

misure critiche

*Rivista semestrale di letteratura
e cultura varia*

Nuova Serie
ANNO V

numero 1-2
2006



La Fenice
CASA EDITRICE

Fondatore

GIOACCHINO PAPARELLI

Comitato scientifico

GIULIANA ANGIOLILLO - ANGELO CARDILLO - CARLO CHIRICO - EMILIO GIORDANO
ALBERTO GRANESE - ANTONIA LEZZA - SEBASTIANO MARTELLI
LUIGI REINA - FRANCESCO SICA

Redazione

ANTONIA LEZZA (coordinatore) - ROSA GIULIO - LUIGI MONTELLA - ROSA TROIANO

Direzione, Redazione, Amministrazione

"La Fenice" Casa Editrice
Via Porta Elina, 23
Tel. 089 226486
84121 SALERNO

Responsabile

POMPEO ONESTI

Versamenti: C.C. P. 55967046 intestato a "La Fenice" di Onesti Simona Emma & C. s.a.s.; Bonifico bancario IT75P07601152000000055967046 a "La Fenice" di Onesti Simona Emma & C. s.a.s. - 84100 Salerno - Abbonamento Annuo € 51,64 - estero € 80,00 - Prezzo di un fascicolo € 25,82 - Numeri doppi € 51,64

Autorizzazione del tribunale di Salerno

n. 366 del 28 - 12 - 1971

MISURE CRITICHE

Nuova Serie

ANNO V, n. 1-2

Gennaio – Dicembre 2006

DA DANTE A QUASIMODO. Giornate di studio per ricordare Gioacchino Paparelli

<i>Premessa</i>	pag. 5
RINO MELE, <i>La bianca ombra di Gioacchino Paparelli</i>	» 11
CARLO CHIRICO, <i>Profilo di un maestro</i>	» 12
RAFFAELE GIGLIO, <i>La passione dantesca di Gioacchino Paparelli</i>	» 21
ANGELO CARDILLO, <i>“Fictio”</i>	» 34
GIULIANA ANGIOLILLO, <i>Canto XV del Paradiso: Cacciaguida</i>	» 47
FRANCESCO TATEO, <i>Gli studi umanistici di Gioacchino Paparelli</i>	» 66
RAFFAELE SIRRI, <i>Gli studi di Paparelli su Giambattista Della Porta</i>	» 77
LUIGI MONTELLA, <i>Il Beni di Paparelli</i>	» 84
EMMA GRIMALDI, <i>Gioacchino Paparelli e l'idea manzoniana di uomo superiore. Alcune note a margine</i>	» 94
PINA BASILE, <i>L'interpretazione del “Limbo dantesco” tra Scervini e Paparelli</i>	» 107
GIOVANNI SAVARESE, <i>Il Carducci di Paparelli</i>	» 115
CARMINE DI BIASE, <i>Letteratura italiana contemporanea. Scrittori napoletani</i>	» 125
LUIGI REINA, <i>Una fruttuosa collaborazione</i>	» 136
SEBASTIANO MARTELLI, <i>Paparelli, Quasimodo e la critica (con lettere inedite di Quasimodo)</i>	» 142
ALBERTO GRANESE, <i>L'altra scrittura: da Kawagi a Breton. Gli interventi giornalistici di Paparelli</i>	» 170
ANTONIA LEZZA, <i>«Misure critiche»: un progetto e una sfida</i>	» 186
RENATO FILIPPELLI, <i>Testimonianza</i>	» 197
<i>Bibliografia di Gioacchino Paparelli</i>	» 201

*Questo volume è stato stampato con il contributo del
Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo
dell'Università degli Studi di Salerno*

PREMESSA

Il 15 e 16 maggio 2003 il Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo dell'Università di Salerno dedicava due giornate di studio a Gioacchino Paparelli che dello stesso Dipartimento, e ancora prima dell'Istituto di Letteratura italiana, era stato direttore per molti anni. Di quella iniziativa – voluta da colleghi ed amici – Carlo Chirico, primo allievo e direttore del Dipartimento e Elio Meschinelli, sindaco di Sessa Aurunca, paese natale di Paparelli, erano stati organizzatori impegnati e puntuali. La seconda giornata, tenutasi a Sessa Aurunca, aveva consentito ai partecipanti di visitare per la prima volta i luoghi dell'infanzia e della giovinezza di Paparelli – innanzitutto il Liceo “Agostino Nifo” dove egli aveva affascinato gli alunni con le sue lezioni su Dante e su Foscolo – e ascoltare testimonianze sulla sua personalità che per i tratti originali e carismatici aveva lasciato tracce significative in tanti che lo avevano conosciuto.

