «la lettura più piacevole è quella che non si fa per puro piacere e passatempo» (Zibaldone, 4273-4274).

Come conclusione provvisoria della *Premessa* si può dire che la lettura concorre al progresso della conoscenza, all'educazione alla vita, alla maturazione della mente e dello spirito. Non è un atto privato e solitario nonostante le apparenze, perché favorisce l'ascolto e il dialogo, conduce alla fraternità e all'amicizia, contribuisce all'acquisto di un abito civile e democratico, alla formazione del senso di responsabilità. La forma più alta e completa di lettura è offerta dal libro, che può essere considerato la memoria del mondo, il contemporaneo di sempre. Ma si pensi anche alla metafora dantesca del volume («Nel suo profondo vidi che s'interna, / le-

gato con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna», Par., XXXIII, 85-87) o al libro-universo galileia-no («La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto» (dal Saggiatore) o ancora, per fare un esempio recente, al Libro di Ipazia di Luzi.

Propongo ora alcuni spunti di riflessione, prima di porre un problema attuale e di presentare una proposta a cui seguirà una breve considerazione conclusiva.

### 2. Spunti di riflessione

- A ciascuno il libro adatto (così recita un luogo comune assai diffuso): ma non si può giudicare la bontà di un libro soltanto dal fatto che esso rispecchi il modo di vedere e di sentire del lettore (esempio della manzoniana Lucia, invisa alle studentesse statunitensi, per testimonianza di chi ha insegnato in quelle Università). Del resto, i bambini imparano non solo attraverso le proprie esperienze e non si accontentano certo di ciò che già hanno o sanno.
- Attenti alle scelte: come ammonivano gli antichi (Cicerone), non bisogna scambiare i ruscelletti con le fonti.
- Leggere pochi libri ma buoni: consiglio, anche questo, degli antichi (Seneca).
- Importanza della rilettura o delle riletture (e di un sistema di letture ben ordinato), non solo al fine di approfondire ciò che si è letto, ma anche per poter godere con maggior tranquillità e minor tensione del piacere della lettura: «La prima volta ci troviamo in una situazione che si conforma alla nostra vita normale. Non sappiamo cioè quel che l'attimo successivo ci potrà offrire, né quello che ci sarà nella pagina successiva. Ci affrettiamo in avanti per sapere quello che accadrà a noi stessi così come ai personaggi del roman-

- zo. Quando leggiamo per la seconda volta [...] ciò che era intricato diventa semplice e intellegibile. La rilettura è una fonte di godimento che tutti i bambini ben conoscono» (da O. Lagercrantz, *L'arte di leggere e scrivere*, Genova, Marietti, 1987).
- Modi personalissimi di leggere. Esempio di Federigo Tozzi, Come leggo io: «Apro il libro a caso; ma, piuttosto, verso la fine. [...] Se il primo periodo è fatto bene, cioè se lo scrittore l'ha sentito nella sua costruzione stilistica, mi rassereno. Ma il periodo può essere fatto bene a caso, oppure a arte. Questa differenza la conosco leggendo il secondo periodo; e, per precauzione, leggendone altri, sempre aprendo il libro qua e là. Se questi periodi resistono al mio esame, può darsi ch'io mi convinca a leggere il libro intero. Ma non mai di seguito. [...] Io dichiaro d'ignorare le "trame" di qualsiasi romanzo; perché, a conoscerle, avrei perso tempo e basta. La mia soddisfazione è di poter trovare qualche "pezzo" dove sul serio lo scrittore sia riuscito a indicarmi una qualunque parvenza della nostra fuggitiva realtà»: parole di "un pessimo lettore", che si vanta però di essere tale (il suo interesse è rivolto ai valori stilistici dei testi).

Ancora qualche altro spunto:

- la lettura richiede attenzione e concentrazione; permette alla fantasia di spaziare liberamente nel tempo e nello spazio; amplia il nostro senso della vita e ci fa entrare in contatto con un mondo più vasto (non fisicamente ma mentalmente);
  - la lettura consente di tornare indietro quando si vuole;
- la lettura contiene ricchezza di sfumature rispetto agli altri messaggi;

- la lettura, se fatta bene, esclude passività (a differenza

di altri mezzi di comunicazione e di espressione);

– la lettura aiuta alla decodificazione (trascrizione in termini chiari e intellegibili) di idee sedimentate, trasmesse spesso acriticamente: favorisce, perciò, la ricerca e la scoperta della verità;

- il libro è un messaggio che può venire da un altrove e da un altro tempo oppure può essere legato all'attualità, senza però esaurirsi nella cronaca (il giornale si legge, non si rilegge);
- il libro ha meno lettori di altra "roba stampata", ma come osserva Montale «i lettori delle pubblicazioni volanti, giornaliere, non leggono: vedono, guardano [...] e buttano via. I nostri treni "rapidi", giunti a destinazione, sono un cimitero di pubblicazioni effimere»;
- il libro è una sorta di ponte fra passato e futuro (concetto di classico connesso alla durata e all'universalità: per esempio, Virgilio, Dante, Shakespeare, ma anche autori del nostro tempo);
- il libro è uno strumento interdisciplinare per eccellenza, sia per i contenuti che spaziano in ogni campo sia per il rapporto continuo e sempre nuovo tra l'autore e il lettore;
- il libro non ha bisogno di intermediari per "parlare" al lettore e farsi intendere da lui;
- il libro riscatta la parola dal suo consumo standardizzato e massificato, ridandole individualità e spessore, libertà e significato universale: in definitiva, l'umanità che le è propria («Non si pensa se non parlando», Zibaldone, 95);
- il libro esalta la parola: necessaria per essere uguali e liberi, essa resta sulla pagina del libro dove tutti la possono vedere e meditare;
- il libro non contraddice la vita, ma se ne alimenta per rivelarla;
- il libro può essere paragonato a uno specchio: il lettore si trova messo di fronte a se stesso, costretto a guardarsi in faccia senza veli.
- 3. Un problema attuale. Come vincere la disaffezione di molti, in particolare dei giovani, verso la lettura? Come porre rimedio a una crisi che investe parte non piccola della nostra società? In pratica, cosa si può fare di concreto per invertire la tendenza e aiutare coloro che non intendono ri-

nunciare al libro, ma non trovano le occasioni favorevoli e l'ambiente adatto per avvicinarvisi? Vedi, su questo problema e su alcuni tentativi di risposta o suggerimenti, il capitolo seguente *Per una maggiore socialità della lettura*.

4. Una proposta (in favore della poesia). Bisogna riconoscere che non tutti i testi si prestano a essere letti compiutamente anche per ragioni di tempo (ci si riferisce soprattutto alla lettura che si può eseguire nelle aule delle scuole, inferiori e superiori, e delle Università). Esistono però dei testi come le novelle e i racconti oppure come le poesie, a volte brevi o molto brevi, la cui lettura non impedisce di svolgere anche altri argomenti nel corso della lezione.

Ma alla base della mia proposta non c'è solo una ragione pratica. Mi chiedo: perché nelle aule scolastiche, nelle quali sono ospitate tante voci spesso discordi o non sempre armoniose, non si devono sentire anche le voci dei poeti di cui si studiano la personalità, la poetica, lo svolgimento dell'opera, ecc.? Quando dico poeti, penso, senza per questo trascurare quelli dei secoli passati - ci sono classici sempre attuali e altri che è necessario conoscere -, specialmente ai contemporanei, a Saba, Ungaretti, Montale, Quasimodo, Caproni, Sereni, Luzi e molti altri, le cui liriche sarebbe bello leggere nell'ambiente della scuola. La cosa non presenta le difficoltà che si incontrano per andare in una pinacoteca o in una sala di concerto, poste magari in città diverse dalla nostra. Si può avere tutto l'occorrente a disposizione, con un po' di buona volontà e un minimo di organizzazione (testo di classe o preso in biblioteca d'istituto o portato dal docente, oppure fotocopie preparate e distribuite a ognuno degli alunni, e così via). D'altra parte, come si fa a parlare di poeti senza leggere i loro testi? Se si pensa alla pittura o alla musica, ma anche a uno sport o alla gastronomia, ciò appare inconcepibile. Eppure succede per la poesia; non sempre, s'intende, ma succede.

Se ciò accade, è da chiedersi: perché la lettura dei poeti nella scuola spesso è trascurata o non apprezzata come merita? Qui il discorso deve essere approfondito. Una parte di responsabilità è nei programmi per cui diventa obbligatorio quello che, invece, dovrebbe o potrebbe essere oggetto di libera scelta. Gli autori, imposti dall'alto, riescono di frequente sgraditi a quegli stessi lettori che forse, a distanza di anni, ne riscopriranno tutta la bellezza e vitalità. Una parte di responsabilità va addebitata alla tendenza di privilegiare i contenuti. Mi spiego meglio. Spesso nello studio si dà importanza e rilievo al messaggio dell'autore, alla sua concezione del mondo, alla sua personalità, al posto che egli occupa nella storia letteraria, all'inquadramento della sua opera nello spazio e nel tempo. Argomenti tutti degni di attenzione e considerazione, ma che non dovrebbero impedire la conoscenza diretta dei suoi testi, dai quali è necessario partire per cogliere in concreto la sua voce, per conoscere il suo messaggio senza intermediari, per ascoltare la sua poesia sto parlando appunto di poesia - o, più in generale, il che cosa ha da dire, da esprimere (significato) e come lo dice, lo esprime (significante).

Insomma, se non si coglie lo scarto che c'è tra il linguaggio poetico, anche il più piano e antiaulico ma pur sempre espressivo, rispetto a quello della comunicazione, ci si inibisce la possibilità di capire e gustare la poesia. La poesia non può prescindere dalla storia ma neppure dalla tecnica. Il significato resta fondamentale (così come la visione della vita di questo o quell'autore), ma altrettanto decisive sono le modalità foniche, sintattiche, metriche che interagiscono col significato, rafforzandolo e dandogli evidenza (rima, anafora, allitterazione, inarcatura o enjambement, prolessi, inversione di costrutto, ripresa, ecc.): si pensi al verso iniziale dell'Infinito («Sempre caro mi fu quest'ermo colle») e a come un minimo mutamento nella successione delle parole lasci intatto il significato, ma muti irrimediabilmente il ritmo, la musica (per esempio, «Sempre caro mi fu questo colle er-

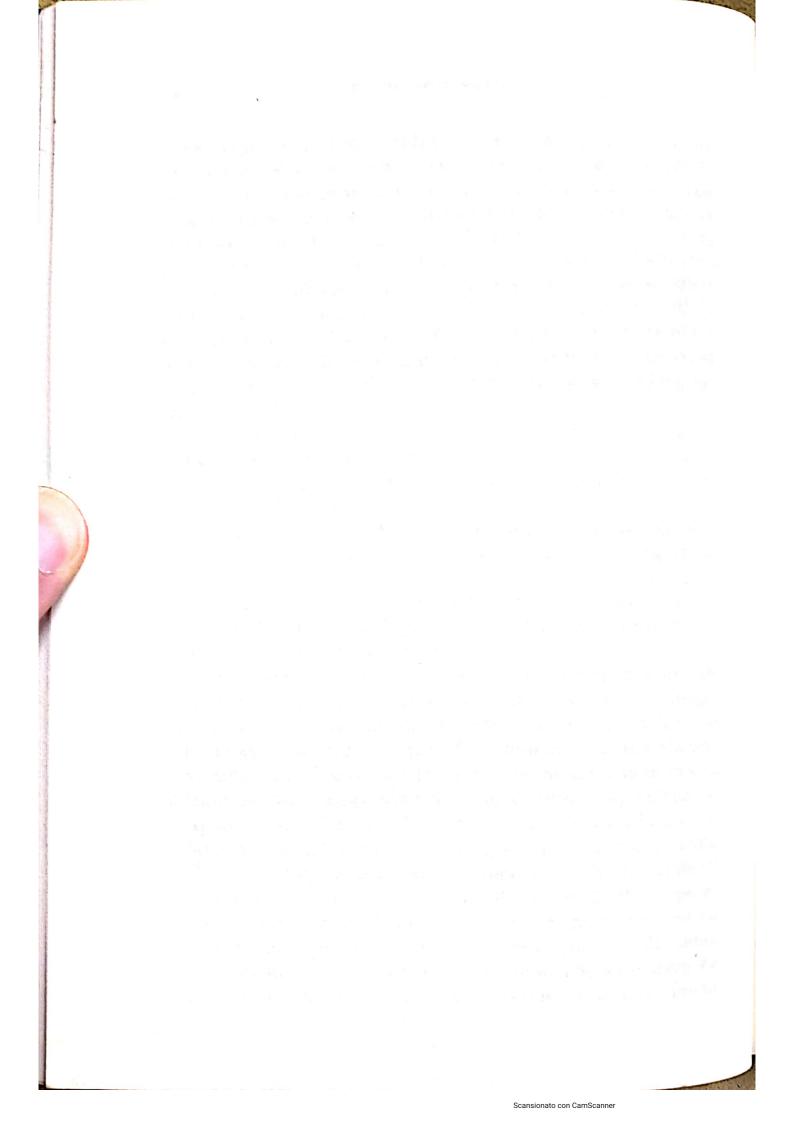
mo», come suggerisce Attilio Bertolucci a riprova della singolarità della poesia rispetto alla prosa); oppure si pensi all'uso del linguaggio analogico e metaforico (per esempio: "nero di nubi", "cullare del mare", "sospiro di vento", autore Pascoli, di cui si ricorda anche la bellissima sinestesia: «La Chioccetta per l'aia azzurra / va col suo pigolio di stelle»; ma gli esempi, tratti anche da altri poeti, potrebbero essere moltissimi).

5. Breve considerazione conclusiva. La lettura può costituire uno svago oppure un mezzo per apprendere e istruirsi; ma la vera lettura, capace di dischiuderci nuovi mondi e di aiutarci a conoscere noi stessi, è sempre una esperienza di vita. Esperienza senza limiti di spazio e di tempo: attraverso il libro si stabilisce un rapporto con autori lontanissimi da noi o vissuti secoli fa.

Veicolo di cultura, il libro presenta molto spesso elementi di sorpresa, di apertura, di novità (concetto di viaggio, di avventura, di esplorazione e, quindi, di conoscenza o di progresso nelle nostre conoscenze). Un'avventura al cui termine si ha qualcosa in più di prima: il nostro bagaglio non si è vuotato, ma riempito e arricchito.

Per concludere, un'esortazione rivolta a tutti ma soprattutto a noi stessi: leggere di più (per chi legga poco) e leggere meglio, cioè con attenzione e interesse. Questo invito non vuol essere una deplorazione che scaturisca da una visione apocalittica: la fine della lettura nel mondo del Duemila con il trionfo della teledipendenza e della computerdipendenza o di qualche altro "mostro" avveniristico. Non c'è bisogno di esorcizzare alcunché: tutto può coesistere armoniosamente (spirito e corpo, lavoro e svago, impegno e riposo, come il giorno e la notte nella nostra vita). Perciò un invito a operare in concreto e quotidianamente: fra le cose in cui ognuno di noi crede e che teniamo accanto a noi, a portata di mano, ci sia anche il libro, amico e compagno che non tradisce mai, neanche nelle ore più buie e desolate. Il libro ci lascia

sempre liberi e padroni di scegliere, non ci costringe mai: come osserva Pampaloni, l'autore propone e il lettore dispone. Anche per questa motivazione di fondo, è bene che la scuola, di ogni ordine e grado, lasci sempre ai giovani il tempo per la lettura personale e cerchi, non tanto di stabilire letture obbligatorie per tutti, quanto di educarli e abituarli alla lettura. La sua pratica, una volta appresa ed esercitata, non si dimentica più per tutta la vita (come le poesie imparate a memoria da piccoli) e ci accompagna fedelmente purché la si continui a coltivare o, ancor meglio, ci si impegni anche a trasmetterla e diffonderla a nostra volta.



## PER UNA MAGGIORE SOCIALITÀ DELLA LETTURA

«Non leggere per», ma «leggere senza per» (G. Pontiggia)

1. Quando si ricercano le cause della disaffezione di molti giovani verso il libro, in genere si fa discendere la tendenza – se di tendenza è lecito parlare senza incorrere in approssimazioni – da fenomeni di carattere generale, propri della società in cui viviamo: consumismo ed edonismo di massa; espansione delle spese voluttuarie a danno degli investimenti in beni culturali; prevalenza della civiltà dell'immagine (dal fumetto al cartone animato, al telefilm, ecc.) su quella della parola scritta; moda, favorita dalla motorizzazione sempre piu diffusa, dei viaggi di piacere e degli spostamenti da un luogo all'altro durante i week-end o per turismo; caro-prezzi del libro dovuto non solo ai costi editoriali, ma anche al numero eccessivo delle pagine che affollano parecchi testi scolastici rendendoli poco maneggevoli e oltremodo pesanti da portare.

Tuttavia non si può attribuire soltanto alle cause sopra citate l'attuale crisi della lettura che, a parte eccezioni e scelte individuali di segno opposto, investe molti giovani proprio in un periodo di tempo in cui essi, a differenza dei loro coetanei appartenenti a generazioni passate, sembrano godere di più largo accesso al mondo della cultura e disporre mediamente di maggiore quantità di denaro da spendere in maniera autonoma.

2. Sul rapporto fra i giovani e il libro influiscono vari e complessi fattori, non riconducibili a una causa determinata, che spesso coinvolgono la generalità dei lettori indipen-

dentemente dalla loro età. Tra questi fattori è importante l'ambiente familiare, scolastico e sociale in cui il giovane si forma. Ma un aspetto, per lo più ignorato o trascurato, del problema può aiutare a comprendere la motivazione psicologico-generazionale per cui avviene di frequente che i giovani d'oggi, a parità di formazione culturale e intellettuale. leggano meno libri dei giovani d'una volta e, a prescindere dalla quantità (meno importante della qualità e delle motivazioni da cui scaturisce l'interesse), siano meno attratti dal libro e da tutto ciò che il libro, specialmente se di autore. rappresenta. Chi si impegna nella lettura gode di molteplici facoltà (sovrana è quella di poter sempre tornare indietro per riprendere a leggere da qualsiasi punto o pagina del testo) ed esercita liberamente lo spirito critico, ma è costretto ad appartarsi o a escludersi dagli altri in modo da rimanere. spiritualmente se non materialmente, solo con il libro e con se stesso. Colloquio silenzioso eppure intenso che, mentre impedisce ogni altra attività e forma di comunicazione, esige interesse, capacità di concentrazione, intelligenza, riflessione, fantasia e memoria. E non importa se il luogo consiste nella solitudine della propria stanza o nell'affollamento di una biblioteca pubblica. Non sempre però la lettura implica isolamento o esclusione dal rapporto con gli altri. Se costoro, sia pure in parte, leggono i medesimi libri che leggiamo noi e, dopo la lettura, scambiano con noi opinioni e pareri che dall'argomento del testo si estendano alla visione della vita e alla poetica dell'autore, ecco che il libro, divenuto polo di comune interesse e veicolo di socialità, può far conoscere meglio tra loro persone dello stesso ambiente (di scuola, di lavoro, di circolo), consolidare rapporti di amicizia, favorire incontri e scambi di idee, promuovere una solidale esperienza di vita.

Di qui è necessario partire: chi si dedica alla lettura di un libro non deve sentirsi escluso dal mondo che lo circonda, ma deve sentire che la sua esperienza è condivisa anche da altri. In caso diverso può accadere che egli non abbia la co-

stanza di rinnovare l'esperienza fatta, per quanto esaltante essa sia, e ceda a suggestioni e a richiami che appaiono socialmente più allettanti o che richiedono minore dedizione e fatica mentale. A questa esigenza risponde l'attrazione esercitata sui giovani dai concerti e dalle audizioni musicali. Chi vi assiste si trova quasi sempre in compagnia di amici o di conoscenti o di coetanei e, soprattutto, condivide tutti i momenti della manifestazione con coloro che, presenti nello stesso luogo e nello stesso tempo, partecipano alle sue emozioni. Poi ne può discutere con quanti vi abbiano assistito anche in occasioni diverse e perfino con quanti, avendone sentito parlare, chiedano informazioni e pareri agli intervenuti. La predilezione dei giovani per i concerti, gli spettacoli teatrali, i dibattiti si fonda appunto sulla loro tendenza a stare in compagnia e a vivere esperienze di gruppo. Esigenza di socialità che talvolta rimane delusa poiché in molte di queste manifestazioni collettive lo spettatore è ridotto a un ruolo passivo e gli è negata la facoltà che il lettore di libri possiede: conoscere l'altro da sé e, insieme, penetrare più a fondo nella propria coscienza, in un rapporto che abbraccia il dialogo (con l'autore, con la realtà, con nuovi mondi prima ignoti, ecc.) e la scoperta autentica di se stesso. Con ciò, tuttavia, non si intende esaltare la lettura al di sopra di ogni altra esperienza e si ricorda che già Seneca metteva in guardia contro il pericolo di leggere troppi libri senza digerirli e approfondirli bene.

3. Ritorniamo al giovane che rifugge istintivamente dalla solitudine e ricerca occasioni di socialità nell'ambiente in cui vive. Spesso l'attrattiva di un libro, del quale ha sentito parlare, trova vari ostacoli che vanno dal suo reperimento al suo costo, al tempo necessario per consultarlo o leggerlo, alla difficoltà psicologica di dover spesso scegliere tra il libro e le altre attività proposte da amici e compagni. Un'autentica vocazione culturale non si lascia vincere dagli allettamenti e dai condizionamenti dell'ambiente, ma il giovane che fa la

scelta del libro, impegnandosi durante il tempo libero nella lettura, è costretto qualche volta ad andare controcorrente poiché non sono molti i coetanei con i quali può scambiare e condividere le sue esperienze e le sue scoperte in questo campo.

Inoltre esistono impedimenti di varia natura, tali da non incoraggiare la lettura dei libri o, almeno, di determinati libri. Un impedimento fisiologico consiste nel fatto che molti giovani, già impegnati per parecchie ore della giornata nello studio (condotto solitamente su libri, manuali, dispense. ecc.) arrivano a un punto di saturazione che inibisce ulteriori letture. Un impedimento d'altra natura può scaturire dall'opinione diffusa che un libro sia poco interessante se non rispecchia il tempo in cui viviamo: per esempio, un romanzo ambientato in epoche passate. Ne deriva che i giovani, e non solo i giovani, preferiscano rivolgersi a contenuti ritenuti più aderenti ai problemi della società odierna o espressi con un linguaggio più immediato e realistico, di più facile presa come, ad esempio, quello delle immagini filmiche (ma anche il cinema, sia pure per cause diverse che qui non è possibile affrontare, attraversa oggi una grave crisi).

Tornando, dunque, al difficile rapporto fra i giovani e il libro, che cosa si può fare in concreto per invertire la tendenza, là dove questa si manifesta, e aiutare tutti coloro che non intendono rinunciare al libro, ma non trovano le occasioni favorevoli e l'ambiente adatto per avvicinarvisi? Sarebbe opportuno promuovere e organizzare letture pubbliche; ma, prima di arrivare a ciò, è necessario favorire l'abitudine a questo genere di lettura. Sedi idonee possono essere trovate nell'ambiente della famiglia e, soprattutto, della scuola. Una serata da passare in famiglia diventa occasione di scoperte e di sorprese inaspettate se i suoi membri, invece di raccogliersi pigramente davanti al televisore o di disperdersi ognuno per proprio conto, si riuniscono ogni tanto, in compagnia eventuale anche di amici, per fare pubblica lettura, ad alta voce, di poesie o novelle o pensieri di questo o quello scrittore prescelto oppure di testi di vari scrittori appartenenti al medesimo movimento o corrente. Una serata simile anima lietamente l'ambiente familiare, facendovi risuonare la voce degli autori tornata viva in mezzo a persone vive e lasciandovi perdurare anche a lungo l'eco dei loro commenti e delle loro discussioni costruttive.

4. Ma l'ambiente deputato per eccellenza a questo compito piacevole e a questa attività formativa è la scuola, di ogni ordine e grado. Purtroppo nelle classi si legge generalmente poco e male. Le cause sono tante e alcune possono valere anche come giustificazione: eccessivo numero degli alunni, mancanza di tempo a disposizione, ecc. Non giustificata, invece, è la tendenza di alcuni docenti, i quali sono soliti impartire la lezione dall'alto, ex cathedra, e discettare de omnibus rebus et de quibusdam aliis, quando addirittura non dettino i «famigerati» appunti, vero incitamento alla pigrizia mentale (propria e altrui) e all'apprendimento passivo e disorganico. Se ci sono docenti che trascurano il valore formativo della lettura fatta in classe, anche molti discenti non sono abituati, per lo più, alla tensione e al piacere della lettura disinteressata: o perché devono studiare e non hanno tempo di leggere (così dicono alcuni dimenticando che lo studio passa obbligatoriamente attraverso la lettura) o perché non sono incoraggiati e guidati a sviluppare in classe le loro attitudini. Al contrario ci sono maestri e professori (di ogni ordine: dalla Media alla Secondaria, all'Università) che, nel loro insegnamento, «partono» dai testi con la consapevolezza di essere innanzi tutto dei lettori, i quali, avendo letto di più e meglio rispetto agli studenti, debbono mettersi al loro servizio per aiutarli a capire e a gustare i testi degli autori. E per capire e gustare i testi (i due verbi sono inscindibili come dimostra il rapporto che oggi esiste tra filologia e critica) è necessario soprattutto leggerli e rileggerli: in analogia con quanto avviene per la musica, che si ascolta più volte senza stanchezza, anzi con sempre rinnovato interesse.

Quando in una classe, in un'aula di Liceo o d'Università, si stabilisce il clima adatto alla lettura (silenzio, raccogli-

mento, attenzione, ecc.), è compito del docente far sì che la sua «esecuzione» sia limpida e pacata, non interrotta da chiose divaganti che, interrompendone il fluire continuo, distolgano l'attenzione di chi ascolta. Le spiegazioni doverose. ma spesso minute e particolari, restino a parte e seguano, comunque, il momento della lettura: i testi sono sempre più importanti e interessanti di qualsiasi, pur intelligentissimo, discorso (di esegesi o commento o giudizio) sui testi stessi. E dopo le chiose necessarie, che nessuno si sogna di abolire specialmente per i testi più ardui, è bene ritornare alla pagina dello scrittore per rileggerla distesamente e compiutamente, una volta che tutti i suoi punti siano stati chiariti e analizzati. Allora si potranno fare e sollecitare anche tentativi di interpretazione e di approfondimento: dopo, però, una o più letture (non prima!), e anche dopo una pausa di riflessione. Il tutto nella massima semplicità, ma non mai senza un certo grado di tensione, segno dell'interesse e dell'impegno.

In questo modo i poeti, i narratori, perfino i critici ritornano a essere vivi e ricchi di attrattiva: la loro voce, come ringiovanita nonostante gli anni o i secoli trascorsi, parla direttamente all'animo e alla coscienza dei giovani che sentono di partecipare a un'esperienza non individuale e solitaria, ma di gruppo e, in quanto tale, suscettibile di nuove aperture e di sviluppi ulteriori. Essi, infatti, possono riprenderla di loro iniziativa con amici e compagni, anche in altre occasioni e per fini diversi: per esempio, una lettura scenica compiuta in classe può suggerire tentativi e prove di vere e proprie recite per arrivare all'adattamento o alla creazione di testi teatrali scritti con il concorso di tutti, professore e alunni. Non a caso, in tempi recenti, in alcune nostre città si stanno diffondendo le letture pubbliche di poeti antichi e moderni: tra gli spettatori numerosissimi sono i giovani, che accorrono con entusiasmo là dove le iniziative culturali consentono anche possibilità di incontri e di nuovi rapporti.

5. I libri non sono morti, ma vivi. Se così non fosse, Dante non avrebbe scelto Virgilio, un *auctor* latino vissuto mol-

tissimi secoli prima di lui, come guida per il suo viaggio ultraterreno, rappresentato nella Commedia, il quale ha per fine la renovatio di tutta l'umanità. Dipende da noi rendere operante, trasformare in atto la vita che è nei libri, facendo sentire a chi non li conosca o non li apprezzi la forza e la vitalità del loro messaggio. «Se i libri rimandassero soltanto a se stessi, ossia a ciò che dibattono o raccontano, non sarebbero - rileva Giuliano Gramigna - quella cosa preziosa che sono. Un libro, anche mediocre, può produrre in noi una serie di piccoli urti che mettono in moto idee e sensazioni spesso molto distanti - come una vibrazione corre lungo una fila di bicchieri di cristallo». Una pagina delle Confessiones di Sant'Agostino (su un furto di pere commesso senza necessità) oppure un romanzo di Fëdor Dostoevskij (su un delitto, eseguito in forza di un ragionamento logico ma assurdo, e sulla scelta del castigo come espiazione e redenzione) racchiude una «lezione» perenne che può toccare il cuore del lettore e farlo meditare sui grandi problemi della vita dell'uomo, sul suo destino eterno.

Come ammonisce la favola di fantascienza Fahrenheit 451 di Ray Bradbury (trasferita sullo schermo dal regista François Truffaut), la tirannia vuol distruggere i libri poiché essi sono intrinsecamente sovversivi e contestatori: il feroce ordine nuovo non potrà essere istituito finché qualcuno tramanderà la loro voce di libertà, di dignità, di umanità. Ora che nessuna tirannia ci minaccia sarebbe terribile che i mostri suadenti del consumismo e dell'edonismo di massa riuscissero a distogliere i giovani e anche i non più giovani dall'esperienza formatrice e rivelatrice della lettura. Se si sarà capaci di promuovere una maggiore socialità, da realizzare in varietà di modi e di forme sia nella famiglia sia nella scuola sia nella società, ciò concorrerà a favorire e alimentare il contatto di molti giovani con la civiltà del libro, imprimendo così una svolta decisiva alla loro vita di uomini e di cittadini.

(1989)

## LIBRO E UOMO

«Il tempo per leggere, come il tempo per amare, dilata il tempo per vivere»

(D. Pennac)

È stato detto più volte che la storia del libro coincide con la storia dell'uomo. Si tratta di una «storia» sempre contemporanea, attuale come la vita umana, in quanto implica in un processo perennemente dialettico tre soggetti: la realtà rappresentata dal libro stesso, l'autore, il pubblico. Tuttavia nella nostra epoca, dominata dallo strapotere e dal fascino talora ambiguo della cosiddetta civiltà dell'immagine, accade purtroppo di frequente che la parola scritta, anzi stampata, non susciti più quell'attrazione già esercitata da essa in passato e che ancora sarebbe lecito attribuirle; inoltre, anche il giudizio secondo cui spetterebbe al libro dignità di legittimo protagonista della vita dell'uomo appare a volte smentito o infirmato dai troppi volumi che, specie in materia di narrativa e di saggistica, invadono in modo massiccio e caotico il mercato. Ci riferiamo a quei prodotti dell'industria editoriale, i quali, tipici oggetti di consumo più che portatori di un messaggio universalmente valido, risultano quasi sempre evasivi rispetto alla realtà ed ai principali problemi, collettivi o individuali, del nostro tempo.

A tutt'oggi il libro costituisce, al pari della parola, la forma di comunicazione e di espressione forse più completa per l'uomo che non voglia chiudersi in se stesso, ma ambisca sentirsi parte della società e del mondo da cui è condizionato e che egli a sua volta organizza e giudica. Perciò la pubblicazione di un libro sul libro non obbedisce ad un apparente paradosso, bensì risponde ad un intento altamente costruttivo. L'iniziativa è stata assunta dalla Commissione nazionale italiana per l'Unesco che ha voluto dedicare tale importante contributo all'Anno internazionale del libro: V. Volpini, A. Guzzo, G. Pampaloni, *Libro e uomo*, a cura di S. Accardo, Roma, Studium, 1972.

Il primo saggio contiene una biografia e una breve storia del libro. Tra le testimonianze citate da Volpini, si va dal no (al libro), quale fu espresso ad esempio dai famigerati roghi voluti da Hitler, agli innumerevoli sì sintetizzati in un suggestivo apologo, quale si può cogliere nella vicenda esemplare del pompiere-bruciatore Montag, protagonista di Fahrenheit 451, il romanzo fantascientifico scritto da Ray Bradbury (trad. ital., Milano, Mondadori, 1966). Come è noto si tratta della storia di una conversione, ambientata su uno sfondo allucinante. Montag, conquistato dal messaggio contenuto nei libri, si oppone alla mostruosa società, di cui fa parte, che vorrebbe distruggerli, e non obbedisce più al comando di bruciare con il kerosene le biblioteche. La sua ribellione alla massificazione imposta dai fondatori di un disumano ordine nuovo, ha il significato di una precisa scelta spirituale che si risolve nell'imparare a memoria, assieme ad alcuni compagni, il testo di un libro. Ogni uomo, così, diventerà un libro vivente e trasmetterà un perenne messaggio ai posteri.

Il secondo saggio, affidato a Guzzo, svolge il tema delle relazioni che intercorrono fra libro, autore, lettore. Dalla consapevolezza del potere della parola, testimoniato dal prestigio dell'antichissima arte del dire (la retorica), si passa all'esame dei molteplici "benefizi" che i libri apportano: dal libro di storia (che stimola la meditazione) al libro di fantasia (che infrange la crosta di aridità che spesso ci circonda), a quello di filosofia morale (consolatorio e, insieme, formativo), al trattato scientifico (che opera in noi un «risanamento mentale e morale» col mettere senza complimenti alla porta il "dubitativo" ed il "possibile").

Il terzo saggio, dovuto alla penna di Geno Pampaloni, si articola in due capitoli intitolati Parola come libertà e Elogio della lettura. Per Pampaloni l'educazione alla parola è fondamento dell'educazione alla vita. L'elogio della lettura, perciò. non si esaurisce nella celebrazione di qualcosa di intimo, ma va posto in relazione ai valori del dialogo e di un'ideale democrazia: «Si è detto che la lettura percorre le vie dell'interiorità, della riflessione su se stesso: ma non sono le stesse vie che conducono alla fraternità, al riconoscere nell'altro la radice umana comune? Nell'atto di raggiungere, con il suo messaggio, ciascuno di noi nel suo io più segreto, il libro che leggiamo ci isola, ci rivela, ci parla all'orecchio; ma al tempo stesso ci mette a confronto, in comunione o in disputa, comunque in sintonia, sulla stessa lunghezza d'onda, con tutti gli altri potenziali destinatari di quel messaggio. La lettura dispone all'umiltà dell'ascolto; ma, anche, sollecita al rischio della risposta. Sembra modellare come in un magico microcosmo l'universo sulla misura del nostro "io"; ma di fatto quell'apparente rapporto privilegiato tra libro e lettore che fa prezioso e talora goloso il gusto della lettura, a un certo punto si schiude, e il libro, che ci parla del mondo, ci impone la responsabilità di giudicare il mondo».

Ma *Libro e uomo* è soprattutto un volume profondamente e coerentemente unitario, anche se composto a tre voci; «non dissonanti però – come rileva Salvatore Accardo nel Prologo –, ed anzi anche eco di molte altre voci, talune oltre il tempo». Sono le voci che, nel corso dei secoli, hanno accompagnato il *libro* nella sua lunga storia e che ancora palpitano nelle parole dei tre autori o ispirano la loro sensibilità di lettori e scrittori al contempo. Chiude il volume una duplice Appendice: la Carta del libro e un utile Glossarietto contenente i principali termini tecnici dell'arte tipografico-editoriale. Un volume, dunque, che non si esaurisce in sé: un libro che comprende molti altri libri e assurge a segno dell'uomo e della sua storia.

(1972)



### COME IMPOSTARE E SVOLGERE LA PROVA SCRITTA IN ITALIANO

«...e neppure i grandi maestri scrivono bene senza gravissime e lunghissime meditazioni, e revisioni, e correzioni, e lime ec. ec.»

(G. Leopardi)

1. Premessa: «Non domandarci la formula...». Non è facile dare consigli sul modo di impostare e di svolgere la prova scritta in italiano. A prescindere dalla considerazione che per scrivere su un argomento bisogna conoscerlo e avere valide motivazioni, c'è differenza tra lo scrivere per libera scelta e l'essere chiamati a svolgere riflessioni su temi, più o meno graditi, assegnati da altri. Perciò, è impossibile fornire ricette o soluzioni atte a risolvere tutti i problemi e le difficoltà che sorgono o risorgono puntualmente, a seconda delle capacità e dei livelli di cultura e di competenza di ciascuno e anche in ragione della natura e del grado della prova (dal compito in classe al tema di maturità o di concorso, fino alla tesi di laurea e alla pubblicazione scientifica), ogni volta che si debba affrontare la pagina bianca per mettere nero su bianco intorno a un argomento determinato. I consigli, che si possono dare, hanno valore relativo e non assoluto, in quanto mirano non a trasformare in scrittore chi non lo sia, ma a conseguire due fini distinti e complementari: guidare alla corretta e ordinata relazione di uno scritto, indicando le modalità principali da seguire nella sua elaborazione (dall'impostazione alla stesura, alla revisione); concorrere a migliorare e affinare le capacità, possedute in misura diversa da ognuno, di esprimersi nello scritto e con lo scritto.

Premesso, dunque, che non esiste una formula per realizzare ciò che richiede impegno intellettuale e operosa fatica – un aspetto anch'esso, sul piano esistenziale, dell'infinita molteplicità del reale a cui si addice il rifiuto montaliano: «Non domandarci la formula...» –, si può affermare però che è possibile, purché si voglia e si perseveri, fare progressi sicuri e costanti nella tecnica e anche nell'arte dello scrivere: come nel campo della lingua è arbitraria la norma «in italiano si dice cos컹, così, nel campo della scrittura e dello stile sono molteplici gli esiti e le soluzioni compresi tra l'illimitata libertà soggettiva dello scrivente e la varia, ma oggettivamente più ristretta, capacità di ricezione del destinatario del messaggio².

2. Preparazione alla prova e sua elaborazione. In fase preliminare, è opportuno stabilire l'obiettivo o scopo a cui si tende: per es., in un esame o concorso si consiglia di non strafare, ma di mirare al superamento della prova e, se possibile, a ottenere un buon risultato. Inoltre è necessario documentarsi sull'argomento da trattare (se questo è noto) oppure sulla materia da cui l'argomento è tratto (se questo non è noto), consultando documenti e testi, raccogliendo ritagli di giornali, compilando elenchi di dati, schede informative e riassuntive, spogli da Riviste e anche semplici appunti. Non si deve trascurare la preparazione psicofisica: se dosata ed equilibrata, essa consente di affrontare la prova nelle miglio-

Per questo insegnamento a favore della storicità e contro l'«idolo» della normatività della lingua, cfr. G. Pasquali, La linguistica nella scuola, in Scritti sull'Università e sulla scuola, Firenze, Sansoni, 1978, p. 352.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Esso può essere comunicativo o espressivo: qui si prende in esame soprattutto il primo (più adatto a chi procede alla stesura di una prova scritta, di una relazione, di una tesi di laurea, di un articolo, ecc.), mentre il secondo è proprio del poeta e del narratore.

ri condizioni mentali e fisiche<sup>3</sup>. Da evitare qualsiasi improvvisazione (opposta al concetto di preparazione) e qualsiasi dispersione (opposta al concetto di concentrazione: capacità di intensa meditazione<sup>4</sup>, da coltivare e sviluppare al massimo); occorre, però, guardarsi anche dal prolungare troppo lo sforzo e la tensione poiché ne può derivare diminuzione di rendimento (superallenamento). Per l'elaborazione dello scritto (per es., un tema su argomento assegnato), è utile preparare, prima della prova, uno schema strumentale o traccia o scaletta articolata in vari punti, da seguire non rigidamente, ma da utilizzare come guida e riferimento. Ecco un esempio di *scaletta* in quattro punti: I) situazione; II) svolgimento; III) forma corretta, in rapporto al contenuto: primo livello (ortografia e morfologia), secondo livello (lessico e sintassi, o arte del periodo); IV) personalità e stile.

I) Intendere e cogliere la situazione (nucleo sostanziale o centro dell'argomento) è condizione necessaria per non andare, come si suol dire, fuori tema. Tra due soggetti letterari analoghi («Il dramma di Paolo e Francesca rappresentato da Dante nel canto V dell'*Inferno*» e «Dante di fronte al dramma di Paolo e Francesca»), la situazione diversa provoca lo spostamento del centro: nel primo sono protagonisti i due amanti e il loro tragico destino, e interessa il modo con cui l'autore li ha rappresentati anche sul piano dell'arte; nel se-

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Fine analogo hanno gli allenamenti e le prove a cui si sottopongono rispettivamente lo sportivo e l'artista, impegnati entrambi a raggiungere con gradualità, sia pure con mezzi diversi, l'*optimum* della forma per dare il meglio di sé in una determinata occasione.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Fondamentale anche prima di una lezione o conferenza, come appare dall'episodio del seccatore narrato dal De Sanctis nelle sue memorie autobiografiche; al di là dell'autoironia che tempera la letterarietà della reminiscenza oraziana, l'aneddoto dimostra la coscienza professionale dell'insigne studioso e maestro: «Ciascuna lezione spremeva il miglior sugo del mio cervello. Io mi ci preparavo per bene, e tutto il dì non facevo che pensare alla lezione, anche per istrada, gesticolando, movendo le labbra» (F. DE SANCTIS, La giovinezza, a cura di L. Russo, Firenze, Le Monnier, 1957, p. 135).

condo è protagonista il personaggio-poeta, già turbato alla vista dei lussuriosi5, quindi perplesso moralmente e intellettualmente al pensiero delle conseguenze del peccato di lussuria 6, infine commosso al cospetto dell'infelicità dei due dannati indissolubilmente congiunti7, ma non più tentato da una vita concepita come letteratura, sperimentata in gioventù e ora giudicata alla luce della verità eterna. Altro esempio è fornito da un gruppo di temi di attualità aventi una parte comune e una differenziata («Un grave problema della mia città», «Un grave problema della mia regione», «Un grave problema del nostro Stato», «Un grave problema degli anni Ottanta»): nei primi tre l'ambito spaziale varia e si amplia progressivamente; nel quarto è in evidenza l'ambito temporale, mentre quello spaziale resta indeterminato. Se il soggetto della prova consiste nel commentare e interpretare un testo di ampiezza limitata (in genere, un componimento poetico), si eviti di farsi guidare da preconcetti e di sostituirsi all'autore fino al punto da usare il testo strumentalmente per una sterile discussione (per es., l'analisi della lirica pascoliana Lavandare di Myricae non giustifica una digressione sociologica sulla condizione delle donne lavoratrici nell'Italia di fine Ottocento): come raccomanda un autorevole filologo, «bisogna considerare solo il testo, e osservarlo con attenzione intensa, costante, in modo da non lasciarsi sfuggire nessuna espressione della lingua e del contenuto» 8. Se come

<sup>8</sup> E. AUERBACH, Introduzione alla filologia romanza, Torino, Einaudi, ° E. AUERBACH, Introductione and programme, actino, Emaudi, 1963, p. 47. Il quale ancora osserva: «Tutto il pregio della spiegazione dei 1963, p. 47. il quale ancora con un'attenzione fresca, spontanea, costante, e testi e qui: disogna leggere con un disconsidera de classificazioni premature, e bisogna guardarsi scrupolosamente da classificazioni premature, Solo



<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> «Pietà mi giunse, e fui quasi smarrito» (*Inf.*, V, 72).

<sup>6 «</sup>Quand'io intesi quell'anime offense, / china' il viso, e tanto il tenni wQuanu io intesi quell'alla quell'alla pensier quanto disio / manà cominciai: - Oh lasso, / quanti dolci pensier, quanto disio / menò costoro al dolo-

o passo: -" (111/1), 1, 1...

Mentre che l'uno spirto questo disse, / l'altro piangea; sì che di pietade / io venni men così com'io morisse. / E caddi come corpo morto cade»

argomento è proposto un confronto tra due scrittori coevi (per es., Manzoni e Leopardi), è opportuno istituire il confronto prendendo in esame elementi omologhi (l'ambiente della rispettiva formazione, il rapporto con l'illuminismo e con il romanticismo, la poetica, ecc.); nella trattazione si osservi il senso delle proporzioni e si conceda spazio a entrambi nonostante le nostre preferenze personali. Equilibrata sia anche la struttura di tesi e di tesine (dissertazioni propedeutiche alla tesi di laurea).

II) Lo svolgimento deve procedere con ordine dall'impostazione (generalmente piana, espositiva; raramente critica, problematica) e pervenire a conclusioni pertinenti, attraverso lo sviluppo di idee coerenti e consequenziali (vedi, come modello, la prosa di Machiavelli o Galileo o Manzoni). Da evitare il procedere per pensieri staccati e isolati, per impressioni e notazioni giustapposte, oppure l'indugiare in digressioni marginali. Importante è la motivazione delle idee: grazie ad essa, osservazioni e riflessioni acquistano legittimità, credibilità; senza di essa, si rimane sul piano delle semplici affermazioni o negazioni, che si possono accettare o meno come espressione di plauso o di protesta, ma che risultano non chiarite o spiegate. Ogni svolgimento ha un suo taglio che lo distingue dagli altri e connota, secondo l'inclinazione all'analisi o alla sintesi o allo scorcio, l'abito mentale dell'autore. Pregi a cui tendere nella stesura: efficacia, evidenza, concretezza; semplicità, chiarezza, concisione. In particolare, la concretezza delle idee e del linguaggio, propria dello scrittore, è il contrario dell'astrattezza, dell'inconsistenza, dell'infondatezza, della genericità. Semplicità, chiarezza e concisione interessano anche il punto seguente.

quando il testo di cui ci si occupa è interamente ricostruito, in tutti i particolari e nel suo insieme, si deve procedere ai confronti, alle considerazioni storiche, biografiche e generali» (*ibidem*).

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Per le materie umanistiche, cfr. U. Eco, Come si fa una tesi di laurea, Milano, Bompiani, 1977.

III) L'espressione forma corretta richiede un chiarimento preliminare: con il sostantivo non si intende proporre una forma ideale cristallizzata, ma una forma viva e duttile che aderisca al contenuto; con l'aggettivo si indica l'esigenza che il modo di espressione si configuri senza errori, improprietà e imprecisioni, non per nostalgia di purismo linguistico (la lingua è vita e, perciò, è soggetta a evoluzione continua). bensì in aderenza al fine comunicativo e al carattere espositivo della prova scritta 10. Alla correttezza formale giovano la semplicità" e la chiarezza se accompagnate, in chi scrive, da tendenza a ragionare e da vigore di pensiero: difatti un'esposizione corretta ma troppo elementare rischia di scivolare nell'ovvio, nel banale e di apparire piatta, scontata. Non a caso, pochi sono gli scrittori il cui stile possa essere definito limpido e vigoroso insieme. Altro pregio è la concisione o stringatezza 12; il suo contrario, da schivare o almeno da contenere, è la prolissità, diffusa ed eccessiva insistenza (quasi sempre fastidiosa) nel parlare e nello scrivere. Tuttavia il voler essere troppo concisi può provocare mancanza di chiarezza <sup>13</sup>.

Diverso è il discorso per uno scritto che risponda a esigenze espressivo-creative: ogni scrittore, infatti, è libero di scegliere i modi linguistici e stilistici più atti a esprimersi (efficacissimo è l'anacoluto usato da Machiavelli nella lettera al Vettori del 10-XII-1513: «mi pasco di quel cibo, che solum è mio, e che io nacqui per lui») o a far parlare i suoi personaggi (nei Promessi Sposi, col pleonasmo colloquiale «Cosa m'importa a me?» è espressa sia la quintessenza della filosofia pratica dell'oste della «luna piena», cap. XV, sia la naturale reazione di Agnese alle chiacchiere oziose di fra Galdino, cap. XVIII).

<sup>&</sup>quot;Tuttavia, la semplicità del linguaggio non deve andare a scapito della precisione. Se una parola, e una sola, esprime esattamente il significato voluto, quella parola dovrà essere usata» (R. LESINA, *Il manuale di stile*, Bologna, Zanichelli, 1986, p. 25).

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Ha il suo antecedente letterario nella brevitas degli storici latini Sallustio e Tacito.

Cfr. Orazio, Ars poetica, 25-26: "brevis esse laboro, / obscurus fio".

Due sono i livelli di forma corretta, la quale include anche l'uso della punteggiatura 14. Il primo riguarda l'ortografia (modo corretto di scrivere) e la morfologia (studio delle forme o parti del discorso): per osservarne le regole e non fare errori è utile abituarsi a consultare sistematicamente un buon dizionario e una buona grammatica della lingua italiana, specie nei casi dubbi 15. Il secondo e più alto livello riguarda il lessico (insieme delle parole e delle locuzioni) e la sintassi (struttura e arte del periodo). Quanto al lessico, se ne raccomanda la proprietà e la ricchezza, e si fa notare che, se il verbo è la più efficace delle parti del discorso 16 (i vocaboli che si registrano più di frequente nel Decameron del Boccaccio sono appunto i verbi, e tra questi essere fare 17 dire), a sua volta il sostantivo è più efficace dell'aggettivo, talora esornativo o superfluo, e dell'avverbio, spesso abusato (soprattutto quello in -mente). Quanto alla sintassi, se ne consiglia la varietà e lo spessore, e si ricorda che essa non solo riflette il modo di costruire e articolare il pensiero, ma

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Per quanto personale, esso deve essere non solo esente da errori ma anche appropriato: vedi, in prosa, l'impiego efficace del punto e virgola da parte di scrittori come Foscolo e Tozzi.

Per es., la formazione di alcuni plurali; l'uso della particella pronominale "gli"; la concordanza del predicato verbale con più soggetti; l'impiego dell'ausiliare coi verbi servili o in relazione all'aspetto del verbo ("sono corso alla stazione", ma "ho corso tutto il giorno"); il taglio delle parole in fine di riga per andare a capo. Per l'esatta grafia delle parole che non siano ancora registrate sul dizionario (per es., "interdisciplinarità"), si applica il criterio dell'analogia: come da "regolare" e "contemporaneo" si hanno "regolarità" e "contemporaneità" (invece "varietà" e "notorietà" da "vario" e "notorio"), così da "interdisciplinare" si ha "interdisciplinarità".

A ogni forma verbale corrisponde una proposizione sul piano sintattico e un'azione sul piano narrativo: le azioni sono i cardini, le linee portanti e dinamiche della narrazione.

Verbo oggi sostituito sempre più spesso dal generico e approssimativo «effettuare» o da analoghi verbi di uso burocratico, come già lamentava Calvino in un articolo intitolato *L'antilingua*, apparso su «Il Giorno» del 3 febbraio 1965 e ora raccolto nel suo volume *Una pietra sopra*. *Discorsi di letteratura e societa*, Torino, Einaudi, 1980.

concorre anche alla sua evidenza. Per rendere più duttile e arioso il periodo e meno elementare l'esposizione <sup>18</sup> è opportuno non abusare della coordinazione ma alternarla con la subordinazione <sup>19</sup>, in rapporto alle diverse esigenze comunicative o espressive.

IV) Osservata fin qui la scaletta, la prova scritta è o dovrebbe essere calzante (punto I), ricca di idee motivate e coerenti (punto II), formalmente corretta (punto III); per avere anche una sua individualità o originalità ed essere impeccabile dal punto di vista stilistico, esige personalità e stile (punto IV), doti proprie dello scrittore ma non in possesso di tutti coloro che si servono della penna o della macchina da scrivere: come il senso del ritmo, esse si acquistano con il formarsi della personalità e con l'affinarsi del gusto. Arduo è dare consigli in un campo così vasto e complesso, che mette a frutto lunghe e meditate letture, capacità di osservazione e

Nel rispetto della correttezza e della chiarezza. Qualche consiglio: evitare l'anacoluto, costrutto sintattico privo di sostegno, e il pleonasmo, espressione ridondante non necessaria; non fare ricorso a giri di parole o circonlocuzioni, a ripetizioni di frasi e di costrutti (come l'uso eccessivo di gerundi e di proposizioni relative nel medesimo periodo), ma non rinunciare a ripetere le parole ritenute indispensabili; usare a tempo debito il modo congiuntivo; preferire, quando è possibile, la forma attiva del discorso (più diretta) a quella passiva e la costruzione positiva alla negativa, ma ricordare che la litote (attenuazione ironica del pensiero ottenuta negando il contrario di ciò che si vuol affermare) può essere molto espressiva in un testo letterario («Don Abbondio [...] non era nato con un cuor di leone»).

La prima, più semplice e spigliata (di uso nel parlato e adatta al dialogo), consiste nell'unione di due o più proposizioni dello stesso grado, poste sul medesimo piano e collegate da congiunzioni; ne risulta, in genere, un affiancamento e bilanciamento delle azioni, siano esse congiunte o disgiunte o correlate oppure opposte oppure unite in rapporto di causa ed effetto. Formata anch'essa dall'unione di due o più proposizioni, la seconda, più complessa e duttile (capace di rendere esplicito il pensiero in ogni suo aspetto), consente una gamma molto più ampia e graduata di rapporti, istituiti tra le varie proposizioni (finali, consecutive, causali, temporali, concessive, condizionali, ecc.) e tra queste e la proposizione principale o regente, dalla quale tutte dipendono in diverso grado. Alla greca la coordinazione è detta anche paratassi, la subordinazione ipotassi.

di rielaborazione, attitudine al pensare e allo scrivere, sensibilità critica. Ci si limita ad alcuni suggerimenti. In osseguio al buon gusto, legato al senso estetico, sono da evitare le battute di spirito, le allusioni e i sottintesi, le frasi ad effetto. i luoghi comuni, i riferimenti ovvi, gli intercalari e, soprattutto, la mescolanza degli stili (per es., letterario e burocratico, aulico e discorsivo). Se si vuole far ricorso a citazioni, è bene guardarsi dagli eccessi (specie nel riferire giudizi di critici) e tener presente che esse non devono né guidare né interrompere lo sviluppo del pensiero ma soltanto documentarlo o sostenerlo autorevolmente. Le citazioni degli autori siano sempre esatte e fedeli: se non è possibile controllare il testo, si sintetizzi con parole proprie. Tra due passi del medesimo autore, si preferisca citare quello più aderente al discorso o, in subordine, il meno noto: per es., il Leopardi delle Operette mortali o dello Zibaldone invece che il Leopardi dei Canti. Per le citazioni bibliografiche 20 si possono adottare vari criteri: con l'avvertenza di applicare in maniera uniforme quello scelto una volta per tutte.

Per la buona riuscita della prova scritta è spesso decisiva la fase della rilettura, correzione e revisione: si notano e si correggono eventuali errori di contenuto e di forma sfuggiti durante la stesura; si eliminano ripetizioni, lungaggini e prolissità (il "tòrre" è preferibile al "porre" in applicazione della difficile arte del levare); ma talvolta si inserisce una precisazione o si rende più concreta un'idea per mezzo di un esempio o riferimento; si verifica la coerenza tra impostazione e conclusione; ecc. Non si esageri neppure a questo proposito, ma si sia incontentabili (come Ariosto, Manzoni, Chaplin, Visconti, Horowitz) piuttosto che faciloni.

La preparazione ideale deve avere inizio a una certa distanza di tempo dalla prova. Per scrivere occorre avere idee;

Per un orientamento bibliografico, metodologico e critico sui principali autori e problemi della nostra letteratura, cfr. M. Puppo, Manuale critico-bibliografico per lo studio della letteratura italiana, Torino, SEI, 1987<sup>14</sup>.

<sup>[</sup>Il Manuale del compianto Mario Puppo è stato integralmente rielaborato e aggiornato da G. BARONI, ivi, 1994<sup>4</sup>].

per avere idee sono necessarie cultura e personalità, e queste si formano attraverso esperienze così di vita come di lettura e di studio. A loro volta le idee non bastano senza un metodo (dubbio, confronto, ripensamento, rielaborazione, ecc.), che, alimentato dall'interesse e sorretto dal gusto, si collauda con l'esercizio assiduo (scrittura, revisione, riscrittura, ecc.). Del metodo fa parte anche la consultazione del dizionario (o di più dizionari), preziosa fonte di ordine, chiarimento e arricchimento con la quale si dialoga e si discute mentre si impara. Tra gli esercizi è utile il riassunto (esposizione sintetica che coglie gli elementi essenziali e trascura quelli secondari), in quanto abitua a scrivere con chiarezza e precisione sviluppando le capacità di comprensione, selezione e sintesi.

3. Tecnica e arte dello scrivere. Chi ne ha fatto esperienza, conosce la fatica dello scrivere: l'assillo della ricerca della parola o della locuzione o della frase più adatta a esprimere il pensiero, il travaglio per renderlo intelligibile a sé e agli altri, lo sforzo di evitare ripetizioni e ovvietà senza però indulgere a ricercatezze. Inoltre lo scrittore deve adeguarsi al dato linguistico preesistente per poi rielaborarlo o coordinarlo (come ritiene Gadda): «ogni scrittore è un predicato verbale che (coordina) manovra un complemento oggetto (il dato linguistico). E questo complemento oggetto relutta, come un serpentesco dragone, al dominio e alli artigli del predicato» 21 Ancor più della tecnica è ardua l'arte dello scrivere, che Leopardi definisce «difficilissima da acquistare» 22. Per apprenderla il miglior modello è rappresentato dalle opere degli scrittori, le quali offrono innumerevoli esempi di come si possa esprimere con la parola, in maniera non effimera, la propria visione della vita. Ma modelli ed esempi sono spesso inimitabili (penso, per il nostro Novecento, alla prosa di

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> C.E. GADDA, Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche, in 1 viaggi la morte, Milano, Garzanti, 1958, p. 79.

Cecchi o di Gadda o del Montale di Farfalla di Dinard); e per scrivere, come si è detto, occorrono cultura e personalità, patrimonio di idee e attitudine, esercizio e metodo e anche gusto.

A prescindere dall'arte, è legittimo porre o porsi una domanda: si può imparare a scrivere? La risposta è del poeta e narratore svedese (vivente) Olof Lagercrantz: «Suppongo di sì. Forse è altrettanto impossibile parlare di un'innata inclinazione a scrivere quanto di un innato talento per il costruire sedie. Esercizio, lavoro sono in questo come in ogni campo l'unico metodo sicuro. Ma quando si è imparato tutto quanto è possibile imparare – che la ripetizione è la morte dello stile, che le parole superflue pesano come pietre, che i superlativi sono rischiosi per chi voglia acquisire credibilità, e mille altre regole – non si è tuttavia giunti da nessuna parte. È dal ritmo che dipende tutto» <sup>23</sup>.

Tra i due estremi dell'utilità pratica e della dignità artistica c'è infine un aspetto della scrittura, antico e moderno al contempo: la scrittura come esperienza di vita; formativa, per l'uomo, al pari della lettura <sup>24</sup>. Si deve a Seneca l'applicazione, nel suo metodo di studio, dell'alternanza e integrazione dell'una (più gravosa) e dell'altra (più rilassante) in modo che le cognizioni acquisite leggendo, messe sulla carta, formino un tutto organico e siano assimilate nel prodotto dell'ingegno: «Nec scribere tantum [= soltanto] nec tantum legere debemus» <sup>25</sup>. Anche oggi la lettura dischiude nuovi mondi, facendoci conoscere i risultati delle riflessioni e delle indagini altrui, mentre la scrittura isola impegnandoci a fondo con noi stessi nello scavo e nell'espressione, consegnata alla pagina, delle nostre idee. Di fronte alla dilagante società del-

O. LAGERCRANTZ, L'arte di leggere e scrivere, Genova, Marietti, 1987, p. 26.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Alla realtà umana e spirituale del libro è dedicato il volume a tre voci di V. Volpini, A. Guzzo, G. Pampaloni, *Libro e uomo* cit.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> SENECA, Lettere a Lucilio, XI, 84, 2.

lo spettacolo, fondata sul predominio dell'immagine (soprattutto televisiva), la lettura e la scrittura sono anche una scelta di civiltà che ci aiuta a capire meglio noi e gli altri, a credere nei valori dell'uomo, a essere utili alla società in cui viviamo.

(1988)



## NOTICINA SULL'ARS SCRIBENDI: ESEMPI DI RIPETIZIONE ESPRESSIVA

1. Come nello stile c'è l'arte eccellente del *levare* – che favorisce la concisione, la leggerezza, la rapidità –, c'è anche l'opposta arte dell'*aggiungere* (ne è campione uno scrittore magmatico e straripante come Gadda), al cui procedimento è connessa l'arte difficile del ripetere, per fini comunicativi o espressivi, una parola, uno stilema, una frase, un concetto. Arte rischiosa perché quasi sempre le parole superflue pesano come pietre e anche perché, agli occhi del lettore, il già detto non ha il fascino della novità, non sollecita lo scatto dell'interesse.

La ripetizione espressiva è uno di quei procedimenti o artifici retorici ai quali chi scrive può ricorrere, con maggiore o minore frequenza, a seconda delle sue scelte stilistiche e in rapporto a determinate situazioni offerte dalla materia. Attraverso la ripresa di parole e di suoni, la ripetizione o iterazione rafforza e ribadisce il significato delle prime e amplifica l'eco dei secondi, con l'effetto di rendere più ricco, più consistente il ritmo della sequenza in versi o in prosa, di

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Sotto il profilo della retorica, essa, assieme all'accumulazione, è classificata tra le figure, sia di parola sia di pensiero, per adiectionem (adiectio = aggiunta, il cui procedimento è opposto a quello della variatio). Cfr. H. LAUSBERG, Elementi di retorica, trad. it. e introd. di L. Ritter Santini, Bologna, il Mulino, 1969 (specialmente pp. 130 ss. e 195 ss. dove si tratta, rispettivamente, delle figurae elocutionis e delle figurae sententiae); cfr. anche, per una sintesi efficace, la voce «ripetizione», in Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica, dir. da G.L. Beccaria, Torino, Einaudi, 1989 e 1996.

conferire più coesione e continuità al discorso e di ottenere maggiore efficacia espressiva.

Tra i moltissimi esempi che si potrebbero citare in proposito, se ne presentano soltanto alcuni scelti a titolo indicativo e tratti da un gruppo ristretto di autori.

2. L'esemplificazione prende inizio dalla Commedia: nel poema dantesco infatti, come gli studiosi e i commentatori hanno rilevato, l'uso della ripetizione fa parte degli artifici retorici adottati di frequente dal poeta. Si procede dalla ripetizione anaforica (il triplice Per me si va che scandisce i tre primi versi di Inf., III) all'accumulo di antitesi che caratterizza il racconto di Pier della Vigna e svela la natura contorta del suicida («L'animo mio, per disdegnoso gusto, / credendo col morir fuggir disdegno, / ingiusto fece me contra me giusto», Inf., XIII, 70-72), con evidente scarto 2 dal linguaggio piano e rettilineo col quale, invece, il personaggio proclama poi la propria innocenza («Per le nove radici d'esto legno / vi giuro che già mai non ruppi fede / al mio segnor, che fu d'onor sì degno» ivi, 73-75). Mentre nei versi precedenti si coglie un'altra manifestazione del linguaggio artificioso, comunque lo si interpreti, di lui: vi si legge «infiammò», detto dell'invidia, e «li 'nfiammati infiammar» (ivi, 67-68), detto dei cortigiani invidiosi.

Altro esempio è rappresentato dalla triplice, concitata iterazione del nome di Virgilio, quando egli si stacca per sempre da Dante e si dilegua dopo l'apparizione di Beatrice nel Paradiso terrestre: «Ma Virgilio n'avea lasciati scemi / di sé, Virgilio dolcissimo patre, / Virgilio a cui per mia salute die'mi» (*Purg.*, XXX, 49-51). La triplice iterazione si rinnova poco più avanti, nel medesimo canto, con le prime e anche con

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Mi riferisco alla nota interpretazione dello Spitzer (Speech and Language in Inferno XIII, 1942): per la sua trad. it. cfr. L. Spitzer, Il canto XIII dell'Inferno, in Letture dantesche. Inferno, a cura di G. Getto, Firenze, Sansoni, 1956 e poi Id., in Studi italiani, a cura di C. Scarpati, Milano, Vita e Pensiero, 1976.



le seconde parole pronunziate imperiosamente da Beatrice: «Dante, perché Virgilio se ne vada, / non pianger anco, non piangere ancora; / ché pianger ti conven per altra spada»; «Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice» (ivi, 55-57 e 73). Analoga iterazione risuona nella violentissima invettiva di san Pietro contro il papa Bonifacio VIII: «Quelli ch'usurpa in terra il luogo mio, / il luogo mio, il luogo mio che vaca / ne la presenza del Figliuol di Dio» (Par., XXVII, 22-24). A sua volta l'invettiva è aperta dalla ripetizione del verbo trascolorare, che indica il mutamento di colore, da bianco a rosso, causato nel santo e in tutti i beati dallo sdegno: «Se io mi trascoloro, / non ti maravigliar, ché, dicend'io, / vedrai trascolorar tutti costoro» (ivi, 19-21).

Poiché la *Commedia*, come si è accennato prima, è già stata convenientemente illustrata sotto questo profilo, ci si limita a due soli altri esempi.

Il ragionamento di Salomone intorno allo splendore dei beati dopo la resurrezione dei corpi è sviluppato dapprima in maniera induttiva poi deduttiva. La sua conclusione è intensificata dalla ripetizione triplice, riunita nei tre versi della terzina, dell'infinito del verbo crescer (preceduto nella terzina precedente da un s'accrescerà): «La sua chiarezza séguita l'ardore; / l'ardor la visïone, e quella è tanta, / quant'ha di grazia sovra suo valore»; «per che s'accrescerà ciò che ne dona / di gratuito lume il sommo bene, / lume ch'a lui veder ne condiziona; / onde la visïon crescer convene, / crescer l'ardor che di quella s'accende, / crescer lo raggio che da esso vene» (Par., XIV, 40-42 e 46-51). Dove è agevole constatare che la ripresa, in senso inverso, delle parole corrispondenti (gratuito lume per grazia, visïon per visïone, ardor per ardore e ardor, raggio per chiarezza) acquista risalto anche dalla stretta unione di ciascuna di esse con le forme verbali (crescer... crescer... crescer) sopra citate.

Forse meno noto, se non inosservato, è il secondo esempio che si ricava da *Inf.*, V. Non ci si sofferma sulla parola *Amor* che apre tre famose terzine (ivi, 100, 103 e 106) della

perorazione di Francesca, ma sull'uso del verbo leggere fatto da lei nel suo racconto successivo: «Noi leggiavamo un gior. no per diletto [...] Quando leggemmo il disiato riso [...] quel giorno più non vi leggemmo avante» (ivi, 127, 133 e 138). Prima l'azione lenta e continuata, come sospesa (imperfetto), poi la svolta improvvisa introdotta da Quando (un narratore come Boccaccio ricorrerà a: avvenne che) con l'azione che diventa momentanea e rapida (passato remoto). La lettura della scena del bacio tra Ginevra e Lancillotto provoca un'altra azione puntuale con immediata conseguenza: al precipitare, se così si può dire, dell'azione corrisponde il prorompere non più trattenuto della passione, la quale, vinta ogni resistenza e materializzatasi nel bacio fatale di Paolo («la bocca mi baciò tutto tremante», ivi, 136), unisce da quel momento - sbocco altrettanto fatale di una vita concepita come letteratura da cui Dante poeta prende le distanze - i due amanti fino alla morte e oltre: «quel giorno più non vi leggemmo avante». Inoltre nel canto si incontrano numerose altre riprese e replicazioni ravvicinate, che interessano verbi come venire (ivi, 81, 84 e 86), udire e parlare (ivi, 94 e 95), prendere (ivi, 101 e 104) e offendere (ivi, 102 e 107), sostantivi come il già segnalato amor (ivi, 125 e 128), pronomi come costui (ivi, 101 e 104) - usato al pari di questi (ivi, 135) per indicare il non mai nominato Paolo -, congiunzioni incipitarie come la temporale quando (ivi, 109 e 112) e l'avversativa ma (ivi 118, 124 e 132).

3. Dopo il largo spazio concesso a Dante, agli altri autori si dedicherà soltanto qualche esempio sommario. Ad ogni modo l'intento sarà quello di riuscire a verificare la funzionalità o meno della ripetizione, la sua necessità ai fini comunicativi o espressivi.

Come primo esempio si propongono le considerazioni consequenziali ed energicamente assertive di Machiavelli intorno alla natura centauresca del principe, che deve «sapere bene usare la bestia e l'uomo» ovvero «sapere usare l'una e

l'altra natura» (Il Principe, XVIII, 2): «Sendo adunque uno principe necessitato sapere bene usare la bestia, debbe di quelle pigliare la golpe e il lione; perché il lione non si defende da' lacci, la golpe non si defende da' lupi. Bisogna adunque essere golpe a conoscere e' lacci, e lione a sbigottire e' lupi. Coloro che stanno semplicemente in sul lione, non se ne intendano» (ivi, 3). Come si nota, in poche righe del testo sono adunate ben tre occorrenze di golpe e quattro di lione (a non contare le due di lupi e altre), mentre la frase iniziale. sapere bene usare la bestia, riprende in parte ma quasi alla lettera le due frasi del capoverso precedente. Machiavelli, grande scrittore, non esita dunque a ribadire principi ritenuti da lui fondamentali, risolti però artisticamente in immagini, ricorrendo alle stesse, precise parole che concorrono, anche per la loro collocazione nella frase, a intensificare l'evidenza e l'energia dell'espressione e, perciò, l'efficacia dell'argomentazione. Per inciso, si vuol qui ricordare l'uso molto frequente, per non dire continuo, del verbo fare da parte di un narratore d'azione come Boccaccio e, all'opposto, l'odierna diffusione spesso ingiustificata del sinonimo (ma soltanto in certi casi, non nei proverbi imperniati su fare o in frasi come fare l'amore, ecc.) effettuare, verbo piuttosto lezioso specie se ripetuto più volte e anche meno economico linguisticamente parlando, che Italo Calvino indica come prototipo dell'antilingua (sua motivazione psicologica sarebbe la mancanza di un vero rapporto con la vita; rapporto di cui, invece, vive la lingua): «Perciò dove trionfa l'antilingua l'italiano di chi non sa dire "ho fatto" ma deve dire "ho effettuato" - la lingua viene uccisa» 3.

Chiuso l'inciso, si passa ad un altro esempio, fornito questa volta dall'autore dei *Malavoglia*. Nel mondo primitivo rappresentato da Verga nel romanzo, i personaggi sono uniti strettamente alle cose, agli oggetti, ai luoghi, agli ambienti

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> I. Calvino, L'antilingua (1965), in Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società, cit., p. 123.

in cui si svolge la loro esistenza sempre uguale, in limiti angusti e circoscritti di spazio. Ciò si realizza attraverso la ricorrente iterazione di determinazioni e localizzazioni ripetute come formule fisse, quasi fossero epiteti epici: sicché i dati locali e ambientali, che non sono né descrittivi né pittoreschi, diventano elementi narrativi portanti, intrinseci della struttura interna e del ritmo stesso della vicenda. I luoghi sono legati ai poli della casa e del paese, con qualche apertura verso il mare vicino o verso le stelle soprastanti: la casa del nespolo; l'uscio; il ballatoio; la finestra; il telaio; il desco o deschetto, su cui si stende la tovaglia; la barca ammarrata sul greto, sotto il lavatoio; il mare che russa lì vicino, in fondo alla straduccia o alla stradicciuola; la bottega; la piazza; gli scalini della chiesa; la porta dell'osteria, dove si vede il lumicino rosso; il rumore di qualche carro che passa nel buio; le stelle che ammiccano o luccicano; i Tre Re che scintillano sui fariglioni; ecc. A mettere in evidenza il rapporto tra i dati locali, ambientali e il personaggio, valga l'esempio del ballatoio nel cui spazio Mena, nella conclusione del capitolo II, si affaccia, dall'intimità della casa del nespolo, alla vita di relazione coi vicini oppure immagina quel «mondo» lontano e misterioso del quale ha un'idea vaga e mitica, propria di chi, come lei, non si è mai mossa dal suo orizzonte chiuso «fra due zolle». Anche padron 'Ntoni, preoccupato per la sorte di Bastianazzo in mare, si affaccia più volte sul ballatoio, quasi rispondendo all'attesa della nipote («così pensava Mena sul ballatoio aspettando il nonno»): «Il nonno s'affacciò ancora due o tre volte sul ballatoio, prima di chiudere l'uscio, a guardare le stelle che luccicavano più del dovere, e poi borbottò: - Mare amaro! -».

Per tornare ai poeti, il musicalissimo Caproni (basti pensare alle sue clausole in rima) offre innumerevoli esempi di replicazioni, riprese, echi fonici: «Quando andrò in paradiso [...] quando mi sarò deciso / d'andarci, in paradiso / ci andrò con l'ascensore / di Castelletto, nelle ore / notturne, rubando [...] Ci andrò rubando [...]» (L'ascensore, 1, 5-9 e 11); «Mia

Genova [...] Ardesia mia. Arenaria. [...] la mia vita precaria. // Genova mia [...] Iride. Aria» (Stornello, 1, 2, 8 e 9). Poesie entrambe ambientate a Genova, come la famosa Litania in cui la città, nominata ben novanta volte in inizio sempre di verso (da «Genova mia città intera» a «Genova di tutta la vita» e, ancora, a «Genova di stoccafisso / e di garofano»), diventa «emblema» di felicità 4.

La poesia di Luzi, rimasto sempre fedele alla continuità dell'umano («L'umano non si arrende»), tende in tutto il suo svolgimento, dalla prima raccolta, La barca (1935), all'ultimo libro, Sotto specie umana (1999), ad affermare la presenza della vita nel suo flusso fatto di mutamento continuo e di perenne rigenerazione. Perciò, molto di frequente vi ricorre la parola tematica vita: «Soffri anche tu la vita nella vita, / vita senza origine né termine» (Brughiera, 6-7); «La vita come deve si perpetua, / dirama in mille rivoli» (Come deve, 5-6); «e vita che perduri nella vita, / fuoco nel fuoco sempre acceso» (Erba, 41-42); «e guardo come crea / nel molteplice l'unità la vita; la vita stessa» (Il fiume, 37-38); «Vita fedele alla vita / tutto questo che le è cresciuto in seno / dove va, mi chiedo, / discende o sale a sbalzi verso il suo principio... / sebbene non importi, sebbene sia la nostra vita e basta» (Vita fedele alla vita, 20-24); «vita che accade per la vita» (Non più lunghi poemi, suppongo, 47); «Chi viene dalla vita / va verso la vita» (Ecco, si divide, 30-31); «La vita cerca la vita» (La vita cerca la vita, 1); «La vita nasce alla vita, / è quello l'avvenimento, quella / la sua sola verità» (Inferma, così, 58-60); «Non ha importanza chi sia / l'autore della vita, / la vita è anche il proprio autore. / La vita è» (Seme, 85-88); «La vita - non è questo / il miracolo? lo è! - / di se stessa si alimenta, / allunga il suo alto getto / la prodigalissima fontana» (Benevola così, sente, gorgoglia, 12-16). Concezione dinamica di cui può essere cifra il verso: «il filo inafferrabile dell'universa vita» (Simone, 18).

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> L. Surdich, Giorgio Caproni. Un ritratto, presentazione di A. Tabucchi, Genova, Costa & Nolan, 1990, p. 79.

4. Tuttavia non si creda che, per mezzo degli esempi proposti (del resto, suscettibili di apparire tendenziosi: perché questi e non altri? e perché tratti soltanto da pochi autori selezionati non si sa in base a quale criterio?), si sia voluto esaltare la capacità espressiva della ripetizione tout count. C'è ripetizione e ripetizione, s'intende; e l'espressività è dote o traguardo che certamente non tutti gli autori posseggono in eguale misura o riescono a raggiungere e conseguire.

Il rischio, nel suo uso, è di scivolare o addirittura scadere nella ripetitività, la quale implica un'idea di monotonia e si esplica nella replicazione insistita e insistente. Non ci si vuole qui soffermare su questa tendenza – il rovescio della medaglia ammirata prima –, talora diffusa in letteratura dove può investire concetti, forme, immagini, stilemi e singole parole; ma si desidera, per non venir meno a ragioni di equanimità che richiedono un po' di chiaroscuro o di controluce, accennare almeno a due casi.

Forse qualcuno ricorda i limiti indicati da Balzac a proposito della *Certosa di Parma*, per altro giudicata «un'opera di alto livello»; essi consisterebbero nelle lungaggini iniziali del romanzo e in alcune ripetizioni di un principio o idea su cui Stendhal insiste nei suoi primi libri («sventura in amore, come nell'arte, a chi dice tutto!»): «Non deve ripetersi, lui, sempre tutto concisione, che lascia molto da indovinare» <sup>5</sup>.

Nel campo della nostra letteratura novecentesca si può fare l'esempio recente di Biamonti, che, dopo il felicissimo esordio (*L'angelo di Avrigue*, 1983), sembra incorrere con le prove successive e con l'ultima in particolare (*Le parole la notte*, 1999) nella tendenza di cui sopra: una certa ripetitività di situazioni, atmosfere e anche di motivi e di linguaggio che non intacca, però, l'indubbia espressività delle sue parole-immagine e la capacità del suo occhio – l'occhio di

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> H. de Balzac, Sulla «Certosa di Parma» di Stendhal, in Scritti critici, cura di M. Bonfantini, Milano, Feltrinelli, 1958, pp. 65 e 63.

Biamonti, come io lo chiamo 6 – di far assurgere a visione le sensazioni e impressioni visive suscitate dagli aspetti del paesaggio, il quale diviene, così, il vero protagonista della sua prosa lirica.

Comunque sia, la ripetitività non è certo un pregio, né per un grande scrittore come Stendhal né per chi, come Biamonti, può ancora crescere e mettere a frutto tutte le sue qualità.

5. Per concludere in maniera equanime, ci si rifà alle ragioni, or ora richiamate, di giusto equilibrio.

È opportuno, anzi necessario, che la ricca potenzialità espressiva dell'iterazione, della quale si sono messi in risalto vari esiti d'arte e diverse modalità d'applicazione in questa noticina sull'ars scribendi, non si rovesci nel suo contrario e diventi di segno negativo anziché positivo.

Perciò, da una parte, si ribadisce l'efficacia espressiva che può essere ottenuta con l'uso sapiente e dosato della ripetizione e, dall'altra, si ricorda il pericolo sempre incombente di «macinare a vuoto» – così lo definisce Montale –, proprio di chi, «solfeggiando troppo», rischia di «sciuparsi la voce» e di «perdere quelle qualità di timbro che dopo non ritroverebbe più»: «Non bisogna scrivere una serie di poesie là dove una sola esaurisce una situazione psicologica determinata, un'occasione. In questo senso è prodigioso l'insegnamento del Foscolo, un poeta che non s'è ripetuto mai» 7.

(2000)

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> G. CAVALLINI, L'ultimo Biamonti, in Verga Tozzi Biamonti. Tre trittici con una premessa comune, Roma, Bulzoni, 1998, p. 190. Su Biamonti non si può prescindere dalla 4ª di copertina, firmata da Italo Calvino, del suo primo libro cit.; cfr. anche S. VERDINO, Il secondo Novecento, in AA.Vv., La letteratura ligure. Il Novecento, Genova, Costa & Nolan, 1992, pp. 390-391; R. CAVALLUZZI, Allegoria del viaggio e dell'attesa in un romanzo di Biamonti, «Italianistica», XXVI (1997), n. 3; G. Turra, L'"approssimarsi" di Francesco Biamonti, «Critica letteraria», XXVII (1999), n. 1.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, p. 563.



## LA METRICA PARTE INTEGRANTE DEL SIGNIFICATO

1. Nel campo degli studi letterari si registra da qualche anno un rinnovato e crescente interesse per la metrica. Da un punto di vista storico, linguistico e tecnico per metrica si intende la teoria e la prassi della versificazione, ma la realtà concreta di un verso non può essere certamente spiegata con (o soltanto con) l'astratto schema di quel verso stesso 1: acquista perciò notevole importanza il problema di definire lo stretto rapporto che intercorre tra metrica e poesia, tra strutture e schemi costanti da un lato e scelte personali variabili dall'altro (come sul piano linguistico avviene tra langue e parole), tenendo presente che del linguaggio poetico costituiscono elemento fondamentale, concretamente verificabile nell'ambito del verso e della strofa, appunto le varie figure del ritmo che, nella sua più ampia accezione, abbraccia - secondo l'indicazione di Beccaria - «la totalità dei fenomeni fonici e sintattici: l'insieme cioè degli elementi di "relazione" (metro, sintassi) e degli elementi "qualitativi" (allitterazione, timbro, rima, ecc.)» 2.

L'interesse attuale per la metrica deriva dal fatto che ci si è finalmente accorti che la poesia si compone di altri elementi oltre che del significato logico delle parole ovvero del

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Cfr., in proposito, M. Fubini, *Metrica e poesia*, Milano, Feltrinelli, 1962 e 1975<sup>3</sup> (specialmente il capitolo «Ritmo e metro»).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> G.L. Beccaria, L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio, Torino, Einaudi, 1975, p. 3.

loro contenuto traducibile in concetti, nozioni, informazio ni, ecc. (il cosiddetto significato): questi altri elementi, che sono tecnici e soprattutto ritmici e fonici (il cosiddetto significante), emergono nel verso indipendentemente dal significato, anche se proprio la poesia è tra tutte le arti (basti pensare per contrasto alla musica oppure alla pittura, per esempio, astratta) quella che può meno prescindere dai significati, come del resto è dimostrato dagli stessi segni (della scrittura) di cui essa si vale. Ma nel linguaggio poetico esiste, oltre al significato logico, anche un significato per così dire profondo che coincide, al di là della funzione comunicativa delle parole, con la loro funzione espressiva organizzata formalmente, nel ritmo e nella sintassi del metro, secondo caratteri di autonomia strutturale e di interna coerenza. È evidente infatti che il significante, per avere una sua autonomia, non deve certo consistere in una sorta di repertorio generico già predisposto - di tipo lessicale o grammaticale o sintattico o metrico - dal quale ogni poeta, quasi senza distinzione, attinga di volta in volta dall'esterno questo o quell'elemento, questo o quel modulo determinato, ma deve invece svilupparsi coerentemente e organicamente secondo leggi peculiari del «sistema» stilistico e retorico del singolo poeta, cioè dall'interno e con un carattere creativo o innovativo sul piano espressivo.

Tale interesse per la metrica, non a caso contemporaneo all'attuale risorgere della retorica (arte e tecnica del parlare e dello scrivere), risponde a quello che si può definire un moto pendolare della critica: da una tendenza critica incline a preferire gli elementi ideali, soggettivi e psichici interpretati secondo la cifra del gusto e a livello di coscienza, si è passati ad una tendenza critica più oggettiva che non intende più trascurare gli elementi fisici e fenomenici, quali ad esempio vengono offerti dall'esame della lingua, del lessico, delle strutture sintattiche e metriche di un testo poetico. L'attenzione si rivolge così ai significanti invece che ai significati, ai valori espressivi delle parole dominanti di un episoficati, ai valori espressivi delle parole dominanti di un episo-

dio invece che alla «situazione» (per dirla con De Sanctis) di un determinato episodio: non al significante in quanto esaurito nell'intenzione personale dell'autore, ma al significante carico di riferimenti diacronici e sincronici non sempre esauriti dalla coscienza esplicita dell'autore. In questa direzione si era già mossa, pur con finalità diverse, la critica semantica, sostanzialmente fenomenologica, di Antonino Pagliaro che aveva reagito a tutto un filone critico-interpretativo - inaugurato da De Sanctis e ripreso da Benedetto Croce e dai suoi continuatori, in special modo da Momigliano che mirava soprattutto a ricostruire il mondo interiore del poeta, quale si era espresso a livello di coscienza, e a valutarlo in termini di creatività autonoma personale. E molto prima di Pagliaro la scuola dei formalisti russi (1915-1930) aveva considerato l'opera d'arte letteraria come oggetto o pura realtà formale, non legata né al mondo personale dell'autore né allo sviluppo coevo della società, ripristinando inoltre il concetto di generi letterari e studiandone tecnicamente le forme strutturali nella loro evoluzione.

Un esempio dell'autonomia del significante può essere offerto dalla pausazione ritmica del verso che soltanto occasionalmente si trova a coincidere con il discorso logico-sintattico che è di necessità più ampio e si svolge, in genere, attraverso una sequenza più o meno varia e completa di versi. Ciò è dimostrato efficacemente dall'uso dell'enjambement che il formalista russo Tynianov definisce come una «deformazione dell'intonazione» linguistica abituale 3. Con l'enjambement o inarcatura, infatti, resta immutato il contenuto logico della comunicazione ma ne viene modificata l'espressività poetica per mezzo della scansione e della sospensione, cioè del rallentamento del ritmo che si crea tra due parole contigue (per esempio, un aggettivo ed un sostantivo), ponendole l'una alla fine di un verso e l'altra all'inizio del verso immediatamente successivo: nella loro successione logica si

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Citato da G.L. Beccaria, op. cit., p. 59.

inserisce una pausa «irrazionale» <sup>4</sup> che in alcuni poeti, come ad esempio nel Tasso, diventa un elemento ricorrente del ritmo con particolari effetti ora di sublimità ora di pathos. Per gli effetti di sublimità si considerino le due ottave della Gerusalemme Liberata che sono poste rispettivamente all'inizio e alla fine del poema: in entrambe ricorre un'analoga inarcatura (santi / segni e santo / ostel):

Canto l'arme pietose e 'l capitano che 'l gran sepolcro liberò di Cristo.

Molto egli oprò co 'l senno e con la mano, molto soffrì nel glorioso acquisto: e in van l'Inferno vi s'oppose, e in vano s'armò d'Asia e di Libia il popol misto.

Il Ciel gli diè favore, e sotto a i santi segni ridusse i suoi compagni erranti. (I, 1)

Così vince Goffredo, ed a lui tanto avanza ancor de la diurna luce, ch'a la città già liberata, al santo ostel di Cristo i vincitor conduce.

Né pur deposto il sanguinoso manto, viene al tempio con gli altri il sommo duce; e qui l'arme sospende, e qui devoto il gran Sepolcro adora, e scioglie il voto. (XX, 144)

Un esempio ricco di altrettanta gravitas, con in più un gusto dello spettacolo che sembra anticipare l'immaginativa teatrale del Seicento, si può rinvenire nei primi due versi dell'ottava 54 del canto XII, nei quali la ripetizione, con ripresa sonora, del medesimo vocabolo e concetto 5 aggiunge

Un esempio di tale procedimento, frequentissimo nella poesia del Tasso, è offerto dai seguenti versi (VII, 3, 1-4): «Fuggì tutta la notte, e tutto il giorno / errò senza consiglio e senza guida, / non udendo o vedendo altro d'intorno, / che le lagrime sue, che le sue strida». Versi che riprendono e amplificano, con suggestione musicale, gli ultimi due dell'ottava precedente: «Ella pur fugge, e timida e smarrita / non si volge a mirar s'anco è seguita».



<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> M. Fubini, op. cit., p. 40 e Osservazioni sul lessico e sulla metrica del Tasso, in Studi sulla letteratura del Rinascimento, Firenze, La Nuova Italia, 1971 (2ª ediz. riveduta e accresciuta), p. 234.

solennità alla scena: tra i due sostantivi paralleli (sol e teatro), il secondo acquista evidenza proprio dalla sua posizione di «scavalcamento» (così suona letteralmente il significato di enjambement) del verso; la spezzatura sintattica ne accentua il valore semantico cosicché «il termine rigettato» acquista «un'enfasi particolare con una sospensione artificiosa introdotta nella catena verbale» 6.

Degne d'un chiaro sol, degne d'un pieno teatro, opre sarian sì memorande.

Per gli effetti di pathos che l'inarcatura fornisce al Tasso bastino due esempi famosi: l'«attacco» di una delle ottave in cui è descritto il fatale duello tra Tancredi e Clorinda:

Segue egli la vittoria, e la trafitta vergine minacciando incalza e preme. (XII, 65)

oppure il risveglio di Erminia dopo la fuga affannosa ed il sonno che ha lenito il suo dolore:

Non si destò fin che garrir gli augelli non sentì lieti e salutar gli albori, e mormorar il fiume e gli arboscelli, e con l'onda scherzar l'aura e co i fiori. Apre i languidi lumi, e guarda quelli alberghi solitari de' pastori. (VII, 5)

Qui l'enjambement (quelli / alberghi solitari) introduce una pausa molto sensibile, resa più accentuata dallo iato, mentre diverso è, ad esempio, il ritmo dell'ottava immediatamente precedente specie nei primi sei versi<sup>7</sup>, percorsi da una serie

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> C. Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino, 1976, p. 61.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Quanto al problema di come debba essere fatta la lettura dei versi che presentano forti *enjambements* o inarcature o spezzature, se cioè essa debba essere ritmica e cantilenante oppure a senso, si rimanda all'analisi che si legge nel saggio cit. di Di Girolamo (vi sono riferiti i pareri di vari studiosi: da Grammont a Jakobson, a Wlassics, a Pazzaglia, ecc.), ma appare evidente che non si possano stabilire regole in proposito.

ininterrotta di *enjambements* che coincidono puntualmente con l'alternanza delle rime:

Cibo non prende già, ché de' suoi mali solo si pasce, e sol di pianto ha sete: ma 'l sonno, che de' miseri mortali è co 'l suo dolce oblio posa e quiete, sopì co' sensi i suoi dolori, e l'ali dispiegò sovra lei placide e chete; né però cessa Amor con varie forme la sua pace turbar mentre ella dorme. (VII, 4)

Anche se l'inarcatura ha trovato forse il suo impiego più espressivo nella struttura strofica della poesia del Tasso, alcuni rapidissimi esempi possono mostrare la sua vitalità ed efficacia anche in poeti molto più moderni. Ecco alcuni esempi di inarcatura, formata da aggettivo più sostantivo. attinti dalla tragedia manzoniana Adelchi: «Giace la pia, col tremolo / sguardo cercando il ciel»; «Calata in su la gelida/ fronte, una man leggiera [...]»; « Sgombra, o gentil, dall'ansia / mente i terrestri ardori»; «Leva all'Eterno un candido / pensier d'offerta, e muori»; «Ebbra spirò le vivide / aure del Franco lido»; «E lo sbandarsi, e il rapido / redir de' veltri ansanti»; «Oh Mosa errante! oh tepidi / lavacri d'Aquisgrano!»; «Ove, deposta l'orrida / maglia, il guerrier sovrano [...]», ecc. fino a «Te collocò la provida / sventura in fra gli oppressi». Esempi in cui l'inarcatura è certamente favorita dalla misura dei versi, che sono settenari, ma senza dipendere meccanicamente da essa; e la riprova è offerta dalle famose parole di Adelchi morente nella scena ottava dell'atto quinto, parole in cui la successione delle inarcature è quasi ininterrotta nonostante che i versi siano endecasillabi (si vedano in particolare i versi 350-358): «Godi che re non sei; godi che chiusa all'oprar t'è ogni via; loco a gentile, / ad innocente opra non v'è: non resta / che far torto, o patirlo. Una feroce / forza il

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Il corsivo è nostro, e corrisponde all'inarcatura formata da aggettivo più sostantivo.

mondo possiede, e fa nomarsi / dritto: la man degli avi insanguinata / seminò l'ingiustizia; i padri l'hanno / coltivata col sangue<sup>9</sup>; e omai la terra / altra mèsse non dà».

Altri esempi efficaci dell'uso dell'inarcatura possiamo trovare in poeti del Novecento come Saba e Montale. Nella lirica *Inverno* di Saba molti versi sono legati da inarcature con il risultato di rendere unitaria e compatta la visione quasi metafisica del poeta:

È notte, inverno rovinoso. Un poco sollevi le tendine, e guardi. Vibrano i tuoi capelli selvaggi, la gioia ti dilata improvvisa l'occhio nero; che quello che hai veduto – era un'immagine della fine del mondo – ti conforta l'intimo cuore, lo fa caldo e pago. Un uomo si avventura per un lago di ghiaccio, sotto una lampada storta.

Nella lirica di Montale *La casa dei doganieri* le inarcature si infittiscono nelle due strofe finali, dove alla rievocazione di una realtà lieta passata sottentra il vano tentativo del poeta di aggrapparsi al ricordo e l'impossibilità di istituire un saldo rapporto con la realtà stessa che lo circonda: la conclusione è una solitudine senza speranza dopo che la salvezza intravista, avvertita dubitosamente («Il varco è qui?»), svanisce e si oscura nella memoria:

Ne tengo ancora un capo; ma s'allontana la casa e in cima al tetto la banderuola affumicata gira senza pietà. Ne tengo un capo; ma tu resti sola né qui respiri nell'oscurità. Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende rara la luce della petroliera!

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Per inciso si segnala che un'eco di questa immagine (con le medesime parole *padri* e *sangue*) si ritrova nella lirica *Uomo del mio tempo* di Quasimodo.

Il varco è qui? (Ripullula il frangente ancora sulla balza che scoscende...). Tu non ricordi la casa di questa mia sera. Ed io non so chi va e chi resta.

Negli ultimi due versi è evidente il legame, sul piano del significante, con i primi due della lirica, con il suo Leitmotiv iniziale («Tu non ricordi [...]»); ma la dolente musicalità è di segno contrario in quanto sono scomparse le suggestive notazioni ambientali del paesaggio, pur aspro e solitario («sul rialzo a strapiombo sulla scogliera»), e l'immagine della casa diventa il simbolo desolato di un'angosciosa sopravvivenza, di una ben diversa sera da quella ricordata al verso 3: «[...] t'attende dalla sera / in cui v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri / e vi sostò irrequieto». E l'inarcatura (questa / mia sera) trattiene l'immagine con l'effetto di prolungarla: l'anima del poeta ripiomba nella realtà di sempre, in un arido smarrimento segnato dalla solitudine e dall'oscurità.

2. Ma forse ci siamo trattenuti fin troppo sull'inarcatura, mentre il nostro scopo era soltanto quello di fornire alcuni esempi di uno degli elementi qualitativi del significante. È ovvio che analoghe osservazioni si potrebbero fare a proposito della rima (specie quando è occasionale) o di quei procedimenti, come l'allitterazione, la ripetizione, l'anafora, ecc., che, pur senza basarsi sullo scavalcamento di un verso in quello successivo, mirano a rendere più ricco e sostenuto il ritmo del verso stesso, a sottolinearne il rilievo fonico, ad amplificarne con l'eco anche il significato 10.

Basterà in proposito un solo esempio molto significativo di ripetizione tratto, come si è già rilevato nel capitolo precedente", dal canto XIV del Paradiso dantesco: il ragionamento, permeato di sentimento lirico, di Salomone si svilup-

È quanto, per esempio, Dante realizza con altri mezzi in Inf., VI, 99: «Udirà quel ch'in etterno rimbomba».

<sup>11</sup> Vedi p. 51.

pa dialetticamente e insieme musicalmente, prima in un senso poi in senso inverso <sup>12</sup>, attraverso la ripresa di parole corrispondenti. Soprattutto nella terzina conclusiva l'accrescimento che deriverà ad ogni persona dalla maggiore perfezione acquisita dopo la resurrezione dei corpi, quando tutti i beati avranno riacquistato «la vesta ch'al gran dì sarà sì chiara» <sup>13</sup>, si traduce quasi visibilmente anche nelle parole e nei suoni per mezzo della triplice ripetizione, una per ciascun verso, del verbo *crescer*, unito rispettivamente ai vocaboli base prima sdoppiati: «onde la visïon *crescer* convene, / *crescer* l'ardor che di quella s'accende, / *crescer* lo raggio che da esso vene».

D'altra parte, se è vero, come afferma Pazzaglia, che «il verso non offre [...] immagini plastiche o pittoriche, ma immagini foniche» 14, l'elemento del verso e della strofa più ricco di connotazioni è certamente la rima. Per comprenderne l'importanza, si consideri ad esempio il ruolo della rima nel rapporto tra senso e suono, la sua varietà in riferimento allo stile ed al tono, il risalto che acquista una determinata parola proprio per la sua collocazione in fine di verso. Prendiamo uno dei sonetti del Petrarca diretti contro la corruzione della curia di Avignone e precisamente il primo dei tre, contigui nel Canzoniere, Fiamma dal ciel su le tue treccie piova: le due terzine presentano rime inusitate nella poesia petrarchesca, rime aspre in -ecchi e in -ezzo che potrebbero forse sembrare più adatte al plurilinguismo ed al linguaggio realistico dantesco ma che si spiegano con la scelta stilistica dell'invettiva e dell'imprecazione, eccezionalmente adottata dal Petrarca:

> Per le camere tue fanciulle e vecchi vanno trescando, e Belzebub in mezzo co' mantici e col foco e co li specchi.

Dante, Par., XIV, 40-42 e 46-51.

Dante, Purg., I, 75.

M. Pazzaglia, Teoria e analisi metrica, Bologna, Pàtron, 1974, p. 46.

Già non fostù nudrita in piume al rezzo, ma nuda al vento, e scalza fra gli stecchi: or vivi sì ch'a Dio ne venga il lezzo.

Ma la rima appare ancora più significativa quando è occasionale, perché adoperata in una canzone libera, e contribuisce – come per esempio nella prima strofa del *Pensiero dominante* di Leopardi – a scandire con energia intensa eppur musicale una concentrazione tutta interiore, una esperienza che si irradia dall'interno e trova puntuale rispondenza nel ritmo martellato, incalzante che non si risolve in canto idillico e non si smorza di tono proprio in virtù, si potrebbe dire, della «forza unitiva» provocata dall'«uguaglianza del suono-rima» <sup>15</sup>:

Dolcissimo, possente Dominator di mia profonda mente; Terribile, ma caro Dono del ciel; consorte Ai lùgubri miei giorni, Pensier che innanzi a me sì spesso torni.

Oppure si veda il personalissimo uso della rima fatto da Montale in una delle sue più famose poesie, L'anguilla. Come è noto, la struttura della poesia si snoda attraverso un solo, ampio e sinuoso periodo (intervallato da alcuni punti e virgola e concluso da un interrogativo finale) che accompagna, con il suo lento ma sicuro svolgersi, la lunga migrazione dell'anguilla dai freddi mari del Nord verso Sud, ai mari e ai fiumi delle nostre contrade, fino – sempre più addentro – ai rigagnoli disseccati e ai fossi fangosi (là dove solo / morde l'arsura e la desolazione) in cui si compie rinnovandosi il suo ciclo vitale. L'anguilla diviene per Montale una creatura simbolica, forse l'immagine stessa della sua poesia che nasce o, meglio, rinasce per insopprimibile esigenza di vita dalla

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> W.K. Winsatt (jr.), Rima e ragione, in La metrica, testi a cura di R. CREMANTE e M. PAZZAGLIA, Bologna, il Mulino, 1973, p. 196.

coscienza dell'aridità e della disperazione cosmiche. In questo senso è fondamentale l'interrogativo conclusivo dove, oltre alle immagini-oggetti scintilla e iride (riferite all'anguilla, prima detta torcia, frusta, freccia d'Amore), sbocciano alcune rime non certo casuali in quanto la luce dell'arcobaleno riflessa dall'anguilla, quando essa viene illuminata dai raggi del sole, può essere intesa come la luce stessa della poesia che brilla in mezzo agli uomini, immersi anch'essi nel fango dell'esistenza, viventi cioè nella medesima situazione storica:

l'anima verde che cerca
vita là dove solo
morde l'arsura e la desolazione,
la scintilla che dice
tutto comincia quando tutto pare
incarbonirsi, bronco seppellito;
l'iride breve, gemella
di quella che incastonano i tuoi cigli
e fai brillare intatta in mezzo ai figli
dell'uomo, immersi nel tuo fango, puoi tu
non crederla sorella?

E ancora di Montale si può citare la rimalmezzo dell'ultima strofa del *Sogno del prigioniero*, lirica contenuta anch'essa nella raccolta *La bufera e altro*:

e i colpi si ripetono ed i passi, e ancora ignoro se sarò al festino farcitore o farcito. L'attesa è lunga, il mio sogno di te non è finito.

Il ricorso alla rima, che nel poeta si fa sempre più raro dopo la prima raccolta (*Ossi di seppia*) ed è attuato quasi sempre in corrispondenza di una irresistibile scoperta, è diverso da quello che si trova talvolta nella chiusa di alcune liriche delle ultime raccolte montaliane (*Satura, Diario del '71 e del '72*) e vi costituisce una sorta di sigillo tradizionale adatto al tono gnomico di una epigrafe imprevista.

Un ultimo esempio – ma moltissimi altri se ne potrebbero citare – è suggerito dall'importanza che l'accento assume nel ritmo del verso. Si pensi al verso che presenta maggiore varietà di accenti e di cesure, cioè all'endecasillabo, e si consideri il suo impiego nella canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* di Dante, tutta formata di endecasillabi. Come ha notato Baldelli, il verso iniziale, caratterizzato dall'«accento di prima» (gli accenti cadono infatti sulla 1a, 4a e 7a sillaba), è «punto di continuo riferimento ritmico» 16 per tutta quanta la canzone, a sua volta centrale e fondamentale nel disegno della *Vita nuova*.

Ma il rapido cenno ci ha riportato all'argomentazione da cui siamo partiti per una serie di esempi che ne dimostrassero appunto la plausibilità: mentre da un lato la poesia non può essere ridotta a puro riassunto logico del suo contenuto, alla parafrasi del concetto in essa sviluppato (si può forse riassumere un quadro come la *Gioconda* di Leonardo o una sinfonia di Mozart?), dall'altro lato il significato concreto di una poesia non si risolve nel puro suono degli elementi sintattici e ritmici del verso. Per ritornare un'ultima volta al Tasso, prendiamo ad esempio lo spunto da uno dei suoi più perfetti madrigali:

Qual rugiada o qual pianto, quai lagrime eran quelle che sparger vidi dal notturno manto e dal candido volto de le stelle? E perché seminò la bianca luna di cristalline stille un puro nembo a l'erba fresca in grembo? Perché ne l'aria bruna s'udian, quasi dolendo, intorno intorno gir l'aure insino al giorno? Fur segni forse della tua partita, vita de la mia vita?

«Senza che il poeta lo dica – osserva Montanari –, tutto è sentito come denso di chiaroscuri magici, di indefinite realtà

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> I. Baldelli, voce «endecasillabo», in *Enciclopedia dantesca*, diretta da U. Bosco, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, p. 675.

non risolvibili in nessun discorso logico» <sup>17</sup>: si veda, infatti, la funzione musicalissima che nei due versi finali ha la rima baciata in -ita (partita-vita), che, ripresa a guisa di eco dalla rima interna («vita de la mia vita»), viene tuttavia variata musicalmente con un mezzo semplicissimo quale l'alternanza di ritmo (passaggio dall'endecasillabo al settenario).

3. Nel riprendere il filo dell'argomento, è ovvio che il rinnovato interesse per la metrica è un aspetto del più ampio interesse della critica per i testi, interesse che va di pari passo con l'attuale fortuna della filologia, consapevolmente utilizzata anche per fini critici ed estetici (si pensi, ad esempio, alle più memorabili interpretazioni di Contini su Dante, su Petrarca e su Gadda). Nella cultura contemporanea «si manifesta un rinnovato gusto del concreto e del particolare, l'esigenza di dare una nuova fisionomia precisa all'oggetto dell'indagine, di controllare fino ai limiti del possibile la validità obiettiva di questa» 18. Per avere un esempio di interpretazione secondo una metodologia opposta a quella ora indicata, è sufficiente ricordare l'approssimazione filologica e linguistica di certa critica idealistica, che talvolta sembrava prediligere l'impressionismo estetico al rigore testuale. Nel suo, per altro ottimo, commento dantesco Momigliano riproduce nella seguente lezione: «di cavalieri, e l'aquile ne l'oro», il v. 80 del canto X del Purgatorio, verso che invece suona: «di cavalieri, e l'aguglie ne l'oro», sia secondo la Dantesca (dove però si legge «dell'oro») sia secondo il testo critico stabilito da Giorgio Petrocchi. Nella nota in cui Momigliano motiva indirettamente la propria scelta, egli inconsapevolmente rivela di non nutrire alcun interesse per la storia della lingua; si legge infatti nel commento in nota, relativo al v.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> F. Montanari, Riflessioni sulla poesia del Tasso, Savona, Sabatelli, 1974, p. 26.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> M. Puppo, Manuale critico-bibliografico per lo studio della letteratura italiana, cit., p. 32 [vedi p. 45, nota, per la nuova ediz. rifatta e aggiornata].

80: «La Dantesca legge aguglie, rovinando l'arioso movimento dell'immagine».

Ben diverso il metodo propugnato da Erich Auerbach che, nella sua Introduzione alla filologia romanza, scrive a proposito della spiegazione dei testi: «La spiegazione letteraria si applica di preferenza a un testo di ampiezza limitata, e inizia con l'analisi per così dire microscopica delle forme linguistiche e artistiche, dei motivi del contenuto e della sua composizione; durante questa analisi, che deve ricorrere a tutti i metodi semantici, sintattici e psicologici attuali, bisogna fare astrazione da tutte le conoscenze anteriori che si posseggono o che si crede di possedere sul testo e lo scrittore, sulla sua biografia, sui giudizi e le opinioni correnti su di lui, sulle influenze che può aver subito, ecc.; [...] esaminare con attenzione e con attenzione distinguere le osservazioni fatte, stabilire i rapporti e combinarli in un insieme coerente, è quasi un'arte, e il suo sviluppo naturale è ancora intralciato dai numerosi preconcetti che abbiamo accumulato nel nostro cervello e che introduciamo nelle nostre ricerche» 19.

Tutto sta, dunque, a vedere cosa intende fare il critico, qual è il fine che si propone di conseguire con la sua ricerca: esprimere un giudizio, una valutazione (crocianamente oppure marxisticamente) e misurarsi in tentativi di sintesi per così dire filosofica sulla concezione del mondo di questo e di quell'autore o, invece, leggere commentare spiegare i testi per aiutare il lettore a percorrere tutta quella strada ideale che egli, con maggior tempo a disposizione e con l'aiuto della propria specializzazione, è riuscito a compiere? Se si opta per quest'ultima metodologia critica, è ovvio che non si può prescindere nello studio della poesia dallo studio della lingua (nella storia della lingua, ad esempio, è rispecchiata anche la storia della società e della cultura), così come non si può sottrarre la poesia alla storia. Il linguaggio poetico ha un messaggio o delle informazioni da comunicare ed espriun messaggio o delle informazioni da comunicare ed espri-

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> E. Auerbach, op. cit., pp. 46-47.

mere (il *che cosa*), ma può variare infinitamente il modo in cui il medesimo messaggio viene comunicato ed espresso (il *come*). Nell'ambito del linguaggio stesso vi è notevole latitudine tra il significato di una parola (*denotazione*) e le idee che vengono associate ad una parola indipendentemente dal suo significato (*connotazione*): l'esempio è fornito dalle parole «colle» e «mare» che troviamo, rispettivamente, nel primo e nell'ultimo verso dell'*Infinito* leopardiano: «Sempre caro mi fu quest'ermo *colle*» (la parola serve come denotazione univoca); «e il naufragar m'è dolce in questo *mare*» (la parola è evocazione di un numero indeterminabile di connotazioni).

Non si tratta perciò, tra le istanze del significato e quelle del significante, di dare ragione alle une o alle altre quasi esse fossero due tesi contrastanti, ma di coglierne la necessaria complementarità: nessuna poesia si esaurisce nel significato logico delle parole, come è dimostrato oltre tutto dalle varianti d'autore, dalle stesure successive di un testo, dalle varie redazioni di una stessa opera; analogamente, nessuna poesia si esaurisce nello schema astratto di una forma metrica, come è dimostrato se non altro dal diverso uso espressivo che del medesimo metro fanno autori diversi, in momenti storici diversi e con ispirazione assai diversa. Le somma delle due negazioni sopra proposte è però affermativa: la critica contemporanea, come tutto il pensiero contemporaneo, sta abbandonando lo schema greco della realtà come cosa idealizzata al limite nella sfera e nel cubo per adottare piuttosto come metaforico modello della realtà quello del campo magnetico, dove le due istanze opposte non si distruggono a vicenda ma a vicenda si intensificano. La scelta oppure il rifiuto di un metro da parte di un poeta appare sempre atto decisivo e deliberato, volto al conseguimento non tanto di fini comunicativi, come la scelta o il rifiuto di una lingua (per esempio il volgare o il latino, almeno fino al Quattrocento per il linguaggio letterario e fino al Seicento per il linguaggio scientifico), quanto, e soprattutto, di fini espressivi <sup>20</sup>. Da questa scelta dipende anche la cosiddetta semantizzazione che l'opera poetica acquista compiutamente in «quel» determinato contesto: si consideri il nesso inscindibile che è istituito tra la terzina dantesca e la *Commedia*, tra l'ottava e il *Furioso*, tra l'endecasillabo sciolto e *Il Gior*no, tra la canzone libera e i più alti canti di Leopardi, tra il verso libero e la poesia in genere del Novecento.

In tale dimensione lo studio della metrica acquista un profondo senso storico in quanto – come ha indicato Elwert - il suo scopo principale consiste nel «far capire le forme del verso e della strofa come il risultato di uno sviluppo determinato dalle intenzioni del poeta e dal gusto del suo pubblico da una parte, e dall'altra dall'evoluzione della lingua» 21. Inoltre, attraverso il rinnovato interesse per la metrica registrato in questi ultimi anni, si riafferma in definitiva la consapevolezza che il linguaggio poetico è per sua intima necessità autonomo da intenti pratici o utilitaristici, ma non si forma né fuori del tempo né fuori della storia: la poesia (o la letteratura), proprio per il suo essere effettivamente poesia (o letteratura), si radica profondamente nella storia e si concreta ogni volta, nel campo delle molteplici possibilità offerte dall'infinita libertà del reale, con la creazione di una nuova realtà che ha come poli l'autore ed il pubblico a cui è destinata.

(1977)

<sup>«</sup>In pratica, la metrica si trova a fronteggiare la sintassi e le eventuali norme di intonazione; chi ne fa uso può, con infinite varianti, cercare di valorizzare sintassi e intonazione con i ritmi della metrica, o viceversa realizzare con l'alternanza del loro contrasto e della loro coincidenza una serie inesauribile di possibilità espressive» (G. Segre, *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, p. 75).

W.Th. Elwert, Prefazione a Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri, Firenze, Le Monnier, 1973, p. VII.

## METRICA E POESIA

1. Nessuna poesia si esaurisce nel senso logico delle parole, così come nessun testo poetico si riduce all'astrazione di una forma metrica: solo l'interazione di questi elementi genera il carattere e l'efficacia del messaggio poetico.

Il rinnovato interesse per la metrica si inquadra nell'interesse, sempre più avvertito, della critica per i testi letterari e risponde al gusto del concreto e del particolare proprio della cultura contemporanea, come è confermato dall'attuale fortuna della filologia, non più disgiunta dalla critica, e della nuova retorica. Se dal piano generale si passa a quello particolare, l'attenzione verso la metrica è motivata dalla consapevolezza che il carattere e l'efficacia del messaggio poetico risultino dalla reciprocità di due requisiti: la produzione di senso ovvero il significato logico della parole, il cui contenuto si traduce in concetti e informazioni (significato); l'elemento formale, fonico grafico ritmico, che nel suo movimento ricorrente o alternato, costante o transitorio conferisce espressività e irreversibilità al messaggio (significante). Anche la linguistica insegna che non bisogna separare contenuto e forma: non si può decidere il senso del messaggio nella sua totalità senza considerarne gli elementi costitutivi, fisici e fenomenici.

Motivare il rapporto fra metrica e poesia, fra strutture e schemi oggettivi fissi da un lato e scelte soggettive variabili dall'altro, implica la necessità di alcune definizioni e richie-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> La *metrica* è la teoria e la prassi della versificazione. Per *metro* si intende la misura del *verso* (unità metrica con schema e ritmo autonomi), quale

de una distinzione preliminare tra poesia e prosa; soltanto alla prima compete infatti, salvo qualche eccezione<sup>2</sup>, tale rapporto; e peculiare della poesia è, a differenza della prosa, il collocarsi tra le due «potenze» della parola, cioè tra la forza sensuale del suono che tende al canto e la forza intellet tuale del linguaggio comunicativo che si fonda sul senso<sup>3</sup>. Secondo una distinzione categoriale (B. Croce, *La poesia*, 1936), l'una è espressione della fantasia e del sentimento, l'altra del pensiero e della riflessione. Secondo una distinzione empirica, invece, l'opposizione si configura tra discorso in versi (poesia) e discorso in forme libere dalle misure del verso (prosa). Questa distinzione trova appoggio nell'etimo delle parole *verso* (linea della scrittura che volta indietro, va a capo) e *prosa* (discorso che va in linea retta, fino alla fine

risulta dal numero delle sillabe e dalla posizione degli accenti, oppure la struttura della strofa (raggruppamento ordinato di due o più versi); lo schema metrico, in uso per le strofe tradizionali, indica graficamente (per mezzo di lettere dell'alfabeto) la disposizione reciproca delle rime. Il ritmo abbraccia l'insieme dei fenomeni fonici e sintattici. Si dice rima l'identità, dopo l'ultima vocale tonica (cioè accentata), dei suoni finali di due o più parole collocate in chiusura di versi consecutivi o vicini; forme imperfette di rima sono l'assonanza (l'identità, di cui sopra, è limitata alle sole vocali) e la consonanza o assonanza atona (identità delle sole consonanti); si ha la rimalmezzo o rima interna quando la parola finale di un verso rima con una parola posta all'interno di un altro verso.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Per esempio, l'uso del *cursus* (andamento ritmico del periodo, chiuso da clausole o serie prosodiche fisse) nella prosa classica greca e latina e anche nella medioevale latina. Quanto alla presenza di misure di versi (specialmente endecasillabi) nella prosa d'arte, ciò va collegato all'antica tradizione della prosa ritmica (cfr. V. Branca, *Strutture della prosa*, in *Boccaccio medievale e nuovi studi sul «Decameron»*, Firenze, Sansoni, 1986), ma non sorprende neppure in testi di autori moderni e contemporanei (cfr. C. Angelini, *La poesia della lingua*, in *Capitoli sul Manzoni vecchi e nuovi*, Milano, Mondadori, 1969<sup>2</sup> e G. Cavallini, *Endecasillabo e "stile comico" nel «Giornale di guerra e di prigionia»*, in *Lingua e dialetto in Gadda*, Messina-Firenze, D'Anna. 1977).

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Si riprende qui un'osservazione di Paul Valery (De la diction des vers, 1933), citata da G.L. Beccaria, L'autonomia del significante, Torino, Einaudi, 1975, p. 69.

della riga), entrambe derivate dal latino <sup>4</sup>. Poiché il verso contiene l'idea di un ritorno regolare, al contrario della prosa che appare come una progressione diretta, «noi viviamo sempre il verso in forma complessa: con la sensazione immediata del presente, il ritorno dello sguardo ai versi precedenti e la viva anticipazione dei versi successivi» <sup>5</sup>. Ma, come si osservava già nel IV secolo a.C. (Aristotele, *La poetica*), non basta l'uso del metro per fare opera di poesia; e anche a parere di molti moderni una distinzione puramente empirica è confutata da esempi tanto di poesia prosastica quanto di prosa poetica.

Fra le arti la poesia prescinde dal significato meno di ogni altra: i segni della scrittura, di cui si vale, formano parole che, anche prese di per sé, hanno sempre un senso. Ma nel linguaggio poetico la funzione, più espressiva che comunicativa, delle parole è organizzata formalmente in un metro (fisso o libero) e in un ritmo secondo caratteri di autonomia strutturale e di interna coerenza. Il significante non consiste in un repertorio di elementi o moduli lessicali sintattici metrici già predisposto, dal quale gli autori attingano di volta in volta i materiali, ma – in ciò la sua autonomia – si sviluppa in maniera organica dall'interno, in obbedienza a leggi proprie del sistema linguistico, stilistico, retorico del singolo poeta e in ragione delle sue esigenze creativo-espressive (preminenza della *parole* sulla *langue*).

Come si articola in concreto il rapporto intrinseco fra metrica e poesia? Per rispondere, si fa ricorso a una serie di esempi che vertono su: 1) la posizione dell'accento nel ritmo del verso; 2) la funzione della rima; 3) l'uso espressivo dell'enjambement o inarcatura; 4) l'impiego di procedimenti fo-

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Rispettivamente da versus, -us (da vertere = volgere, voltare) e dal femminile sostantivato di prosus, -a, -um (variante di prosus = che va in linea retta; dal più antico proversus = diretto in avanti).

R. JAKOBSON, Magia della parola a c. di K. Pomorska, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 73.

nico-ritmici oppure retorici come l'allitterazione, l'anafora, la ripetizione, ecc.; 5) la scelta di un determinato metro.

2. ACCENTO. Rispetto agli altri versi, l'endecasillabo ha grandissima varietà di accenti ritmici e di cesure 6: gli accenti principali sono sulla 4a, 8a e 10a sillaba o sulla 6a e 10a o sulla 4a, 7a e 10a; i secondari, talvolta, risultano non meno importanti dei primi. Mentre il metro rimane costante, tale varietà concorre al movimento e alla duttilità del ritmo 7. Nella terzina d'apertura del poema dantesco gli accenti ritmici coincidono con le parole semanticamente più rilevanti, ma sono accolti da sillabe diverse (fatta eccezione per la 10a che è sempre accentata):

«Nel mezzo del cammin di nostra vita (2a, 6a, 10a) mi ritrovai per una selva oscura, (4a, 8a, 10a)

ché la diritta via era smarrita».

 $(1^a, 6^a, 10^a).$ 

Nella canzone di Dante Donne ch'avete intelletto d'amore, tutta formata di endecasillabi, il verso iniziale, caratterizzato dall'accento di 1ª, è riferimento ritmico per l'intero componimento, che è centrale nel disegno della Vita nuova. Anche nell'incipit del canto IV dell'Inferno: «Ruppemi l'alto sonno ne la testa», il forte accento di 1ª dà risalto alla subitaneità dell'evento prodigioso che provoca il risveglio di

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Pausa interna (richiesta dalla recitazione) tra i due membri di un verso, la cesura coincide con la fine della parola che porta l'accento principale: minore dopo la 4ª 0 5a

Si pensi, per contrasto, alla monotonia del decasillabo, i cui accenti cadono sulla 3a, 6a e 9a

Dante, in coerenza con la situazione precedente <sup>8</sup>. Nell'ottava ariostesca che prelude all'episodio della pazzia di Orlando: «Languido smonta, e lascia Brigliadoro...» (*Orl. Fur.*, XXIII, 116), la parola sdrucciola iniziale, l'efficacissimo accento di 1<sup>a</sup>, la pausa interna tra i due verbi e il ritmo lento del verso connotano mirabilmente la stanchezza morale più che fisica del personaggio, sul punto di apprendere la storia d'amore tra Angelica e Medoro che scatenerà la sua folle ira.

Come esempio di accento di 2<sup>a</sup> (+6<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>) si cita il limpido verso leopardiano della *Quiete dopo la tempesta*, 7: «E chiaro nella valle il fiume appare», giudicato da Saba il più bello della nostra letteratura.

3. RIMA. L'elemento del verso e della strofa più ricco di connotazioni è la rima, già definita da Dante «quella concordanza che ne l'ultima e penultima sillaba far si suole» (Conv., IV, ii, 12), la quale ha funzioni di richiamo fonico e di correlazione intensificando l'impressione di regolarità ritmica propria del discorso in versi tradizionale. Poiché una parola guadagna evidenza dalla collocazione in fine di verso e dalla correlazione fonica con altra o altre parole poste in analoga posizione nella struttura strofica, la rima favorisce il rapporto tra senso e suono, che, nel fluire del verso, acquista di per sé stesso figura di immagine rispondente al motivo poetico. Per tornare al verso d'apertura della Commedia, la prima parola in rima è «vita», usata da Dante anche nel cap. I del suo «libello» giovanile (Incipit vita nova) e fonda-

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Inf., III, 136: «e caddi come l'uom cui sonno piglia».

Questo potere del suono si coglie nell'ambito sia del verso (per esempio, il dodecasillabo o senario doppio del I Coro della tragedia manzoniana Adelchi: «volaron sul ponte che cupo sonò») sia dell'intero componimento (per esempio, alcuni madrigali musicalissimi del Tasso e varie liriche dell'Alcyone dannunziano, ricche di suggestione fonica). Il rapporto tra senso e suono può risolversi talvolta a modo di contrappunto: nelle due canzonette La libertà e La partenza del Metastasio la musica delle strofette di settenari sembra smentire il significato delle parole.

mentale nel suo universo poetico. A differenza di Dante che non rifugge dalle «rime aspre e chiocce» (*Inf.*, XXXII, 1) per rappresentare una materia bassa e deforme (il linguaggio «aspro» si contrappone al «dolce», come suona la dichiarazione stilistica di una delle «petrose» in cui è cantato un amore non stilnovistico: «Così nel mio parlar voglio esser aspro»), il Petrarca conserva unità di lessico e di tono: anche in rima le sue parole non hanno rilievo singolo, ma confluiscono armoniosamente nella musica del verso e della frase ritmica. Tuttavia, nei tre sonetti contro la curia avignonese (CXXXVI-CXXXVIII) si registrano vocaboli realistici e rime aspre in *-ecchi*, *-ezzo*, e *-acco*, coerenti con la scelta stilistica dell'invettiva polemica.

La rima baciata, caratteristica dei due versi finali dell'ottava (i primi sei sono a rima alternata), può introdurre un trapasso di tono e di ritmo con effetti, come nell'episodio ariostesco di Cloridano e Medoro, ora di smorzatura ironica («che sarebbe pensier non troppo accorto, / perder duo vivi per salvar un morto», *Orl. Fur.*, XVIII, 189, 7-8) ora di stacco e di elevazione («ma come gli occhi a quel bel volto mise, / gli ne venne pietade, e non l'uccise», XIX, 10, 7-8).

Nella canzone libera leopardiana la presenza inattesa della rima dà una sorta di sigillo a una delle domande universali in cui si effonde il sentimento del poeta («Se la vita è sventura, / Perché da noi si dura?», Canto notturno, 55-56), oppure scandisce una concentrazione interiore tanto energica quanto intensa («Dolcissimo, possente / Dominator di mia profonda mente; / [...] consorte / Ai lugubri miei giorni, / Pensier che innanzi a me sì spesso torni», Il pensiero dominante, 1-6 passim).

Già limitato in parte dal diffondersi del verso sciolto <sup>10</sup>, l'uso tradizionale della rima diventa sempre più raro nella

Verso libero da rima: il suo uso, iniziato nel Cinquecento, si diffonde nel Settecento; maestri nel modellare l'endecasillabo sciolto sono soprattuto il Parini nel *Giorno* e il Foscolo nei *Sepolcri* e nelle *Grazie*. Da non con-

lirica contemporanea 11, benché sia conservato dai crepuscolari 12, da Saba 13 e da altri poeti, tra cui Montale. Più frequente in Ossi di seppia, il ricorso montaliano alla rima fa risaltare a volte una scoperta improvvisa. Due esempi, tratti rispettivamente dalle Occasioni e dalla Bufera e altro: nel Mottetto XVI essa segna, con la sua trama, il variare della scala timbrica, prima chiara poi scura, in accordo al motivo del distacco materializzato dalla corsa della funicolare: «Il fiore che ripete / dall'orlo del burrato / non scordarti di me, / non ha tinte più liete né più chiare / dello spazio gettato tra me e te. // Un cigolìo si sferra, ci discosta, / l'azzurro pervicace non ricompare. / Nell'afa quasi visibile mi riporta all'opposta / tappa, già buia, la funicolare»; nei versi conclusivi de L'anguilla la rima sboccia quando l'anguilla diviene una creatura simbolica, forse l'immagine della poesia montaliana che nasce o rinasce per un'esigenza di vita dalla coscienza dell'«arsura» e della «desolazione» che dominano il mondo: «... l'iride breve, gemella / di quella che incastonano i tuoi cigli / e fai brillare intatta in mezzo ai figli / dell'uomo, immersi nel tuo fango, puoi tu / non crederla sorella?». Anche nelle ultime raccolte 14 il poeta sa ricavare echi da accostamenti fonici, rime isolate o dissimulate e assonanze, che

fondere con il verso libero (teorizzato dai simbolisti francesi), che non segue alcuno schema metrico per obbedire soltanto a una esigenza interna di ritmo.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> L'istituto della rima si trasforma in modo radicale poiché si avverte che le identità di suoni, assegnati per tradizione e anche per inerzia a sedi fisse, non sono più in grado di arricchire e potenziare il significato.

Gozzano fa addirittura rimare «Nietzsche» con «camicie» (*La signo-rina Felicita*, 308-311) e «cocottes» con «yacht» (*L'ipotesi*, 115-119).

<sup>«</sup>M'incantò la rima fiore / amore, / la più antica difficile del mondo» (Amai, 2-4, in Mediterranee).

In un componimento di Satura (1971), intitolato Le rime, l'autore testimonia, in chiave ironica, la loro noiosa insistenza e persistenza: anche se «le allontana / [...] le nasconde, bara, tenta / il contrabbando», «il poeta decente» non riesce a «respingerle» perché esse «battono alla porta / e insistono» per entrare: «bussano ancora e sono sempre quelle».

si addicono all'inflessione ironico-gnomica di una epigrafe imprevista.

4. INARCATURA. L'inarcatura o spezzatura o enjambement si è una pausa irrazionale per mezzo della quale si crea un rallentamento del ritmo tra due parole contigue, legate da stretto rapporto sintattico (per esempio, un aggettivo e un sostantivo concordati), poste l'una alla fine di un verso, l'altra all'inizio di quello immediatamente successivo: il contenuto logico del messaggio resta immutato, ma ne è modificata l'intonazione e ne è potenziata l'espressività sotto il profilo semantico. Il Tasso ricorre spesso a questa sospensione artificiosa del ritmo per effetti di gravitas oppure di pathos.

Nei suoi sonetti il Foscolo, come già il lirico cinquecentesco Della Casa, non fa quasi mai coincidere periodo sintattico e periodo ritmico, spezzando così la simmetria delle parti propria della forma del sonetto petrarchesco per dar vita a una forma più ricca di interno movimento e, insieme, più fusa. Esemplari sono le due quartine e la prima terzina del sonetto A Zacinto, modulate in un unico, ampio periodo e, soprattutto, le due quartine del sonetto Alla sera, nelle quali ogni verso passa o, per così dire, sconfina nel successivo: «Forse perché della fatal quïete / Tu sei l'immago a me sì cara vieni / O Sera! E quando ti corteggian liete / Le nubi estive e i zeffiri sereni, // E quando dal nevoso aere inquïete / Tenebre e lunghe all'universo meni / Sempre scendi invocata, e le secrete / Vie del mio cor soavemente tieni».

Negli sciolti dell'Infinito leopardiano la serie quasi ininterrotta di inarcature concorre alla creazione del carattere

Termine francese che significa scavalcamento: detto di una o più parole che oltrepassano i limiti del verso. In poesia, infatti, soltanto occasionalmente il discorso metrico-ritmico, la cui unità di misura è il verso, collima col discorso logico-sintattico che, a causa della maggiore ampiezza, richiede in genere, per il suo sviluppo, una sequenza più o meno numerosa di versi.

fondamentale dell'idillio, un continuum profondamente poetico in cui fluiscono sensazioni, percezioni, pensieri, sentimenti: «...interminati / Spazi...», «...sovrumani / Silenzi...», «...quello / Infinito silenzio...», «...tra questa / Immensità...» (per citare soltanto alcuni esempi).

L'inarcatura finale della montaliana Casa dei doganieri (nelle Occasioni) prima trattiene poi rigetta l'immagine («...questa / mia sera»), che risulta intensificata, mentre l'animo del poeta ripiomba nell'«oscurità», cioè nel suo arido smarrimento: «Tu non ricordi la casa di questa / mia sera. Ed io non so chi va e chi resta».

5. ALLITTERAZIONE, ANAFORA, RIPETIZIONE, RIPRESA. L'allitterazione è una ripetizione di lettere e sillabe, fonicamente uguali o simili, in due o più parole successive: «e caddi come corpo morto cade» (Dante); «il pietoso pastor pianse al suo pianto» (Tasso); «nel ciel dorato rotano i rondoni» (Pascoli). Nel verso «Della rana rimota alla campagna!» (Leopardi) l'allitterazione onomatopeica, fondata sulla r, si incrocia con «una serie armonica di sillabe contenenti la vocale a che paiono sbocciare come un'eco evocativa uscente dal sostantivo rana» 16: anche per l'indeterminatezza della parola alla 17, acquista vaghezza poetica l'immagine e respiro il verso 18. L'anafora è una ripetizione della parola o delle parole con cui hanno inizio due o più versi successivi: «Per me si va ne la città dolente, / per me si va ne l'etterno dolore, / per me si va tra la perduta gente» (Dante): «sei nella terra fredda, / sei nella terra negra» (Carducci); «... così fredda / così dura / così prosciugata / così refrattaria / così totalmente / disanima-

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> B. Terracini, *I segni, la storia*, raccolta di saggi a c. e con introduzione di G.L. Beccaria, Napoli, Guida, 1976, p. 74.

La preposizione dischiude uno spazio indefinito (cfr. anche *Il passe-ro solitario*, 2 e 37).

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Le ricordanze, 13.

ta» (Ungaretti). Se l'anafora rafforza il parallelismo 19 dei versi, ripetizioni e riprese contribuiscono al movimento del loro ritmo; esempi di energica concitazione: «Guardaci bent Ben son, ben son Beatrice» e «Quelli ch'usurpa in terra il luogo mio, / il luogo mio, il luogo mio che [...]» (Dante): esempio di trapasso narrativo-musicale: «ma seguitiamo Angelica che fugge. / Fugge tra selve spaventose e scure» (Ario. sto); esempio di cadenza piana, quasi prosastica, adatta al tono tra ironico e sentimentale: «O cuci i lini e canti e pensi a me, / all'avvocato che non fa ritorno? / E l'avvocato è qui: che pensa a te» (Gozzano). L'impiego di varie forme di iterazione (anafora, ripetizione, ripresa) può produrre una serie di variazioni musicali, da cui si sprigiona una "fuga" giocosa: «Ondulava sul passo verginale / ondulava la chioma musicale / nello splendore del tiepido sole / eran tre vergini e una grazia sola / ondulava sul passo verginale / crespa e nera la chioma musicale / eran tre vergini e una grazia sola / e sei piedini in marcia militare» (Campana).

6. METRO. La combinazione di sintassi, intonazione e metro provoca infinite varianti delle possibilità espressive del linguaggio poetico. La scelta di un metro è decisiva ai fini del significato che l'opera acquista in una struttura determinata: si ricordi il nesso (già segnalato nello studio precedente) tra la terzina dantesca e la *Divina Commedia*, tra l'ottava e l'*Orlando Furioso* o la *Gerusalemme Liberata*, tra l'endecasillabo sciolto e *Il Giorno* o *I Sepolcri*, tra la canzone libera e alcuni dei *Canti* leopardiani, tra il verso libero e la li-

Tale principio, enunciato nell'Ottocento dal poeta inglese G.M. Hopkins e ripresa nel Novecento dal linguista R. Jakobson (uno dei fondatori del formalismo), si fonda sul primato che le strutture parallele hanno in certe forme di poesia (ebraica antica, slava, cinese) e che avrebbero nel linguaggio poetico in genere (ripetizione del verso e delle parti metriche che lo compongono, corrispondenza delle strofe, ecc.) per esaltare la prevalenza del suono sul significato. In ciò i suoi limiti.

rica del Novecento <sup>20</sup>; e si consideri anche l'importanza di variazioni <sup>21</sup> e, soprattutto, di innovazioni <sup>22</sup> metriche.

7. Dopo questi esempi, è lecito formulare una breve conclusione.

La realtà concreta di un verso non si identifica con il suo schema metrico <sup>23</sup>, e nessun testo poetico si riduce all'astrazione di una forma metrica, come è dimostrato, se non altro, dal differente uso espressivo del medesimo metro fatto da autori diversi, fedeli ognuno alla propria ispirazione, che vivono in momenti storici e in ambienti dissimili.

Le ragioni della metrica non vengono meno neppure con l'attuale diffusione del verso libero: «Il poeta – rileva Montale – non deve soltanto effondere il proprio sentimento, ma deve altresì lavorare una sua materia, verbale, "fino a un certo segno", dare della propria intuizione quello che Eliot chiama un "correlativo oggettivo". [...] Perciò i liberisti che rinunziano agli schemi tradizionali, alle rime, ecc. non sfuggono alla necessità di trovare qualche cosa che sostituisca

Non si dimentichino fenomeni di segno opposto come, dopo l'immediatezza lirica dell'*Allegria* (1919), la ricomposizione del verso e il recupero dell'endecasillabo da parte di Ungaretti nella sua seconda raccolta *Sentimento del tempo* (1933).

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Per esempio, l'introduzione dell'endecasillabo a chiusura di ogni strofa di settenari conferisce alla seconda ode foscoliana maggiore solennità rispetto alla prima.

Tra Ottocento e Novecento Carducci sopprime la rima e varia la misura del verso per riprodurre nella nostra poesia, accentuativa invece che quantitativa, i metri classici (all'esametro e al pentametro fa corrispondere, nelle *Odi barbare*, versi che oscillano tra dodici-tredici e diciassette sillabe), mentre Pascoli introduce innovazioni ritmico-accentuative (vari tipi di novenario, ecc.), timbriche (versi assonanti) e foniche (voci onomatopeiche).

Si tenga presente, per rimanere sul piano del significante, la capacità di espansione propria del verso: l'endecasillabo leopardiano «Dolce e chiara è la notte e senza vento» diventa addirittura di quattordici sillabe se, nell'esecuzione della lettura, se ne rallenta il ritmo senza mutarlo, non facendo sentire le elisioni. Ciò vale anche per il settenario petrarchesco «Chiare, fresce e dolci acque».

quanto essi hanno perduto. Qualcuno trova, e sono i veri poeti...» <sup>24</sup>.

(1989)

## **BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE**

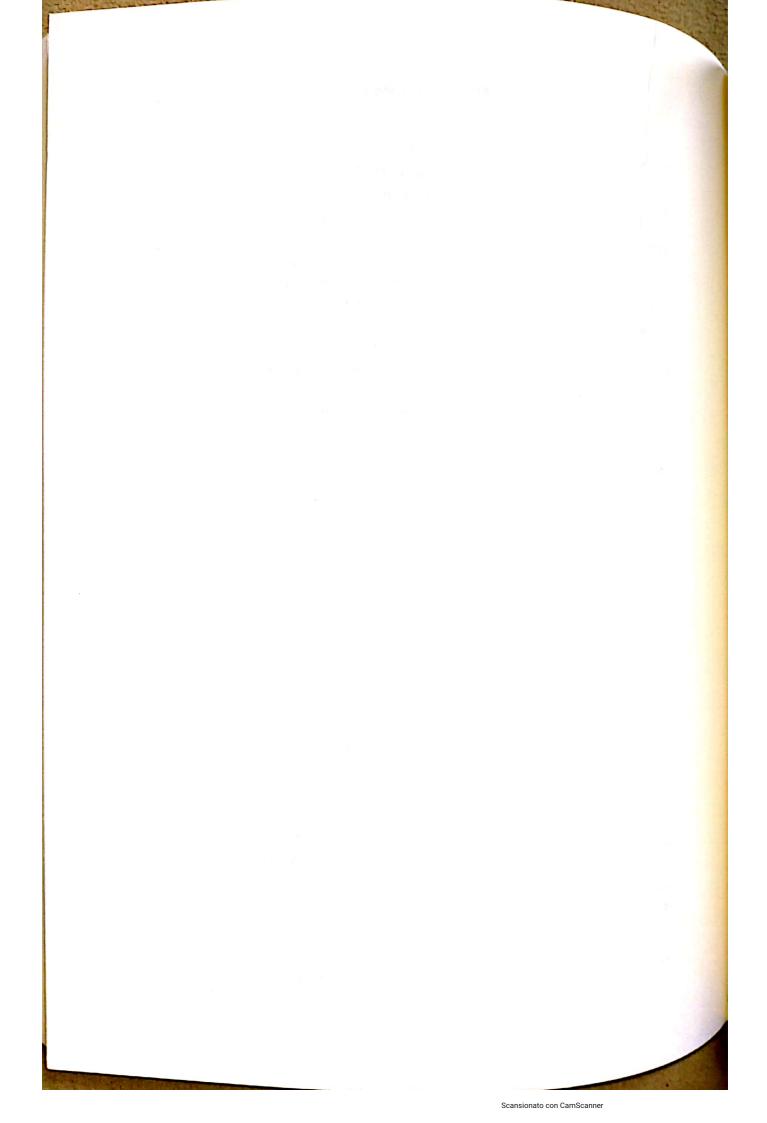
V. Pernicone, Storia e svolgimento della metrica, in Problemi e orientamenti critici di lingua e letteratura italiana. II: Tecnica e teoria letteraria, Milano, Marzorati, 1948; M. Fubini, Metrica e poesia. cit.; D'A.S. AVALLE, Preistoria dell'endecasillabo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963; R. Spongano, Nozioni ed esempi di metrica italiana. Bologna, Pàtron, 1966 (19742); R. JAKOBSON, Linguistica e poetica, in Saggi di linguistica generale, a cura di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli, 1966; G. Contini, Innovazioni metriche fra Otto e Novecento, in Varianti e altra linguistica, Torino, Einaudi, 1970; I. BALDELLI, voce "Endecasillabo", in Enciclopedia Dantesca, vol. cit.; R. Cre-MANTE e M. PAZZAGLIA (a cura di), La metrica, cit.; W.T. ELWERT, Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri, cit.; M. PAZZA-GLIA, Teoria e analisi metrica, cit.; G.L. BECCARIA, L'autonomia del significante, cit.; C. DI GIROLAMO, Teoria e prassi della versificazione, cit.; G. Bertone, Appunti e nozioni di metrica italiana, Genova, Bozzi, 1981; M. RAMOUS, La metrica, Milano, Garzanti, 1984; A. MENICHETTI, Problemi della metrica, G. GORNI, Le forme primarie del testo poetico e M. MARTELLI, Le forme poetiche dal Cinquecento ai nostri giorni, in Letteratura Italiana, vol. 3: Le forme del testo. I: Teoria e poesia, Torino, Einaudi, 1984; G. CAPOVILLA, Metricologia, in Dizionario critico della letteratura italiana, Torino, UTET, 19862.

Nel 1978 ha avuto inizio la pubblicazione della Rivista «Metrica», edita da Ricciardi e diretta da F. Gavazzeni.

[M. PAZZAGLIA, Manuale di metrica italiana, Firenze, Sansoni, 1990; P.V. MENGALDO, Questioni metriche novecentesche, in La tra-

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> E. Montale, Sulla poesia, a c. di G. Zampa, Milano, Mondad<sup>ori</sup>, 1976, p. 558.

dizione del Novecento. Terza serie, Torino, Einaudi, 1991; P.G. Bel-Trami, La metrica italiana, Bologna, il Mulino, 1991; A. Menichetti, Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima, Padova, Antenore, 1993; F. Bausi-M. Martelli, La metrica italiana. Testi e storia, Firenze, Le Lettere, 1993; G. Gorni, Metrica e analisi letteraria, Bologna, il Mulino, 1993; S. Orlando, Manuale di metrica italiana, Milano, Bompiani, 1993; P.G. Beltrami, Gli strumenti della poesia. Guida alla metrica italiana, Bologna, il Mulino, 1996; G. Lavezzi, Manuale di metrica italiana, Roma, La Nuova Italia scientifica, 1996; G. Sica, Scrivere in versi. Metrica e poesia, Parma, Pratiche, 1996; F. Corda, Il Poeta e la Musa. Itinerario della metrica italiana dagli schemi chiusi alle forme libere (con una sosta in Sardegna), Cagliari, Trois, 1998; G. Bertone, Breve dizionario di metrica italiana, Torino, Einaudi, 1999].



## CLASSICISMO E ROMANTICISMO

1. Il termine *classicismo* deriva dall'aggettivo *classico*, la cui etimologia risale al latino *classicus* (da *classis* = classe: divisione dei cittadini romani secondo il censo). *Classicus* fu usato per indicare l'appartenenza alla prima classe dei cittadini e, in senso metaforico, l'eccellenza nelle lettere. In questo senso, a parte l'esempio di Quintiliano che applicò al campo scolastico l'espressione *ducere classem* <sup>2</sup> (= essere il primo della classe), fa testo Aulo Gellio (II secolo dopo Cristo) che usò per la prima volta *classicus* in riferimento a *scriptor* <sup>3</sup>, intendendo «scrittore di prim'ordine», cioè "eccellente", "perfetto", "superiore" rispetto alla norma comune.

I classici, ammirati per la loro eccellenza, diventano modelli di perfezione ed esempi proposti all'imitazione (poetica dell'arte come mimesi) degli altri scrittori. Sul concetto di classico è fondamentale il saggio *Che cos'è un classico?* (1850) di Sainte-Beuve che associa a tale concetto la capacità di avere seguito e consistenza, di formare una tradizione che, nel suo insieme, si trasmetta e duri nel tempo. Per i moderni, in origine, il titolo di classici spetta soltanto agli autori antichi, greci e latini: «Un classico, secondo la definizione comune, è un autore antico, già consacrato nell'ammirazione, e che detta legge nel suo genere» <sup>4</sup>. In seguito, con il

Aulo Gellio, Noctes Atticae, XIX, 8, 15.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> QUINTILIANO, Institutio oratoria, I, 2, 24.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Aulo Gellio, op. cit., VI, 13, 1.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Cfr. C.-A. SAINTE-BEUVE, Qu'est-ce qu'un classique?, Heidelberg, C. Winter-Universitätsverlag, 1946.

formarsi delle letterature nazionali e con l'affermarsi delle varie tradizioni letterarie, anche i moderni cominciano a es. sere considerati classici: per la Francia, ad esempio, Sainte. Beuve nomina Corneille, Racine, Boileau e Molière poiché, a suo parere, non si sono avuti in Francia, prima del secolo di Luigi XIV, i "grandi classici" come Dante e Shakespeare.

In Italia, i nomi dei primi classici della lingua toscana si trovano già registrati nel Comento di Lorenzo de' Medici: «Dante, il Petrarca e il Boccaccio, nostri poeti fiorentini, hanno nelli gravi e dolcissimi versi ed orazioni loro monstro [= mostrato] assai chiaramente con molta facilità potersi in questa lingua esprimere ogni senso» 5. Ma la loro codificazione si ha con le Prose della volgar lingua (1525) di Pietro Bembo che, nel rivendicare la dignità del volgare letterario identificandolo col fiorentino, ne fissa autorevolmente i modelli nel Petrarca e nel Boccaccio stabilendo il loro valore esemplare rispettivamente per la poesia - nel cantore di Laura si incarnano, a differenza di Dante, gli ideali di decoro e di armonia che saranno propri del Rinascimento - e per la prosa. Via via il titolo di classici è diventato meno esclusivo e si è esteso anche agli autori moderni e contemporanei. Ad esempio, la recente edizione critica di tutta l'opera poetica di Eugenio Montale 6 ha consacrato degnamente, anche sotto questo aspetto, una delle voci più alte del nostro tempo: senza essere né Omero né Virgilio, tuttavia Montale può essere considerato anch'egli un "vero" classico in seno al proprio tempo del quale ha saputo cogliere e interpretare il senso, rappresentandolo in un'opera d'arte che, fin da ora, sembra destinata a travalicarlo per durare più a lungo.

A prescindere dal significato che la parola può assumere in contesti diversi (la si usa correntemente anche per porre

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> LORENZO DE' MEDICI, Comento sopra alcuni dei suoi sonetti, in Opere, a cura di A. Simioni, Bari, Laterza, 1939, vol. I, p. 20.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> E. MONTALE, L'opera in versi, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980.

in evidenza l'importanza di uno scrittore o di un libro in un campo specifico: un classico del romanzo per ragazzi, un classico del romanzo giallo, ecc.), con essa, in genere, si suo-le indicare il gruppo degli autori ritenuti più grandi e significativi nell'ambito di una determinata tradizione letteraria: i classici greci e latini – ovvero i classici per antonomasia –, i classici italiani, i classici francesi, e via di seguito.

Naturalmente non esiste alcuna ricetta per fare dei classici. Analogamente l'autore, che in un tempo futuro sarà giudicato un classico, mentre vive non sa di esserlo né di essere destinato a diventarlo: fatto questo da non confondere con l'umana speranza o aspirazione, nutrita da molti poeti e letterati, di ottenere fama postuma (sull'esempio del *non omnis moriar* del classicista Orazio). È lecito affermare – come ha sostenuto Eliot nella conferenza *Che cos'è un classico?* (1945) – che «soltanto col guardare indietro, nella prospettiva della storia, un classico può essere riconosciuto come tale» <sup>8</sup>. E, in tal senso, è evidente che il giudizio definitivo sui nostri contemporanei (Montale compreso) potrà essere dato solo dai posteri.

Con il termine astratto *classicismo* si definisce l'atteggiamento di consapevole adesione e fedeltà ai modelli e ai canoni dell'arte e del mondo classico. Il medesimo vocabolo si adopera anche per designare il movimento culturale ispirato a siffatto atteggiamento o che ne discende. Per molti secoli, dalla formazione delle letterature neolatine fino all'Ottocento e anche oltre, il classicismo e la tradizione classica hanno esercitato grandissimo influsso sulla civiltà occidentale, sia pure in forme e modi differenti e attraverso momenti di maggiore o minore intensità tra cui, per citare i principali, si

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Con la differenza che, mentre i Latini ebbero come modello da imitare i Greci, questi invece non poterono ispirarsi a nessun altro modello e trovarono soltanto in se stessi i propri classici.

<sup>8</sup> T.S. ELIOT, Che cos'è un classico?, in Sulla poesia e sui poeti, Milano, Bompiani, 1960, p. 57 e ora Milano, Garzanti, 1975, p. 57.

annoverano: il recupero in senso cristiano, da parte della cultura medievale 9, del mondo classico 10; la svolta, inaugurata dal Petrarca, che porta a considerare i classici in modo più ricco e problematico sfociando nel movimento dell'Umanesimo e nella civiltà del Rinascimento 11; la reazione al Barocco e la restaurazione, col neoclassicismo da Winckelmann a Foscolo, dell'ideale estetico classico. Più che di un unico classicismo, perciò, è possibile parlare di una serie di classicismi ciascuno dei quali, mentre presenta aspetti peculiari connessi anche con il tempo e l'ambiente in cui si sviluppa, ha come denominatore comune l'ammirazione e l'entusiasmo per opere o scrittori, per fasi ed epoche della letteratura greca e latina a cui tutti si riallacciano idealmente e si rifanno come a modelli di perfezione e sapienza non solo di arte ma anche di vita.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> L'assimilazione cristiana della classicità pagana – problema agitato dalle prime generazioni cristiane e risolto poi nel senso indicato da San Basilio nella *Lettera ai giovani sulla lettura degli autori pagani* (IV secolo) – è alla base del cosiddetto umanesimo medievale: «umanesimo anzitutto morale», che informa «il progresso generale delle idee nel mondo cristiano, fra il IX e il XIV secolo» (É. GILSON, *Filosofia medievale e Umanesimo*, in *Eloisa e Abelardo*, Torino, Einaudi, 1970², p. 206).

In prospezione di fondo, risalendo all'inizio dell'«incontro – che comportò anche scontri – fra mondo classico e cristianesimo», per comprendere quanto il classico abbia interferito sulle forme culturali e istituzionali del cristianesimo si tenga presente che «anche solo la necessità di divulgazione e trasmissione del messaggio cristiano non poteva ricorrere ad altri canali se non a quelli ad essa forniti dalla cultura classica» (M. Pavan, Premessa a Mondo classico e Cristianesimo, Atti del Convegno su «Mondo greco-romano e cristianesimo» (Roma, 13-14 maggio 1980), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana. 1982. p. 7).

<sup>«</sup>Se è vero che durante il Medioevo la trasmissione e lo studio dei testi classici non si interruppero mai, solo nell'età successiva l'interesse per la letteratura antica divenne elemento portante di una rinnovata civiltà letteraria che proprio in funzione di quell'interesse poté caratterizzarsi come "rinascita" della cultura e degli studi» (R. Weiss, voce "Classici e Umanesimo", in Dizionario critico della letteratura italiana, diretto da V. Branca, Torino, UTET, 1976, vol. I. p. 613).

2. Il termine *romanticismo* è l'astratto dell'aggettivo romantico, derivato, attraverso il francese *romantique*, dall'inglese *romantic*. Inizialmente *romantic*, che «appare per la prima volta nella lingua inglese verso la metà del Seicento col significato di "like the old romances" (simile ai vecchi romanzi)» 12, serve a designare qualcosa di fantastico e di irreale, giudicato falso o assurdo in contrapposizione alla verità della natura. Poi, nel corso del Settecento, con la corrente sentimentale *romantic* comincia ad assumere anche la sfumatura di "attraente" (atto a dilettare l'immaginazione) e di "pittoresco" (in riferimento a scene e paesaggi), trapassando così da una accezione negativa a una positiva.

La parola romantico si diffonde soprattutto in quest'ultima accezione in cui è implicito un elemento soggettivo: essa, infatti, più che a descrivere la scena naturale nei suoi aspetti degni di ammirazione, tende a esprimere le reazioni - emozioni, sentimenti, fantasticherie - suscitate da certe sue qualità o proprietà come, ad esempio, la suggestione di un paesaggio solitario e malinconico in chi lo contempla. Con felice intuito Rousseau, nelle Rêveries d'un promeneur solitaire, introduce il vocabolo romantique per rendere l'idea di qualcosa di vago e indistinto che può richiamare alla mente il nostro "non so che" 13. Il concetto di romantico acquista, pertanto, significato analogo a quello di un gruppo di concetti, come "suggestivo" "magico" "nostalgico", corrispondenti a stati d'animo ineffabili che soltanto l'immaginazione riesce ad evocare. In prosieguo di tempo, il suo significato si amplia ancor più, giungendo a indicare una partico-

<sup>12</sup> M. Praz, La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 13 e sgg.

Si può cogliere il carattere soggettivo di questa espressione in un giudizio del De Sanctis che, citando alcuni versi del poema del Tasso in cui essa ricorre (Ger. Lib., XII, 66, 6 e XIII, 40, 7), così la definisce: «annunzio dell'immagine che cessa e dell'emozione che soverchia» (F. De Sanctis, Storia della letteratura italiana, a cura di N. Gallo, Torino, Einaudi, 1975, p. 678).

lare condizione della sensibilità e un atteggiamento complesso dell'animo e del pensiero.

A.W. Schlegel, nelle sue *Lezioni sulla letteratura dramma*. tica (1809-1811), formula la contrapposizione tra scrittori classici o antichi (i Greci con i loro imitatori, Francesi e Italiani, rivolti ai modelli del passato) e scrittori romantici o moderni (Spagnoli, Inglesi e naturalmente Tedeschi), non imitatori ma originali e più vicini alla mentalità e al modo di sentire dei loro popoli. La contrapposizione, a carattere tipologico, è articolata attraverso una serie di elementi antitetici e di distinzioni "elaborate in un contesto storico" <sup>14</sup> da cui emergono i mutamenti che segnano il passaggio da un'epoca all'altra nella storia della civiltà: dal senso del limite e del finito al superamento del limite con l'aspirazione all'infinito; dall'appagamento nel possesso alla tensione nostalgica del desiderio (Sehnsucht); dall'equilibrio di un cosmo ordinato e armonico alla perpetua lotta del caos; dalla semplicità alla complessità; dall'unità meccanica (dell'orologio) che risiede nel fine comune delle parti, all'unità organica (della pianta) che risiede nell'idea della vita; dallo spirito plastico, proprio della poesia e dell'arte classica, allo spirito pittorico della poesia e dell'arte moderna. E, a spiegare l'origine e lo spirito della letteratura romantica, lo Schlegel ricorre a una antitesi di fondo: mentre la civiltà antica resta ancorata all'idolatria pagana, consistente nella deificazione delle forme naturali e della vita terrena, la civiltà moderna è frutto dell'avvento e della rivoluzione del cristianesimo. La divulgazione in Europa della letteratura tedesca è favorita dall'opera De l'Allemagne (1813) di Madame de Staël, autrice dell'articolo Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni, pubblicato sulla rivista «Biblioteca italiana» nel gennaio 1816, che segna la data di nascita in Italia di un movimento letterario

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> R. Wellek, Storia della critica moderna, II: L'età romantica, Bologna, Universale Paperbacks, il Mulino, 1974, p. 82.

romantico <sup>15</sup> raccoltosi intorno alla rivista «Il Conciliatore» (settembre 1818-ottobre 1819).

Non è facile definire un movimento culturale e spirituale così ampio e complesso come il romanticismo, che si diffonde in Europa in un determinato periodo storico (tra gli ultimi anni del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento) e che, a parte il suo sviluppo ulteriore, coincide con un momento della civiltà in cui gli uomini, acquisita consapevolezza di essere diversi dai predecessori (non a caso essi, anche polemicamente <sup>16</sup>, si proclamano romantici), sentono l'esigenza di dare organicità ai propri sentimenti e alle proprie idee fino a formulare una nuova visione del mondo. Sintetizzando per chiarezza didattica le varie definizioni e interpretazioni del termine <sup>17</sup>, Mario Puppo ritiene che di romantici-

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Le sue prime manifestazioni polemiche e programmatiche sono indicate nei tre opuscoli seguenti: *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani* di Ludovico di Breme (giugno 1816); *Avventure letterarie di un giorno* di Pietro Borsieri (settembre 1816); *Lettera semiseria* di Giovanni Berchet (dicembre 1816).

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Principali testi accessibili per chi desideri risalire alle fonti: L. Di Breme, Polemiche, a cura di C. Calcaterra, Torino, UTET, 1923 e Grand Commentaire, a cura di G. Amoretti, Milano, Marzorati, 1970; Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826), a cura di E. Bellorini, Bari, Laterza, 1943 (reprint, ivi, 1975); I manifesti romantici, a cura di C. Calcaterra, Torino, UTET, 1950 (nuova edizione ampliata, a cura di M. Scotti, col titolo Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica, ivi, 1979); Il Conciliatore, a cura di V. Branca, Firenze, Le Monnier, 1948-1954; E. VISCONTI, Saggi di poetica romantica, a cura di C. Saccenti, Milano, Ceschina, 1972 oppure col titolo Saggi sul bello, sulla poesia e sullo stile, a cura di A.M. Mutterle, Bari, Laterza, 1979; G. BERCHET, Lettera semiseria. Scritti scelti di critica e polemica, a cura di L. Reina, Milano, Mursia, 1977. Studi fondamentali sull'argomento: M. Fubini, Motivi e figure della polemica romantica, in Romanticismo italiano, Bari, Laterza, 1953 (4ª edizione, ivi, 1971); U. Bosco, Realismo romantico, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1959, (2ª edizione, Roma, Babuino, 1968); M. Puppo, Studi sul Romanticismo, Firenza Cl., Roma, Babuino, 1968); M. Puppo, Studi sul Romanticismo, Firenza Cl., Marzorarenze, Olschki, 1969 e Poetica e critica del Romanticismo, Milano, Marzora-

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Nella vastità della materia, un esempio può essere fornito dal titolo del volume *Il Romanticismo italiano non esiste* (Firenze, Seeber, 1908) di G.

smo si può parlare in tre significati essenziali: a) letterario, per designare un mutamento del gusto, che si produce in tutte le nazioni europee tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, come insofferenza verso i modelli e le forme della tradizione e come esigenza di forme nuove (letteratura romantica); b) storico-culturale, per alludere a un particolare stato d'animo che sorge per l'effetto di determinate condizioni in quell'epoca e che riflette e si alimenta di una cultura antitetica a quella illuministica (epoca o cultura romantica); c) ideale o categoriale, per esprimere un'esigenza eterna dello spirito umano 18.

Si intende che non è possibile scindere in modo netto i tre significati: specialmente i primi due, infatti, sono intimamente connessi. La letteratura romantica rappresenta l'uomo in perenne conflitto con la società (si pensi al personaggio di Karl Moor, nei Masnadieri di Schiller, oppure a quello foscoliano di Jacopo Ortis o a quello manzoniano di Adelchi) e alle prese con l'eterno problema del perché della vita. Nel porsi questo problema, lasciato irrisolto dalla ragione illuministica ad onta dei suoi "lumi", i romantici non pretendono di riuscire a risolverlo ma esprimono una esigenza insopprimibile dello spirito: qual è lo scopo, il significato della vita umana? perché si nasce e si deve vivere sopportando fatiche, pene e dolori? Sono le eterne domande dell'uomo alle quali è difficile dare risposta certa e definitiva (senza risposta, appunto, rimane l'interrogativo rivolto dal pastore alla luna in uno dei canti liricamente più alti del Leopardi: «Se la vita è sventura, / Perché da noi si dura?»), ma dalle quali scaturisce una serie di soluzioni e conclusioni diverse o ad-

Martegiani: in esso si rispecchia la consapevolezza, diffusa tra gli studiosi all'inizio del Novecento e qui portata alle estreme conseguenze, della differenza profonda tra il romanticismo germanico, giudicato vero in quanto originario, e quello invece derivato o riflesso (o addirittura inesistente) dei paesi latini tra cui (specialmente) l'Italia.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Cfr. M. Puppo, *Il Romanticismo*. Saggio monografico con antologia di testi e storia della critica, Roma, Studium, 1967 (2ª edizione, ivi, <sup>1973</sup>).

dirittura opposte. Ad esempio, nell'atteggiamento dell'ultimo Leopardi <sup>19</sup> si rinviene una soluzione radicalmente pessimistica e materialistica anche se "eroica" <sup>20</sup>, che è antitetica alla soluzione religiosa del Manzoni la cui visione pessimistica del mondo, immune da qualsiasi implicazione di carattere individuale <sup>21</sup>, non è annullata ma confortata e placata dalla fede nella Provvidenza.

3. La contrapposizione tra arte classica e arte romantica è giudicata un'"eresia estetica" dal Croce che afferma l'unicità e universalità dell'espressione artistica (cosmicità dell'arte). Dapprima egli fa una distinzione categoriale tra i "prodotti" delle due scuole, la classicistica e la romantica: i primi tendono alla "rappresentazione" (pacata e nitida ma freddamente decorosa), i secondi all'effusione del sentimento (spontaneo ma scomposto e approssimativo). Tuttavia il contrasto, che sussiste soltanto per i mediocri, scompare nei sommi: «i grandi artisti, le grandi opere, o le parti grandi di quelle opere, non si possono chiamare né romantiche né classicistiche, né passionali né rappresentative, perché sono insieme classicistiche e romantiche, sentimenti e rappresentazioni: un sentimento gagliardo, che si è fatto tutto rappresentazione nitidissima» 22. In seguito il Croce propone l'uso del termine classicità, invece di classicismo, per indicare la

Dopo la sua partenza definitiva da Recanati nell'aprile 1830, ne sono espressione l'ultima "operetta morale" (*Dialogo di Tristano e di un amico*), i canti della serie ispirata dall'esperienza fiorentina dell'amore per Aspasia (aperta dal *Pensiero dominante*) e infine *La ginestra*.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Cfr. W. BINNI, La nuova poetica leopardiana, Firenze, Sansoni, 1947 (6<sup>a</sup> edizione, ivi, 1979) e La poesia eroica di G. Leopardi, in La protesta di Leopardi, Firenze, Sansoni, 1973 (3<sup>a</sup> edizione, ivi, 1977).

Naturalmente si parla del Manzoni dopo la conversione e non si dimentica un'eccezione «qual è quella del Natale del 1833» (G. Реткоссні, Il personaggio Manzoni, in Manzoni. Letteratura e vita, Milano, Rizzoli, 1971, p. 11).

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> B. C<sub>ROCE</sub>, Breviario di estetica, in Nuovi saggi di estetica, Bari, Laterza, 1969<sup>5</sup>, p. 26.

misura del valore estetico: "classico" acquista così significato positivo, e per autore classico si intende quello che riesce a risolvere pienamente la materia passionale nella forma bella.

Se, da un lato, la contrapposizione classicismo-romanticismo, frutto della polemica letteraria dei romantici, è legata a un determinato contesto storico-culturale (in ciò, oggi, il suo essere ormai datata), dall'altro lato l'assorbimento e il superamento dei due momenti collocano in un ambito extratemporale e ideale l'interpretazione del Croce che riprende, adattandola alla sua personale concezione estetica, la nozione tradizionale di classico come scrittore perfetto ed esemplare. Sotto questo profilo, è opportuno tornare al saggio, precedentemente citato, di Sainte-Beuve che ha espresso le argomentazioni forse più persuasive intorno al concetto di classico, al fine di allargarne lo spirito al di là di qualsiasi definizione necessariamente restrittiva o a carattere retorico: «Un vero classico [...] è un autore che ha arricchito lo spirito umano, che ne ha realmente aumentato il tesoro, che lo ha fatto procedere un passo più innanzi, che ha scoperto qualche indubbia verità morale, o ha colto qualche passione eterna in questo cuore ove tutto sembrava esplorato e conosciuto; che ha espresso il suo pensiero, la sua osservazione e invenzione in una forma qualsiasi, ma larga e grande, fine e sensata, sana e bella in sé stessa; che ha parlato a tutti in uno stile proprio e che è anche di tutti, in uno stile nuovo senza neologismi, nuovo e antico, facilmente contemporaneo a tutte le epoche» 23.

Non si deve, dunque, confondere classico con classicista (da cui l'aggettivo classicistico) che è l'artista o il letterato che si limita a imitare certe qualità di purezza, di sobrietà, di correttezza e di eleganza proprie dei veri classici. E non basta: Eliot, nella conferenza già ricordata, enumera le qualità che egli si aspetta di trovare in un classico: maturità,

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> C.-A. SAINTE-BEUVE, op. cit., p. 11.

comprensività e universalità. La prima è fondamentale: «Un classico non appare se non quando una civiltà, una lingua e una letteratura sono mature; e la sua deve esser l'opera di una mente matura» <sup>24</sup>. Da questo punto di vista Dante merita l'appellativo per aver scritto *La Divina Commedia* («il classico di una lingua moderna europea»), ma il classico universale per eccellenza – addirittura «il centro della civiltà europea» – è l'autore dell'*Eneide*, Virgilio che riunisce in sé tutte le qualità e ha una posizione di centralità che nessun altro poeta può condividere o usurpare <sup>25</sup>.

4. Il significato del romanticismo è legato al momento storico che ne segna l'inizio e ne accompagna lo sviluppo. Più che col classicismo tout court, perciò, è legittimo istituire un'antitesi di fondo del romanticismo con l'illuminismo 26, anche se non mancano elementi di continuità tra i due movimenti che caratterizzano i due secoli, «l'un contro l'altro armato», il Settecento e l'Ottocento, a cavallo dei quali appunto il romanticismo europeo nasce e si diffonde. Il movimento culturale e spirituale, quanto mai profondo e complesso a cui esso dà vita, non è solo letterario ma affonda le sue radici in una nuova intuizione della realtà, fondata sul divenire, dalla quale deriva un grande interesse per la storia.

Della vita i romantici hanno una concezione drammatica, che si può dire opposta a quella tipica, astratta, impersonale dei classicisti. La loro rivolta contro la tradizione letteraria

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> T.S. ELIOT, op. cit., p. 57.

T.S. ELIOT, op. cit., p. 72 (dove si leggono anche le considerazioni seguenti: «L'Impero romano e la lingua latina non erano un impero o una lingua qualsiasi: avevano un destino straordinario nei nostri confronti. E il poeta nel quale quell'impero e quella lingua raggiunsero piena coscienza e piena espressione è perciò un poeta dal destino eccezionale»).

Secondo una interpretazione marxistica della storia, l'illuminismo coinciderebbe con il progresso e il romanticismo con la reazione (cfr. G. di, 1956).

e, in specie, contro l'imitazione è dettata dall'aspirazione a rappresentare il vero. Tale rappresentazione si attua secondo due tendenze o direzioni principali: 1) come ricerca dell'interiorità, con la scoperta del valore del sentimento – inteso non superficialmente come qualcosa di «piattamente commovente e lacrimoso», ma come qualcosa di spiritualmente profondo e totale <sup>27</sup> – e con la conseguente esaltazione dell'amore, sentito come forza invincibile che non solo avvince l'animo umano ma sembra perfino «signoreggiare il tempo» <sup>28</sup>; 2) come esigenza di una letteratura che sia ispirata dallo stato reale del popolo o che possa operare su di esso: è il concetto, non nuovo <sup>29</sup> ma assai fecondo di sviluppi, di letteratura come espressione della società.

La tensione romantica verso l'infinito e l'anelito alla piena, incondizionata libertà spirituale trovano appagamento supremo nell'arte, nel cui cosmo confluisce ogni altra esperienza, si concilia qualunque antinomia e si può attingere così la verità assoluta. Di qui la fondazione di una nuova estetica, a cui concorrono sia le assidue riflessioni sul bello, sul sublime, sull'arte, sulla poesia (concepita da alcuni romantici tedeschi <sup>30</sup> quasi misticamente) sia le discussioni miranti a

Questa definizione di sentimento («Ciò che parla al nostro animo, ciò in cui domina il sentimento, intendo non uno sensuale ma lo spirituale») si legge in F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, Firenze, Sansoni, 1967<sup>2</sup>, pp. 212-213.

<sup>«</sup>L'amore non è che un punto luminoso, e nondimeno sembra signoreggiare il tempo: pochi giorni fa non esisteva e presto non esisterà più; ma fin tanto che esiste, esso spande il suo lume sull'epoca che l'ha preceduto e su quella che lo seguirà» (B. Constant, *Adolfo*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932, p. 44).

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> «Il concetto di letteratura espressione della società è concetto illuministico prima che romantico» (M. Fubini, *De Sanctis e la critica letteraria*, in *Romanticismo italiano*, cit., p. 250).

<sup>«</sup>Il senso per la poesia ha molto in comune col senso per il misticismo. È il senso dell'originale, del personale, dell'ignoto, dell'arcano, di ciò che deve essere rivelato, del fortuito-necessario. Rappresenta l'irrapresentabile. Vede l'invisibile, sente il non sensibile, ecc.» (Novalis, *Frammenti*, Milano, Rizzoli, 1976, p. 305).

confutare la teoria dei generi letterari e l'accettazione passiva delle regole e dei modelli. Sul rifiuto appunto dei modelli, in quanto "prodotti" conclusi o formati una volta per sempre e perciò sottratti all'eterna progressione del divenire, rivolge la sua polemica Novalis che, contro la dottrina goethiana del valore canonico delle opere greche <sup>31</sup> e in nome della creatività dello spirito, sostiene paradossalmente che «alla letteratura classica avviene come all'antichità; a rigore non ci è data – non esiste –, ma deve essere prodotta da noi» <sup>32</sup>: «Ma non si creda troppo rigidamente che l'antichità e la perfezione siano fatte; quel che si suol dire fatto. Sono fatte come l'amante attraverso il segnale convenuto dell'amico nella notte; come la scintilla mediante il contatto dei conduttori o la stella mediante il movimento nell'occhio» <sup>33</sup>.

Nel romanticismo acquista grande importanza anche la riflessione critica che, non paga del semplice apporto del gusto e insofferente di qualsiasi giudizio dogmatico o meramente formalistico, da erudita si fa consapelvolmente storica <sup>34</sup> e soltanto così può pervenire, con il suo capolavoro <sup>35</sup> rappresentato dalla *Storia della letteratura italiana* di France-

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Cfr. W. Benjamin, *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco*. *Scritti 1919-1922*, Torino, Einaudi, 1982.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Cfr. Novalis, op. cit., p. 351.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Cfr. Novalis, op. cit., p. 285.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Si ricordino i presupposti, indicati come necessari dal De Sanctis, per una storia della letteratura: «Una storia della letteratura presuppone una filosofia dell'arte, generalmente ammessa, una storia esatta della vita nazionale, pensieri, opinioni, passioni, costumi, caratteri, tendenze; una storia della lingua e delle forme; una storia della critica, e lavori parziali sulle diverse epoche e su' diversi scrittori. [...] Una storia della letteratura è il risultato di tutti questi lavori; essa non è alla base, ma alla cima; non è il principio, ma la corona dell'opera» (F. DE SANCTIS, Settembrini e i suoi critici, in Saggi critici, a cura di L. Russo, vol. II, Bari, Laterza, 1979<sup>4</sup>, pp. 318-319).

Secondo il giudizio di Wellek, «la più bella storia della letteratura che sia stata mai scritta» (R. Wellek, Storia della critica moderna, IV: Dal P. 155).

sco De Sanctis, a riconoscere nelle opere letterarie l'espressione della civiltà di tutto un popolo nel suo svolgimento come nazione.

Ci sarebbe ancora moltissimo da dire sul romanticismo. Nell'impossibilità di accennare, sia pur brevemente, ai suoi aspetti e alle sue manifestazioni più importanti, tenendo conto anche delle varie interpretazioni che ne sono scaturite fino agli aggiornamenti più recenti, si indicano alcuni punti fermi stabiliti ormai concordemente in sede critica: la necessità di superare i limiti cronologici tradizionali al fine di ricercare i fondamenti e gli sviluppi del movimento romantico (è stato coniato, ad esempio, il termine preromanticismo per definire le tendenze e le correnti settecentesche precorritrici della nuova sensibilità); la diversità tra romanticismo germanico (mistico, filosofico, individualistico) e romanticismo latino (fenomeno di riflesso e più limitato); l'individuazione nel Foscolo, nel Manzoni, nel Leopardi (sul piano creativo) e nel De Sanctis (sul piano storico-critico) delle voci più significative della nostra letteratura romantica, nonostante le differenze anche notevoli che intercorrono tra le loro personalità e le loro opere; l'arbitrarietà dell'opposizione netta tra scrittori romantici e scrittori classici dell'Ottocento, e l'esigenza di approfondire l'esperienza spirituale e intellettuale di ciascuno per cogliere i motivi peculiari e fondamentali della sua arte (come, per esempio, la fedeltà al vero perseguita dal Manzoni in tutta la sua opera dopo la conversione 36 e attuata soprattutto nei Promessi Sposi con la scelta narrativa del realismo).

5. In storia della critica la contrapposizione tra classicismo <sup>37</sup> e romanticismo si è andata sempre più dissolvendo e

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Se ne veda il preannuncio nel carme *In morte di Carlo Imbonati* ("il santo Vero / mai non tradir").

Una distinzione è necessaria per la letteratura tedesca nel cui ambito il classicismo corrisponde a un preciso periodo storico, «che si estende al-

oggi non è neppure più proponibile. Inoltre, nel clima attuale di una cultura scientifico-tecnicistica che mira alla conoscenza o alla produttività in connessione con le esigenze di una civiltà di massa sempre più consumistica, molti degli atteggiamenti propri di una concezione di vita sia classica sia romantica appaiono ormai lontani al punto da non appartenerci più (come la sottomissione al fato e la pietas dell'eroe virgiliano Enea), oppure sono irrimediabilmente datati (come la malinconia e il taedium vitae di tanti personaggi romantici: da Werther a Jacopo Ortis, a René, a Lara 38, a Eugenio Onjéghin, ecc.), anche se è possibile ispirarsi al mito classico e alla ribellione romantica per esprimere tensioni caratteristiche del nostro secolo (come, ad esempio, il sentimento dell'assurdo e la rivolta che nasce dall'assurdo, rispettivamente nel Mito di Sisifo e nell'Uomo in rivolta, ad opera di Camus).

Ci si può chiedere quale sia l'eredità che classicismo e romanticismo ci hanno lasciato. La tradizione classica, legata alla cultura umanistica, è oggi sostanzialmente indebolita o affievolita: ciò «è confermato anche da fatti vistosi – fa notare Emilio Bigi –, quali le polemiche, in vero non sempre persuasivamente motivate, contro l'insegnamento del latino e del greco nelle scuole, o la rinuncia della Chiesa al latino nella messa» <sup>39</sup>. Ma la vitalità di quella tradizione può operare ancora, come sembra dimostrato dal nuovo interesse per la retorica e per i generi letterari, e dalle recenti prese di po-

l'incirca dall'ultimo quarto del Settecento agl'inizi dell'Ottocento ed ha come centro d'irradiazione Weimar» (F. MARTINI, voce «Classicismo», in *Dizionario critico della letteratura tedesca*, diretto da S. Lupi, Torino, UTET, 1976).

Sul carattere di "angelo caduto" dell'eroe byroniano e sulla sua larga influenza sulla letteratura contemporanea, cfr. A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, vol. II, Torino, Einaudi, 1975<sup>8</sup>, pp. 220-224.

E. Bigi, Letteratura italiana e letterature classiche, in Dizionario della letteratura italiana, diretto da E. Bonora, vol. I, Milano, Rizzoli, 1977, p. XXXVIII.

sizione da parte di autorevoli intellettuali per il mantenimento dell'insegnamento del latino nella nostra scuola. In più, la comune eredità di pensiero e sentimento ricevuta dal greco e dal latino e, soprattutto, l'universalità del latino possono rappresentare per i popoli d'Europa (e anche per altri fuori d'Europa) il miglior correttivo contro quel "provincialismo" deleterio («per cui la storia non è che la cronaca delle invenzioni umane via via superate e messe da parte, e il mondo proprietà esclusiva dei vivi, una proprietà di cui i morti non possiedono azioni»), indicato da Eliot <sup>40</sup> come una delle minacce più gravi contro la nostra civiltà.

Se gli aspetti più superficiali del romanticismo (come il sentimentalismo languido, la diffusa pateticità, le pose enfatiche) sono ormai caduti, altri aspetti vivi e vitali ci ha lasciato in eredità la grande arte romantica: il nuovo senso della personalità e della storia, la concezione drammatica della vita come continua tensione e divenire, l'idea della fecondità del dolore, la consapevolezza del mistero del cuore umano, la fede (cristiana o ispirata, anche, da una religiosità laica) nella sopravvivenza oltre la morte, l'intuizione – decisiva per la nostra coscienza attuale – che la realtà è complessa, mutevole e contraddittoria, non riducibile perciò a una formula o interpretabile secondo uno schema prestabilito.

Anche a non tener conto di altri stimoli fecondi (quali le esigenze di una letteratura popolare e dell'adeguamento della nostra cultura a quella europea), resta consegnato a noi il messaggio di quei capolavori romantici che hanno, ancor oggi, il potere di rivelarci i misteri del nostro spirito innalzandolo in una sfera di serenità cosmica, ricca di intime vibrazioni: è lo stato d'animo che comunicano i versi dei Sepolcri e delle Grazie del Foscolo oppure le note dell'inno alla gioia nella Nona Sinfonia di Beethoven.

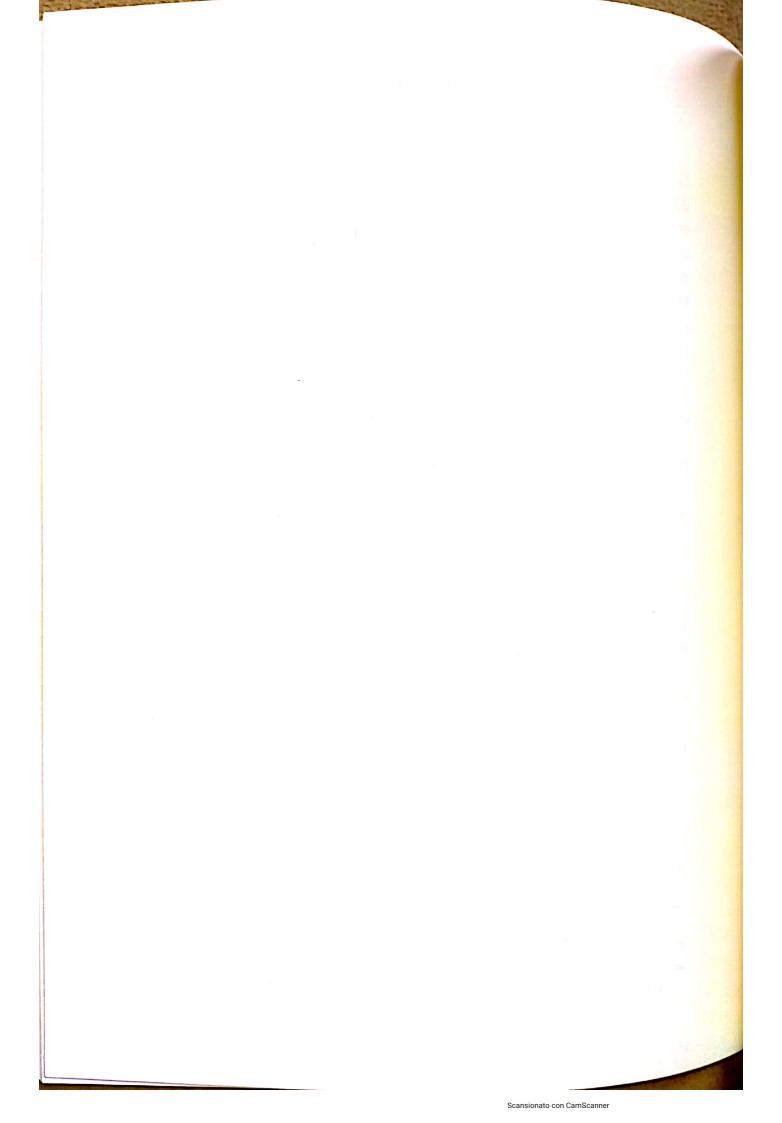
<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> T.S. ELIOT, op. cit., p. 74. Dello stesso si veda, sull'argomento, anche L'unità della cultura europea, in Appunti per una definizione della cultura, Milano, Bompiani. 1952.

È lecito sperare che ulteriori progressi storiografici per l'approfondimento del problema, di cui ci si è limitati qui a definire i termini e a tracciare le linee essenziali, potranno essere conseguiti con l'inserimento del problema stesso in una prospettiva temporale più ampia, fatta non di decenni ma di secoli: applicando tale metodologia, sarà più agevole comprendere come certi enunciati di cronaca relativi ai tempi brevi dell'individuo e del cosiddetto événement <sup>41</sup> finiscano per impoverire lo spessore storico di moti più profondi e complessi che implicano, invece, tutta una serie di connessioni con la catena delle realtà sottostanti (oggetto di studio delle varie scienze sociali) e vengono così a coincidere, talvolta, con oscillazioni cicliche della storia – incommensurabilmente più vasta – della civiltà umana.

(1983)

[Sui classici, cfr. anche I. Calvino, Perché leggere i classici, a cura di E. Calvino, Milano, Mondadori, 1991 e G. Pontiggia, I contemporanei del futuro. Viaggio nei classici, ivi, 1998].

da Braudel e dalla sua scuola (cfr., in particolare, F. BRAUDEL, Storia e scienze sociali. La «lunga durata», in La storia e le altre scienze sociali, a cura dello stesso, Bari, Laterza, 1974).



## LA DISSOLUZIONE DEL NATURALISMO Il romanzo europeo del primo Novecento

1. Il romanzo ottocentesco, sia quello storico sia quello naturalistico, presuppone la consapevolezza (qualcuno potrebbe dire: l'illusione) da parte degli scrittori di conoscere la realtà in cui sono immersi e vivono, e indica anche la loro volontà di comunicare tale realtà (o, meglio, la visione che essi ne hanno) a un pubblico di lettori. Viene istituito così tra autori e pubblico un rapporto diretto che implica padronanza e sicurezza del mondo, specie quando la realtà rappresentata nell'opera narrativa è quella contemporanea in cui tutti i lettori possono riconoscersi o credere di riconoscersi nelle sue apparenze fenomeniche, nelle sue manifestazioni esteriori e anche, talvolta, nelle motivazioni psicologiche dei vari personaggi che fanno parte della vicenda e sono caratterizzati in modo plausibile. La vicenda è organizzata secondo le dimensioni dello spazio e del tempo, a cui corrispondono determinate scelte ambientali (orizzontali o geografiche; verticali o sociali) e l'adozione rigorosa di un «prima» e di un «poi» nella narrazione dei fatti (la cosiddetta successione cronologica).

S'intende che in tale ambito, sommariamente indicato, l'autore esercita liberamente le sue scelte o realizza peculiari motivazioni: in genere può approfondire lo studio dei singoli personaggi oppure preferire il quadro d'ambiente e di costume oppure, ancora, associare l'uno e l'altro aspetto in una costruzione narrativa più ampia nella quale spazio e

tempo, singoli profili dei personaggi e sfondo storico-sociale di un'epoca, sorgere e decadere delle generazioni (in armonia o in contrasto) confluiscono come tanti elementi che, uniti insieme, concorrono a delineare un momento della civiltà umana nel suo sviluppo (si può citare, ad esempio, il romanzo Guerra e pace di Leone Tolstoj).

Qualunque sia la soluzione scelta dall'autore, rimane sempre netto il distacco tra lo scrittore e i personaggi, i quali non a caso vengono espressi in terza persona (molto raro è l'uso della prima persona) per essere raffigurati autonomamente nella loro individualità o inseriti nella molteplicità della loro proliferazione. Se l'autore, in qualche caso, desidera intervenire nella narrazione, non si immette nel «piano del racconto» ma istituisce per sé un «piano» autonomo, ben distinto da quello dei personaggi e della vicenda: si hanno così due «piani», e la narrazione vera e propria può svolgersi senza che l'intrusione dell'autore abbia alcun effetto diretto sugli avvenimenti e sui loro protagonisti se non per commentarne qualche aspetto (è il caso del Manzoni nei *Promessi sposi*).

La strada maestra della narrativa europea dell'Ottocento è segnata da Balzac che mira a «una rappresentazione del mondo come è» e che realizza il suo ambizioso disegno nella Comédie humaine, definita da Curtius «a un tempo una storia naturale della società e una storia della civiltà francese» (si tenga presente che la prefazione scritta da Balzac alla sua opera è del 1842: il medesimo anno in cui il nostro Manzoni termina la redazione ed edizione definitiva del suo capolavoro). La narrativa ciclica, alla cui base Balzac pone il romanzo storico di Walter Scott, è poi continuata nella seconda metà del secolo, sia pure con diversa impostazione narrativa, da Zola con il ciclo dei Rougon-Macquart. Il narratore – ma tra Balzac e Zola c'è stato Flaubert con la sua limpida oggettività nel tratteggiare personaggi e vicende comuni – si trasforma in «impiegato dell'anagrafe» e sembra voler fare concorrenza allo stato civile: il suo ritratto della

società viene desunto dalle cronache e dagli album di famiglia; arte e scienza si avvicinano fin quasi a identificarsi, mentre tra tutte le scienze domina sovrana la fisiologia; la letteratura approda al cosiddetto «documento umano», ed essa a sua volta è considerata il prodotto di cause ben precise e condizionanti (race, moment, milieu: cioè la razza o fattore ereditario, il momento storico, l'ambiente sociale).

Non è opportuno qui specificare la diversità - del resto notissima - del nostro verismo (specialmente quello di Verga) nei confronti del naturalismo zoliano. Tuttavia merita di essere ricordata la pietà che l'autore dei Malavoglia manifesta. ad onta di ogni programma teorico, per le umili creature dei «vinti» rappresentati nella sua opera (vinti da una necessità e da un fato esterni a loro, e ai quali è impossibile sottrarsi): ma tale forma di partecipazione non porta mai lo scrittore a intervenire in prima persona nella vicenda che, narrata in stretto rapporto con l'ambiente circostante, è sempre oggettivata («Questo racconto è lo studio sincero e spassionato...») per mezzo della felice scelta sintattica e stilistica di un "parlato" attraverso cui tutta la narrazione è filtrata indirettamente e impersonalmente. Come ha intuito Pirandello, Verga crea «un'immagine di vita ch'era dentro di lui»: si comprende così come il ritmo, che scandisce la vicenda, abbia una ragione tutta interiore che consiste nella continua iterazione e in una sorta di trasfigurazione mitica: si pensi, per lo spazio, alla localizzazione che è presente in <sup>ogni</sup> scena e in ogni dialogo (il ballatoio, la casa, la stradicciuola, il mare, i faraglioni, le stelle, ecc.) e, per il tempo, ai proverbi che accompagnano atti e gesti dei personaggi. La realtà non viene riprodotta o fotografata ma ricreata e interpretata, come dimostra la scelta di alcuni "oggetti" e "momenti" e "fatti", spesso ripetuti e iterati. La scelta dell'autore (non tutta la realtà ma oggetti, momenti, fatti, figure che si raccolgono in immagini ferme e nette) fa venire in mente, per analogia, il rapporto desanctisiano tra «situazione» e «cosa» («cosa» corrisponde all'argomento, al contenuto, cioè alla totalità). Comunque in Verga è rispettata l'unità della persona e la sua capacità di guardare, anche nei modi elementari dei personaggi «umili», fuori di se stessa organizzando secondo una gerarchia (magari patriarcale, come nel caso di Padron 'Ntoni) il mondo che la circonda.

Diversa arte narrativa è quella invece di chi vuole entrare con il suo sguardo sotto la scorza, sotto la buccia delle cose, e fare della persona, divenuta mutevole come un prisma e scomposta in infiniti aspetti contraddittori, non solo una piccola parte di una realtà molto più vasta, che essa non riesce più a comprendere e a dominare nella sua continua (cioè dinamica) complessa imprevedibilità, ma anche – con un rovesciamento completo – il nuovo centro o l'essenza di una realtà psichica tutta interiore e misteriosa che affiora dalle regioni inesplorate dell'inconscio per costituirsi come «coscienza». Avviene un processo da una forma di rappresentazione oggettiva e statica (il rispecchiamento naturalistico della realtà) ad una tutta soggettiva e dinamica (l'assorbimento della realtà nella «coscienza» dell'io individuale).

Il passaggio, qui sopra schematizzato nei suoi estremi risultati e punti di arrivo, si compie naturalmente in modo molto più lento e meno rettilineo tra Ottocento e Novecento, ed ha come precursore un narratore della statura di Dostoevskij che introduce nella narrativa, con eccezionale forza di anticipo (si pensi ai suoi *Ricordi dal sottosuolo* del 1864), il personaggio dell'anti-eroe introverso e raziocinante, prototipo dell'inetto o uomo «senza qualità» che attua, nella sua abulia e nella sua nevrosi, il rovesciamento del ruolo dell'eroe fiducioso nel mondo e sicuro di sé (da Rastignac a Bel Ami), caratteristico del romanzo ottocentesco.

2. Alla base del moderno romanzo europeo (da Pirandello a Proust, da Joyce a Svevo, da Kafka a Tozzi, da Musil a Joseph Roth, ecc.) è una duplice consapevolezza di segno negativo: la disgregazione della personalità umana e l'impossibilità di istituire un rapporto stabile e certo con la

realtà (quello, cioè, che un poeta chiamerà esistenzialmente «il male di vivere»). Acquista sempre più importanza il piano della «coscienza» che diventa di volta in volta labile e
smarrita oppure lucida e onnicomprensiva: essa si muove su
una molteplicità di livelli, svariando e proiettandosi fuori del
presente (dell'hic et nunc) per attingere ora il passato ora il
futuro ora l'uno e l'altro insieme.

L'io ingloba in sé tutto il mondo, che viene così a smarrire i connotati noti e convenzionali mutando a ogni variare
dell'io stesso (soggettivismo estremo, irrazionalismo, ecc.),
oppure, nell'impossibilità di conoscere la realtà esterna ridotta a innumerevoli frammenti, barlumi, schegge, ripiega
dentro di sé, si rivolge in se stesso, nel suo profondo, nel tentativo di far riemergere così la vera realtà, quella interiore o
inconscia, recuperandola attraverso una sensazione, un gesto, un ricordo anche impercettibili (per es., il sapore del biscotto, la «madeleine», inzuppato nel té in Alla ricerca del
tempo perduto di Marcel Proust).

Altro procedimento consiste nel cercare di riprodurre e registrare fedelmente la realtà psichica così come essa si presenta tutta insieme, fuori di ogni legge e gerarchia, nello stesso momento di tempo in cui i pensieri vengono alla mente sotto gli aspetti e nei modi più diversi (flusso di coscienza): ad un cosmo ordinato e gerarchizzato si sostituisce un cosmo informe e imprevedibile dove l'azione – intesa in senso tradizionale – si frantuma e si smarrisce, e dove il tempo si ferma riducendosi ad attimi, a momenti, a ore, a giorni (una sola giornata dura l'azione, se di azione si può parlare, dell'*Ulisse* di James Joyce: giornata che assurge, nella sua misura, a paradigma simbolico dell'esistenza).

Questi sono soltanto alcuni esempi, ma molti altri se ne potrebbero citare a riprova di come nella narrativa novecentesca si faccia sempre più strada la rappresentazione dell'assurdo, dell'alienazione, dell'angoscia, della malattia (come stato normale: si pensi a Svevo), della dissociazione, della disperazione, ecc., cioè della condizione che contrassegna

l'«essere» autentico, non il «sembrare» o l'«avere», dell'uomo contemporaneo. Nell'ambito della nostra letteratura già Attilio Momigliano segnalò la proliferazione del personaggio «inetto a vivere»: dal Corrado Silla di Malombra (autore Fogazzaro nel 1881) al Fu Mattia Pascal pirandelliano (1904). dai protagonisti dei romanzi sveviani (Una vita, 1892; Senilità, 1898; La coscienza di Zeno, 1923) e tozziani (Con gli occhi chiusi, 1919; Tre croci, 1920, Il podere, 1921) fino al Rubé (1921) di Borgese e agli Indifferenti (1929) di Moravia, ecc. Condizione dell'uomo moderno che porta gli scrittori europei ad esiti artistici diversissimi, ma anche ad insospettate analogie. Si pensi, ad esempio, all'orrore e insieme alla conclusiva catarsi di un racconto come La metamorfosi (1916) di Kafka, dove il protagonista si risveglia un mattino trasformato in enorme e schifoso insetto (la sua morte coincide con il ritorno della primavera e la fine dell'incubo per la famiglia, egoisticamente sconvolta dall'accadimento straordinario), e alla situazione di certe novelle di Pirandello in cui dal dolore e dall'irrazionalità della vita nasce a volte un palpito umanissimo di pietà: la cosiddetta «compassione amara» o, se si preferisce, la Pena di vivere così (è appunto il titolo di una famosa novella).

Per comprendere meglio il salto compiuto dalla narrativa moderna rispetto a quella tradizionale ottocentesca, possono essere utili due ordini di considerazioni, che, proposte tempo fa da alcuni studiosi stranieri, non hanno perduto nulla della loro attualità. Si tratta delle intuizioni critiche dello scrittore e saggista inglese Edward Morgan Forster e del filologo tedesco Erich Auerbach. Di Forster, autore nel 1927 di una serie di conferenze poi riunite in volume dal titolo Aspects of the novel (tradotto in italiano molto più tardi: Aspetti del romanzo, Il Saggiatore di A. Mondadori editore, 1963), riprendiamo un passo, tolto appunto da quest'opera e precisamente dal capitolo «Le persone», in cui è spiegata la differenza fondamentale che corre tra persone della vita quotidiana e persone dei libri:

Nella vita quotidiana non ci si comprende mai a vicenda, e non esiste né chiaroveggenza assoluta né confessione totale. Ci conosciamo reciprocamente in modo approssimativo, per segni esteriori, che funzionano abbastanza bene come base della società o addirittura dell'intimità. Il lettore invece può capire fino in fondo le persone d'un romanzo, se questo il romanziere desidera: la loro vita intima può venir rivelata non meno di quella esteriore. E proprio perciò i personaggi d'un romanzo spesso ci appaiono meglio definiti dei personaggi storici, e persino dei nostri stessi amici; su di essi ci viene detto alla lettera tutto; anche se imperfetti o irreali, non si tengono per sé neanche un segreto, come invece fanno (e debbono farlo) i nostri amici, dal momento che il riserbo reciproco è una delle condizioni di vita sul globo terracqueo.

Quindi Forster ripropone il problema in forma più elementare, elencando schematicamente (si ricorderà come Giacomo Debenedetti nel *Romanzo del Novecento* conceda ampio spazio proprio a queste considerazioni del critico inglese) i fatti principali della vita umana, indicati in nascita cibo sonno amore e morte, e domandandosi quale parte essi abbiano nella vita dell'uomo e quale invece nei romanzi. Di qui la conclusione che la realtà, che si può trovare nei personaggi dei romanzi, non si trova nella vita quotidiana. E vien fatto di aggiungere: viceversa (la proposizione appare infatti reversibile).

In questo modo l'illusione del realismo e del naturalismo ottocentesco, di riprodurre la vita contemporanea nei suoi vari aspetti, viene smontata dall'interno, procedendo cioè dall'esame dei contenuti e delle strutture stesse del romanzo, veicolo narrativo per eccellenza data la sua diffusione presso il pubblico dei lettori. Del resto, già ai primissimi anni del Novecento, si incominciavano a intravedere abbastanza lucidamente i limiti del massimo scrittore naturalista (Zola), non solo perché si diffondevano altre mode ed esempi (come il misticismo di Tolstoj), ma anche per la riduzione dei personaggi zoliani a soli impulsi e istinti con la conseguente mancanza in essi – individuata dal nostro Fogazzaro e dal francese Huysmans, autore, con À Rebours del 1884, della

«bibbia» del romanzo decadente europeo – di vita multiforme, cioè di piena vita interiore morale e spirituale.

Ma se la novità principale del romanzo moderno consiste, da un lato, nello scioglimento della "storia" o vicenda tradizionale (compromessa dal venir meno dei rapporti consueti d'azione) e, dall'altro lato, nella rappresentazione pluripersonale della coscienza, ancor più significative appaiono le osservazioni di Auerbach comprese in Mimesis, indagine sul realismo letterario europeo (dagli esempi biblici e omerici fino a Proust e a Virginia Woolf) uscita in tedesco nel 1946 col titolo Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur (tradotta in italiano: Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale, Torino, Einaudi, 1956). Nel capitolo «Il calzerotto marrone» il critico nota come l'attenzione dello scrittore moderno si rivolga spesso a fatti insignificanti, piccoli e casuali, poiché da essi, più che dalle grandi svolte esteriori del destino, può affiorare l'essenza della vita. Questo «spostamento del centro di gravità», che comporta la rinuncia dello scrittore a rappresentare un fatto nel suo svolgimento completo e cronologico (cioè secondo un ordine stabilito), deriva dalla consapevolezza che la vita non offre alcun ordine prestabilito e che perciò ogni tentativo di ordine va trasferito dall'esterno all'interno, a quello che Auerbach definisce «il molteplice rifrangersi della coscienza»:

Chi rappresenta dal principio alla fine lo svolgimento completo della vita umana o di un fatto di lunga durata, arbitrariamente taglia e isola; ad ogni momento la vita è già incominciata da un pezzo e ad ogni momento continua il suo corso; e ai personaggi capitano molte più cose di quante egli potrà mai raccontare. Ma quanto succede a poche persone nel giro di pochi minuti, ore o tutt'al più giorni, può essere forse descritto con una certa completezza. In tal modo si possono raggiungere anche quell'ordine e quell'interpretazione della vita che sorgono da essa, cioè l'interpretazione che di volta in volta si forma nelle persone stesse; poiché in noi si compie ininterrottamente un processo di formazione e di interpretazione il cui soggetto siamo noi stessi. Noi cerchiamo continuamente di dare ordine, interpretandola, alla nostra vita col passato, presente e avvenire,

col nostro ambiente, col mondo in cui viviamo, sicché essa assume per noi un aspetto complessivo che cambia di continuo, più o meno presto e radicalmente a seconda che siamo costretti, disposti o capaci di accogliere le nuove esperienze che si presentano. Questi sono gli ordinamenti e le interpretazioni che gli autori moderni qui trattati cercano di cogliere di volta in volta, e non sono uno, ma molti, sia di persone diverse, sia della stessa persona in momenti diversi, cosicché dall'incrocio, dal completamento e dal contrasto, sorge una concezione sintetica del mondo, e per lo meno un compito per la volontà di sintesi interpretativa del lettore. Siamo così di nuovo arrivati al molteplice rifrangersi della coscienza.

3. Sembra che procedendo su questa via, per lo scrittore moderno, venga meno o si allontani la possibilità di vedere, di conoscere la verità. Ma forse non è così: aumenta anzi e cresce la possibilità (o l'illusione) di essere lui stesso la verità, proprio in quanto muove nella sua opera direttamente da se stesso, dalla dialettica dei propri sentimenti e pensieri liberamente associantisi con varie sensazioni e impulsi istintivi e propositi più o meno deliberati. Arte e vita si avvicinano fin quasi a coincidere, almeno in certi casi. Si legga, ad esempio, questa pagina di Italo Svevo che pare tolta dalla Coscienza di Zeno e che invece fa parte di una lettera alla moglie, Livia Veneziani, scritta nell'agosto del 1897, in cui l'autore disegna una gustosa e ironica «Cronaca della famiglia» (la lettera è riportata nell'Epistolario sveviano curato da B. Maier, Milano, Dall'Oglio, 1966: volume I dell'Opera omnia):

Giorni fa ebbi questa bellissima idea: Ella [= la moglie] parlò di far introdurre le stufe a gas. Bisogna sapere che da noi il gas costa come se fosse estratto dall'oro invece che dal carbone. Io ricordai delle massime di buona massaia che, se non sbaglio, dovrei aver appreso da lei, e rifiutai il mio consenso. C'è senza dubbio un grande piacere a rifiutare qualche cosa, a farla così da padrone assoluto e fui stupefattissimo all'accorgermi che il mio rifiuto fatto per compiere un esperimento interessante, veniva preso sul serio. Perciò ebbi qualche dubbio e adesso da buon padrone di casa sto io studiando se sia opportuno d'introdurre in casa le stufe a gas. Eccomi dunque veramente padrone di casa.

Come si vede, l'«io» della lettera è già l'«io» di tanta narrativa moderna che rifiuta l'uso, freddamente descrittivo, della terza persona e indica, dove non scada ad artificio o tecnicismo, il mutamento di prospettiva nel modo di guardare al mondo, anzi di essere il mondo e inglobarlo e comprenderlo in sé. La questione comunque non si risolve soltanto sul piano dell'uso di una o di un'altra persona verbale: la questione, indipendentemente da questa scelta, verte sui diversi livelli della realtà che l'opera letteraria può coinvolgere anche contemporaneamente nella propria struttura. Per proporre un celebre esempio: «Entrò Carla»: questo l'inizio degli Indifferenti dell'allora giovanissimo Alberto Moravia. Si tratta forse di un clamoroso modo narrativo ottocentesco di tipo romanzesco? Eppure ciò è smentito dalla modernità dell'opera che oltretutto si inserisce in un filone di accentuato decadentismo. La risposta che si può dare è che tale espressione, nella scelta dello scrittore, corrisponde a una specie di didascalia, adattissima ad un impianto di tipo scenico quale quello assunto per il romanzo, la cui vicenda si consuma teatralmente nel giro di pochissimi giorni.

Ma più che l'esempio moraviano, può valere il passaggio dalla terza alla prima persona adottato da Svevo nello scrivere il suo ultimo romanzo: senza però che muti sostanzialmente la prospettiva narrativa di fondo; anche in Senilità, infatti, il punto di vista da cui è narrata la vicenda è quello del protagonista, nonostante l'uso della terza persona: si sta già attuando perciò l'identificazione tra il protagonista e l'io narrante che, nella Coscienza di Zeno, risulterà più esplicita anche per l'uso della prima persona. Un altro esempio probante è offerto da Tozzi, di cui si comincia a comprendere la modernità forse maggiore ancora di quella di Svevo e Pirandello che iniziano la loro attività di romanzieri partendo da strutture naturalistiche (rispettivamente con i romanzi Unavita e L'esclusa) per infrangerle poi dall'interno nel corso della loro opera. Tozzi, infatti, parte dall'«io» nelle prime scritture autobiografiche, intrise di lirismo, e approda progressivamente alla misura narrativa contrassegnata dall'adozione della terza persona verbale ma sempre fondamentalmente autobiografica (si pensi specialmente al protagonista di Con gli occhi chiusi).

Il risultato, conseguito pur nella varietà dei modi espressivi, sia di Svevo sia di Pirandello sia di Tozzi (per rimanere nell'ambito della narrativa italiana del primo Novecento, la quale però respira una comune atmosfera europea), può essere sintetizzato in una operazione espressiva e conoscitiva che riesce a far emergere dalla superficie delle cose il senso più profondo della realtà, l'essenza colta dall'interno della nostra vita psichica, la verità – sempre mutevole, incerta, contraddittoria – della «coscienza» i cui eventi diventano centro e ragione del mondo.

(1978)



# TRE RISPOSTE A UN QUESTIONARIO SULLA CRITICA

1. Definizione di critica. La critica letteraria è una disciplina che mira all'interpretazione e alla valutazione dei testi e dei loro autori, nonché dei movimenti e delle correnti a cui essi appartengono, da un punto vista estetico. Ha per fine il giudizio sull'opera letteraria, da caratterizzare nella sua genesi (talvolta anche nel suo fieri) e nel suo significato, nei suoi motivi e aspetti principali, tra i quali è fondamentale quello specificamente artistico. Ha varietà di indirizzi e di tendenze ; può avvalersi di molteplici strumenti operativi (a

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Per indirizzi intendo quelli rappresentati, ad esempio nel nostro secolo, dal marxismo, dal formalismo russo, dallo strutturalismo, dalla psicoanalisi, dalla semiotica, ecc. Tra le tendenze, in particolare, distinguo una tendenza storicizzante e una attualizzante che si possono seguire nell'interpretazione di un autore del passato. Con la prima ci si sforza di ricostruire la genesi e il significato dell'opera inquadrandola nella situazione storica del suo tempo; con la seconda invece si mira ad estrarre l'opera dal contesto storico a cui essa appartiene per trasferirla e collocarla idealmente nel nostro tempo, che la interpreta secondo una consapevolezza maturata attraverso gli anni o i secoli che la separano da noi. Se la tendenza storicizzante è più rigorosa sul piano metodologico (il senso della storia e la coscienza del passato servono anche a farci conoscere meglio l'età in cui viviamo), nell'interpretazione del passato però non è possibile prescindere dalla consapevolezza del nostro presente: così si spiega il motivo per cui alcuni autori, già molto apprezzati dai loro contemporanei, abbiano minore fortuna con il na con il mutare dei tempi (per esempio, Marino, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Marino, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Marino, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Marino, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Marino, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Marino, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Marino, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Marino, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Marino, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Marino, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Marino, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Marino, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Marino, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Marino, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Marino, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Marino, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Marino, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Marino, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Marino, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Marino, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Marino, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Monti, Carducci) e come certi pala dei tempi (per esempio, Monti, C certi valori stabiliti in passato siano oggi discussi e ribaltati. D'altra parte, la tendan la tendenza attualizzante provoca talvolta interpretazioni errate o anacroni-

cominciare dalla lettura fino alle più diverse metodologie di indagine), ma deve evitare tanto il ricorso a giudizi aprioristici quanto l'applicazione dall'esterno di astratte griglie interpretative.

Distinta dalla filologia, la critica converge però con essa: rapporto circolare tra il *capire* e il *gustare* l'opera d'arte o anche l'opera che si potrebbe definire di dignitoso artigianato.

Requisiti utili per il suo esercizio: 1) ricerca di un punto d'incontro tra la scientificità del metodo adottato, da applicare con rigore, e l'individualità dei problemi da affrontare; 2) equilibrio fra erudizione e senso storico; 3) necessità di interrogare direttamente le opere d'arte: concetto di opera d'arte (Wellek, 1971) come monumento che è lì, davanti a noi, immediatamente presente, e non come documento che rimanda a qualcosa d'altro, anche se può essere studiata come tale.

- 2. Sintetica descrizione del tipo di critica esercitata. Nell'attività critica ho rivolto la mia attenzione soprattutto ai valori stilistici dei testi, cercando di cogliere le istanze complementari del significato e del significante per intendere nella sua interezza il messaggio espressivo e comunicativo dello scrittore, senza trascurare però i contributi offeri dallo studio della poetica, della storia letteraria, della retorica, ecc.
- 3. Di che genere di critica è possibile una storia? A differenza della cosiddetta "fortuna" critica dei singoli autori o delle loro opere, la storia della critica è storia dei parametri

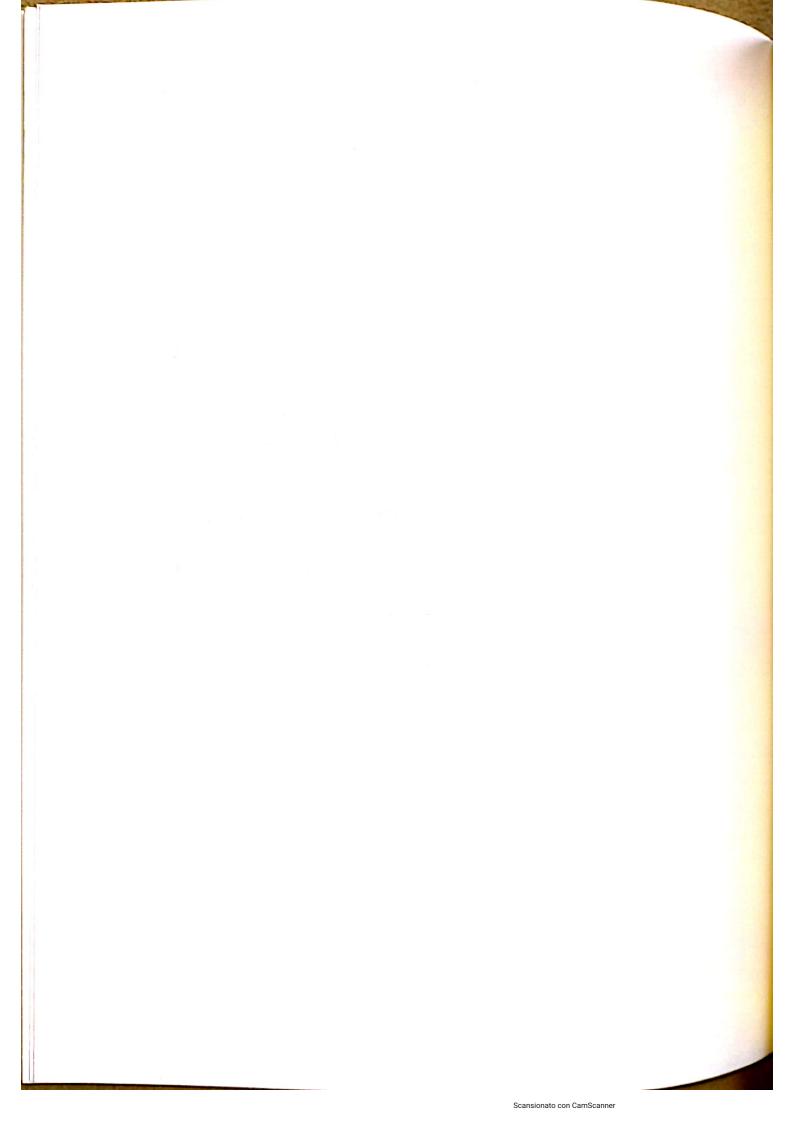
stiche (si ricordi quella medievale di Virgilio come profeta della venuta di Cristo oppure quella, cosiddetta obliqua, del *Principe* che si legge nei *Sepolcri* del Foscolo; oppure si pensi, per le opere dei primi secoli della nostra letteratura, ai fraintendimenti che possono nascere, in campo linguistico-filologico, dal fatto che non tutti i lettori sono in grado di recuperare il significato originale del testo), e, su un piano più generale, può indurci a considerare bello o valido o efficace soltanto ciò che appaia tale a noi o che sembri rispondere alle esigenze, per non dire alle mode, del momento.

e dei metodi di interpretazione e di giudizio con i quali gli autori delle opere letterarie sono stati via via letti, caratterizzati, classificati e valutati attraverso il corso del tempo fino a oggi. Ne deriva un quadro che mette in evidenza concezioni, scelte, indirizzi, tendenze dell'età e dell'ambiente in cui si collocano i critici.

La storia della critica letteraria è, perciò, prima di tutto storia della cultura e della sensibilità artistica e critica con cui si leggono, si interpretano e si giudicano le opere degli autori, spesso vissuti in epoche e in luoghi diversi. Per esempio, il Saggio critico sul Petrarca del De Sanctis getta luce sulla personalità e sull'opera del poeta, ma ancor più sul De Sanctis stesso – che, dopo le lezioni sulla Commedia dantesca, si appresta alla Storia della letteratura italiana – e sulla critica romantica in genere.

Per fare critica oppure storia della critica è necessario affrontare i problemi posti dai testi (e così dagli autori, dai movimenti, dai periodi storico-letterari, oppure dai critici) presi in esame e impostare una discussione aperta attraverso cui si illumini non solo il tempo coevo, ma anche, e soprattutto, il tempo, come è stato detto, che li conosce e che li giudica, ovverosia il nostro tempo.

(1990)



## TESTIMONIANZA IN MEMORIA DI SALVATORE CURRAO

È per me un privilegio, di cui ringrazio, ricordare da collega la cara figura di Salvatore Currao (1914-1997) impressa nella memoria di quanti hanno avuto il piacere di conoscerlo e frequentarlo. Mi limito a una semplice testimonianza, legata ai luoghi e ai momenti in cui ero solito incontrarmi con lui qui al Liceo classico «Colombo».

I luoghi dove, per me, si può ancora materializzare la sua presenza sono soprattutto due: la Presidenza e la Biblioteca. L'uno, la Presidenza e dintorni, in occasione degli esami di maturità, quando Currao, con generosa disponibilità e vero spirito di servizio, assumeva la direzione e si accollava tutto il peso organizzativo del glorioso Liceo. In quelle occasioni ho sperimentato di persona, il più delle volte come membro interno, la cooperazione di un Maestro attento e sensibile, pieno di interesse e partecipazione per i problemi di tutti e per le sorti dei nostri allievi, senza distinzione tra classe e classe o tra corso e corso. L'altro luogo, la Biblioteca, era il suo regno non privato ma pubblico, dove accoglieva sorridente e sollecito chiunque si presentasse non lesinandogli consiglio e aiuto. Io avevo l'abitudine di portarvi a turno le classi per familiarizzare gli studenti alla consultazione di libri e riviste, alle ricerche singole e di gruppo. Era un'esperienza non certo riposante per il docente, che doveva predisporre il materiale necessario e far fronte a eventuali richieste, ma gli esiti erano proficui e molto soddisfacenti. Gli studenti apprezzavano l'iniziativa e mostravano di esser capaci di sottrarsi alla pigra routine del manuale per scoprire altre fonti di apprendimento o di verifica, proposte interpretative diverse, per lavorare insieme e scambiarsi poi i risultati delle rispettive ricerche. Allora l'apparizione fugace e sempre discreta del Bibliotecario era davvero preziosa; e altrettanto si può dire della sua presenza cordiale e piena di tatto, se la visita era fatta da qualche professore e collega.

Non spetta a me dare giudizi, ma credo di poter affermare che Currao, benché illustre grecista ammirato universalmente (ricordo gli apprezzamenti di Fausto Montanari e di Mario Puppo, suoi estimatori, e di tanti altri studiosi valenti), non era professore chiuso e assorto nella sola sua disciplina, ma professore aperto alla vita e all'attualità, dotato di memoria storica e di spessore culturale fuori del comune: insomma un docente capace di formare con l'esempio, di plasmare anche il carattere degli allievi: un educatore nel senso autentico della parola. Io credo - per concludere queste poche frasi certo inadeguate - che nella figura di Currao si possa vedere incarnato lo spirito migliore del «Colombo» fatto di apertura, di confronto e dialogo, di solidarietà, di serio impegno di studio e, vorrei aggiungere, di concordia operosa. Concordia tra tutte le componenti della scuola: Preside, Professori, Studenti, Segretari, Bidelli. E mi piace pensare che questo spirito aleggi ancora - la cerimonia di oggi ne è la prova - nei luoghi in cui, come ho detto, continua a materializzarsi, per me, la presenza cara dell'Amico e Maestro, che ricordo sempre con stima e affetto.

#### **BIBLIOGRAFIA**

#### Libri

- 1 Brevi studi stilistici e letterari, Genova, Di Stefano, 1969, pp. 1-118 (comprende studi su Dante, Boccaccio, Goldoni, Manzoni, Leopardi e Moravia);
- 2 Le commedie del Goldoni, Torino, SEI, 1972, pp. 1-152;
- 3 Interpretazione della "Mandragola", Milano, Marzorati, 1973, pp. 1-96;
- 4 Saggio di dizionario fraseologico manzoniano, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 1-276;
- 5 *Lingua e dialetto in Gadda*, Messina-Firenze, D'Anna, 1977, pp. 1-202;
- 6 La dinamica della narrativa di Fogazzaro, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 1-198;
- 7 La decima giornata del "Decameron", Roma, Bulzoni, 1980, pp. 1-224;
- 8 Lettura dell'"Adelchi" e altre note manzoniane, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 1-116;
- 9 La dimensione civile e sociale del quotidiano nel teatro comico di Carlo Goldoni, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 1-144;
- 10 Strutture, tendenze, esempi della poesia italiana del Novecento, Roma, Bulzoni, 1988 (ma 1989), pp. 1-204;
- 11 Studi e note su Foscolo e Leopardi, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 1-216;
- 12 Momenti, tendenze e aspetti della prosa narrativa italiana, moderna e contemporanea, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 1-392 (comprende studi su Foscolo, Manzoni, Verga, Fogazzaro, Tozzi, Gadda, Jovine, Montale, Buzzati, Natalia Ginzburg, Bassani, Achille Campanile, sul punto di vista narrativo, sulle prospettive per il nuovo millennio e schede su Tobino, Ottieri, Arpino, Moravia,

- Cassola, Rea, Volponi, Bianciardi, Bassani, Parise, Malerba, D'Agata, Nuvoletti, Pastorino e altri);
- 13 Un filo per giungere al vero. Studi e note su Manzoni, Messina-Firenze, D'Anna, 1993, pp. 1-304;
- 14 Parole d'autore. Usi stilistici da Boccaccio a oggi, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 1-352 (comprende studi su Boccaccio, Tasso, Redi, Metastasio, Goldoni, Leopardi, Fogazzaro, d'Annunzio, Pirandello, Roccatagliata Ceccardi, Attilio Momigliano, Ungaretti, Buzzati, Bassani, Bertolani e varie schede);
- 15 Di soglia in soglia. Tre letture dantesche, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 1-108;
- 16 Montale lettore di Dante e altri studi montaliani, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 1-124;
- 17 Buzzati. Il limite dell'ombra, Roma, Studium, 1997, pp. 1-142;
- 18 Verga Tozzi Biamonti Tre trittici con una premessa comune, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 1-194;
- 19 Torna azzurro il sereno. Nuovi studi leopardiani, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 1-124;
- 20 La vita nasce alla vita. Saggio sulla poesia di Mario Luzi, Roma, Studium, 2000, pp. 1-128;
- 21 Fogazzaro ieri e oggi, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 1-118;
- 22 Estro inventivo e tecnica narrativa di Achille Campanile, Roma, Bulzoni, (in corso di stampa).

#### Edizioni commentate di classici

- 1 *Prosa scientifica del Seicento*, Torino, SEI, 1973, pp. 1-152 (comprende passi di Galilei, Cesi, Castelli, Cavalieri, Torricelli, Viviani, Della Valle, Bartoli, Montecuccoli, Borelli, Dati, Negri, Redi, Malpighi, Lana, Montanari, Magalotti e Bellini);
- 2 U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Brescia, La Scuola, 1983, pp. 1-232;
- 3 G. Leopardi, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, Galatina, Congedo, 1987, pp. I-L e 1-190.

#### Curatele

1 A. Moravia, L'uomo che guarda, Milano, Tascabili Bompiani, 2000.

### Libri in collaborazione e collaborazioni a libri altrui

- 1 La narrativa italiana contemporanea, Firenze, Bulgarini, 1971, pp. 1-614 (in collab. con L. Marguati);
- 2 La poesia italiana contemporanea, Firenze, Bulgarini, 1972, pp. 1-306 (in collab. con L. Marguati);
- 3 Letteratura e cultura italiana del Novecento, Firenze, Bulgarini, 1974, pp. 1-694 (in collab. con L. Marguati);
- 4 Letteratura e cultura nella società italiana, Firenze, Bulgarini, 1976, pp. 1-820 (in collab. con L. Marguati e M. Carletto);
- 5 Letteratura italiana. Storia, testi, orientamenti critici, Firenze, Bulgarini, 1978 (in collab. con L. Marguati e M. Carletto): vol. I, pp. 1-842; vol. II, pp. 525-779;
- 6 *Il romanzo da Svevo a Tozzi*, Brescia, La Scuola, 1979 (in collab. con M. Puppo), pp. 1-198;
- 7 Collaborazione a F. CHIAPPELLI, *Il legame musaico*, a cura di P.M. Forni, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, pp. 1-436.

## Contributi in Atti di Convegni e in Miscellanee

- 1 Osservazioni sul lessico delle «Terre del Sacramento» di F. Jovine, in Storia linguistica dell'Italia nel Novecento. Atti del 5° Convegno della SLI, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 47-63;
- 2 Verbi del divenire e senso della meraviglia al centro delle «Esperienze intorno alla generazione degl'insetti» di F. Redi, in Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana. Atti del IX Congresso dell'AISLLI, Palermo, Manfredi, 1978, pp. 539-552;
- 3 Lettura dell'«Ipotesi» di G. Gozzano, in Piemonte e letteratura nel '900. Atti del Convegno di S. Salvatore Monferrato (19-21 ottobre 1979), Genova, Multimedia, 1980, pp. 267-283;
- 4 Opposizioni di verbi nell'"Allegria", in Atti del Convegno su G. Ungaretti (Urbino, 3-6 ottobre 1979), Urbino, 4 Venti, 1981, pp. 847-856;
- 5 Il dilemma di Adelchi, in Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca, Firenze, Olschki, 1983, vol. IV, tomo 2°, pp. 521-531;
- 6 Un compito da non dimenticare: insegnare a insegnare, in Atti del II Convegno culturale di Studium su «L'idea di Università», «Studium», LXXIX (1983), n. 4-5, pp. 610-612;

- 7 Aspetti della lingua fogazzariana, in Antonio Fogazzaro. Atti del Convegno di Como (20-23 ottobre 1982), Milano, Angeli, 1984, pp. 34-52;
- 8 Una riflessione poco nota del Manzoni su politica e giustizia, in Atti del III Convegno culturale di Studium su «Ideologia, progetto e prassi nell'esperienza politica», «Studium», LXXX (1984), n. 4, pp. 592-594;
- 9 La donna e il poeta nelle odi, in Atti dei Convegni foscoliani, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1988 (ma 1989), vol. II (Milano, febbraio 1979), pp. 333-347;
- 10 Nota manzoniana, in Atti del III Seminario «Teoresi e poeticità nella cultura europea», L'Aquila-Roma, Japadre, 1988 (ma 1989), pp. 147-151;
- 11 Alcune osservazioni su religione e giustizia in Manzoni, in Critica e linguistica tra '700 e '900. Studi in onore di Mario Puppo, Genova, Tilgher, 1989, pp. 171-180;
- 12 Il canto XXX del «Purgatorio», in Lectura Dantis Neapolitana. Purgatorio, Napoli, Loffredo, 1989 (ma 1990), pp. 579-593;
- 13 Barile, il poeta che parla con le «anime care» dei defunti, in Omaggio ad Angelo Barile, «Resine», n. 42 n.s. (ottobre-dicembre 1989: ma giugno 1990), pp. 107-109;
- 14 Appunti su «La donna barbuta» di Montale, in Forma e parola. Studi in memoria di Fredi Chiappelli, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 565-574;
- 15 Parole del Boccaccio: «udire» e «ascoltare», in Studi in memoria di Giorgio Varanini. I. Dal Duecento al Quattrocento, «Italianistica», XXI (1992: ma 1994), n. 2-3, pp. 537-548;
- 16 Rilettura di «Daniele Cortis», in Antonio Fogazzaro. Le opere i tempi. Atti del Convegno di Vicenza (27-29 aprile 1992), Vicenza, Accademia Olimpica, 1994, pp. 67-91;
- 17 Buzzati e il motivo ambivalente del tempo, in Atti dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere, serie V, L (1993), Genova, 1994, pp. 477-495;
- 18 I settenari di Ceccardo, in Ceccardo Roccatagliata Ceccardi. Atti della VII edizione del Premio letterario «Lerici golfo dei poeti», La Spezia, Edizioni Cinque Terre, 1995, pp. 9-24 e poi nella Miscellanea di studi critici in onore di Pompeo Giannantonio. III. Letteratura contemporanea, «Critica letteraria», n. 90-91, XXIV (1996), pp. 263-281;

- 19 La crisi dell'uomo moderno e Federigo Tozzi, in Letteratura contemporanea italiana ed europea. Atti del Seminario di studio (Trento, 12 gennaio-1 giugno 1995), Trento, Associazione culturale «A. Rosmini», Didascalibri, 1996, pp. 7-30;
- 20 Dialetti in Parnaso: l'esperienza poetica di Paolo Bertolani. Atti dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere, serie V, LII (1995), Genova, 1996, pp. 217-236;
- 21 Efficienza, consapevolezza, volitività del personaggio di Mirandolina tra puntiglio femminile e senso del limite, in Atti dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere, serie V, LIII (1996), Genova, 1997, pp. 301-315;
- 22 Su alcune parole-immagine della narrativa di Francesco Biamonti: vento, mare, luce, in Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 641-654;
- 23 Staticità e durata dell'azione verbale nella narrativa di Francesco Biamonti, in Lathe biösas. Ricordando Ennio S. Burioni, Alessandria, dell'Orso, 1998, pp. 65-73;
- 24 Preghiere e manualetti di pietà nel Settecento e in Alfonso, in Alfonso M. de Liguori e la civiltà letteraria del Settecento. Atti del Convegno per il tricentenario della nascita del Santo (Napoli, 20-23 ottobre 1997), Firenze, Olschki, 1999, pp. 19-39;
- 25 Su alcuni modi, aspetti ed esiti della tensione dialettica leopardiana, in Atti del Convegno nazionale «Giacomo Leopardi tra negazione e rapporto con l'infinito» (Milano, 12 novembre 1998), «Testo», nuova serie, XX (1999), n. 38, pp. 21-36;
- 26 Il canto VIII del «Paradiso», in Lectura Dantis Neapolitana, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 163-185.

## Saggi e articoli in Rivista

- 1 «Sento» e «ragione», e altri verbi nella canzonetta «La libertà» del Metastasio, «Sigma», IX (settembre 1970), n. 27, pp. 58-73;
- 2 Letteratura canterina del Trecento, «Studium», LXVII (1971), n. 6, pp. 495-501;
- 3 L'"alfabeto» di Malerba, «Studium», LXVII (1971), n. 11, pp. 851-854;
- 4 La «medietà» come carattere dell'opera goldoniana, «Studium», LXVIII (1972), n. 2, pp. 147-153;

- 5 Dino Buzzati della disuguaglianza, «Studium», LXVIII (1972), n. 9, pp. 640-652;
- 6 Realismo e moralità della cultura lombarda, «Studium», LXVIII (1972), n. 12, 953-956;
- 7 Un apparente paradosso: il valore comuncativo della "parola" goldoniana nelle «spiritose invenzioni» di Lelio, il Bugiardo, «Studi goldoniani», quad. n. 3, 1973, pp. 106-114;
- 8 Il piccolo mondo di Natalia Ginzburg, «Studium», LXIX (1973), n. 6, pp. 506-511;
- 9 La riscoperta di un grande scrittore: Carlo Emilio Gadda, «Studium», LXIX (1973), n. 10, pp. 821-828;
- 10 Un singolare intreccio di affinità e opposizioni: Gadda-Manzoni-Porta, «Studium», LXX (1974), n. 1, pp. 65-72;
- 11 Prospettive critiche intorno al «Decameron», «Studium», LXX (1974), n. 3, pp. 409-418;
- 12 L'avverbio in «-mente» nelle due redazioni di una «Storia ferrarese» di Giorgio Bassani, «Lingua nostra», XXXV (1974), pp. 73-75;
- 13 Parole del Boccaccio: «vedere» e «guardare», «Lingua nostra», XXXVI (1975), pp. 7-12;
- 14 La funzione del dialetto nell'espressionismo linguistico di C.E. Gadda, «Giornale storico della letteratura italiana», CLII (1975), fasc. 480, pp. 517-550;
- 15 Dialettica di «forse» e «certo» nel «Canto notturno», «Critica letteraria», III (1975), n. 9, pp. 765-770;
- 16 La metrica parte integrante del significato, «Studium», LXXIII (1977), n. 2, pp. 213-225;
- 17 La dissoluzione del naturalismo. Il romanzo europeo del primo Novecento, «Studium», LXXIV (1978), n. 6, pp. 821-828;
- 18 «E avrai divina i voti»: noterella foscoliana, «Italianistica», VIII (1979), n. 1, pp. 74-87;
- 19 «I Malavoglia» e «Malombra» cent'anni dopo, «Studium», LXX-VII (1981), n. 3, pp. 349-356;
- 20 L'analogia botanica di due immagini di Croce e di Manzoni, «Rivista di studi crociani», XVIII (1981), fasc. I, pp. 119-120;
- 21 Il guscio e l'essere vivente: postilla al giudizio crociano del 1921 sui «Promessi Sposi», «Rivista di studi crociani», XVIII (1981), fasc. IV, pp. 368-374;

- 22 Perché i giovani d'oggi leggono meno libri, ovvero il problema della socialità della lettura, «Studium», LXXVIII (1982), n. 2, pp. 232-237;
- 23 Chiaroveggenza di Adelchi, «Testo», n. 3, 1982, pp. 101-108;
- 24 Pensiero ed espressione nel primo coro dell'«Adelchi», «Studi e problemi di critica testuale», n. 25, ottobre 1982, pp. 125-136;
- 25 Classicismo e romanticismo, «Nuova Secondaria», II (1983), n. 3, pp. 18-22, 41-46 e 51;
- 26 Un esempio della discrezione definitoria di Attilio Momigliano, «Studi e problemi di critica testuale», n. 29, ottobre 1984, pp. 115-121;
- 27 L'itinerario poetico di Mario Luzi in un saggio di G. Mariani, «Studium», LXXX (1984), n. 1, pp. 117-120;
- 28 La tecnica narrativa della "localizzazione" nel secondo capitolo dei «Malavoglia», «Critica letteraria», XIII (1985), n. 48, pp. 509-526;
- 29 Politica e giustizia nel Manzoni, «Annali d'Italianistica», vol. 3 (1985), pp. 114-122;
- 30 Postille e appunti leopardiani, «Italianistica», XVI (1987), n. 3, pp. 355-358;
- 31 Le liriche e le tragedie del Manzoni, «Nuova Secondaria», VII (1988), n. 5, pp. 24-27 e 49-50;
- 32 Il teatro comico del Goldoni: la dimensione del quotidiano, «Nuova Secondaria», VII (1988), n. 6, pp. 47-48 e 65;
- 33 Come impostare e svolgere la prova scritta in italiano, «Nuova Secondaria», VII (1988), n. 7, pp. 39-42;
- 34 Leopardi nel nostro tempo, «Studium», LXXXIV (1988), n. 1, pp. 113-119;
- 35 L'opera di Carlo Pastorino. ultimo testimone del mondo contadino, «Il Ragguaglio librario», LV (1988), n. 7-8, pp. 260-261;
- 36 Leopardi nel nostro secolo: mito, presenza, attualità, «Nuova Secondaria», VIII (1988), n. 4, pp. 26-30 e 49-54;
- 37 Il punto di vista narrativo: dal romanzo dell'Ottocento a quello del primo Novecento, «Nuova Secondaria», IX (1989), n. 5, pp. 41-45;
- 38 Giacomo Zanella nell'interpretazione di Silvio Pasquazi, «Studium», LXXXV (1989), n. 2, pp. 243-246;

- 39 Per una maggiore socialità della lettura, «Nuova Secondaria», IX (1989), n. 9, pp. 23-24;
- 40 Metrica e poesia, «Nuova Secondaria», X (1989), n. 3, pp. 44-47;
- 41 Breve nota sull'edizione critica delle opere di P. Schettino, «Italianistica», XIX (1990), n. 3, pp. 153-155;
- 42 Memoria e oblio in una prosa di Montale, «Studium», LXXXVI (1990), n. 2, pp. 297-305;
- 43 Trittico pascoliano di Emerico Giachery, «Studium» LXXXVI (1990), n. 3, pp. 443-446;
- 44 Per Petrocchi: Mario Luzi e più di quarant'anni di poesia, «Critica letteraria», XVIII (1990), n. 66-67, pp. 79-82;
- 45 Perché Leopardi, «Studium», LXXXVI (1990), n. 5, pp. 791-794;
- 46 Alfonso M. de Liguori e la società civile del suo tempo, «Studium», LXVII (1991), n. 4, pp. 595-599;
- 47 Vitalità di Ugo Foscolo fra realtà storica e miti poetici, «Nuova Secondaria», XII (1991), n. 3, pp. 45-47;
- 48 Forza intima dello stile di Tozzi, «Studi e problemi di critica testuale», n. 44, aprile 1992, pp. 157-177;
- 49 Come leggere il canto XXVI del «Paradiso», «Nuova Secondaria», XIII (1992), n. 3, pp. 48 e 65-66;
- 50 Poeta chiama poeta, e poeta risponde, «Studium», LXXXVIII (1992), n. 6, pp. 908-910;
- 51 Vitalità e tenuta della narrativa di Buzzati, «Critica letteraria», XXI (1993), n. 79, pp. 267-297;
- 52 L'attività del teatro veneto moderno (1870-1970), «Studium», XC (1994), n. 1, pp. 140-143;
- 53 *I verbi di Mirandolina*, «Critica letteraria», XXII (1994), n. 82, pp. 75-90;
- 54 Pienezza umana e apertura a nuove esperienze nell'ultimo Frattini, «Studium», XCI (1995), n. 1, pp. 146-149;
- 55 Spiritualità cristiana e impegno civile, «Studium», XCI (1995), n. 2, pp. 314-316;
- 56 Scienza e arte della perfetta concordanza, «Studium», XCI, (1995), n. 3, pp. 463-468;
- 57 Su alcuni usi dell'aggettivo nel Tasso epico, «Italianistica», XXIV (1995), n. 2-3, pp. 355-369;
- 58 Corrado Alvaro critico-artista, «Studium», XCII (1996), n. 2, pp. 300-303;

- 59 Struttura e lingua: nuovi studi di Bruno Porcelli, «Studium», XCII (1996), n. 4, pp. 625-627;
- 60 Gli studi di Vittore Branca sulla tradizione mercatantesca, «Critica letteraria», XXV (1997), n. 96, pp. 563-568;
- 61 Montale lettore di Dante, «Il Golfo», nuova serie, II (1998), n. 2-3, pp. 17-29;
- 62 Buzzati e l'arte di farsi leggere, «Studium», XCIV (1998), n. 1, pp.
- 63 Leopardi a Pisa, «Studium», XCIV (1998), n. 4, pp. 643-645;
- 64 La poesia decide per la vita. Breve nota su Mario Luzi, «Testo», nuova serie, XIX (1998), n. 36, pp. 75-85;
- 65 L'opera poetica di Mario Luzi. Una vita per la poesia e la poesia per la vita, «Studium», XCV (1999), n. 1, pp. 133-144;
- 66 Noticina sull'«ars scribendi». Esempi di ripetizione espressiva, «Italianistica», XXIX, (2000), n. 2.

finito di stampare nel 2000 brigati glauco via isocorte, 15 tel. 010.714535 16164 genova-pontedecimo