Pubblichiamo con grande ritardo gli Atti di quelle due giornate di studio come fascicolo di «Misure critiche», la rivista da lui fondata nel 1971 che allievi e colleghi hanno cercato di tenere in vita con grande sforzo in una realtà accademica e editoriale del tutto mutata rispetto al tempo della sua fondazione.

Questi Atti non coprono certamente tutto l'arco della lunga attività di studio e di ricerca di Paparelli anche a causa del venir meno di alcune relazioni tra cui la più significativa è certamente quella di Mario Scotti sugli studi foscoliani, sia per la centralità che essi hanno avuto nell'iter scientifico e accademico di Paparelli sia per la statura del relatore, tra i più noti ed apprezzati studiosi di Foscolo. Né questi Atti potevano esaurire le molteplici sfaccettature di una poliedrica personalità che alla preparazione e alla robustezza dello studioso univa tratti umani originali ed un indiscusso fascino intellettuale, che avevano creato nel tempo una vera e pro-

pria mitografia del personaggio. Ma queste lacune, alcune non colmabili – cui possono sopperire solo la memoria, il ricordo, l'affetto e il rimpianto di quanti lo hanno conosciuto e hanno avuto possibilità di frequentarlo più assiduamente – non rendono meno importante questa pubblicazione in cui studiosi, colleghi ed allievi hanno ripercorso tappe fondamentali delle sue stagioni critiche, a cominciare dagli studi su Dante e sull'Umanesimo.

Gli studi su Dante occupano già il primo tempo del suo impegno critico, studi in cui, svincolando il poeta dalla lettura idealistica, crociana, ne ridisegna il profilo e il percorso poetico con i marcatori della storia e della filologia uniti ad una intelligenza critica mai paludata, scolastica aridamente accademica. Una lettura non “frammentaria” ma unitaria, globale, che ci restituisce un Dante “contestatore” delle istituzioni laiche e religiose del suo tempo, impegnato in un sofferto percorso umano ed intellettuale di riscatto che acquista via via valore universale.

Libro certamente fondamentale fu e resta *Feritas, Humanitas, Divinitas. L'essenza umanistica del Rinascimento*, in cui Paparelli realizza una originale “definizione unitaria del fenomeno umanistico”; fondata su una visione dialettica del binomio Umanesimo-Rinascimento facendone emergere le costanti e le affinità non con un'operazione formalistica ma con un attraversamento delle sue “componenti” e dei suoi “motivi” tutti confluenti nel percorso di «riscatto dell'uomo dalla sua condizione ferina mediante la sua “dottrinabilità”»; apparso nel 1960, il saggio era maturato in un decennio di svolta degli studi sull'Umanesimo-Rinascimento in direzione di un allontanamento dalle grandi sintesi, di cui Paparelli tiene conto ma senza rinunciare ad una progettualità di ampio respiro attraverso una messe di prelievi testuali finalizzati a dare il senso unitario di una civiltà.

Il libro ebbe consensi soprattutto all'estero – basti citare i nomi di Georg Weise e Andrzej Nowicki – mentre in Italia non mancarono alcuni significativi silenzi e qualche dissenso, ma il premio assegnatogli dall'Accademia dei Lincei contribuì a collocarlo tra gli studi di riferimento sull'Umanesimo-Rinascimento.

Nell'*iter* di studio e di ricerca di Paparelli questo saggio resta centrale anche per gli sviluppi successivi: una sorta di piattaforma in cui si depositano gli studi precedenti su Dante, Piccolomini, Ariosto, Della Porta, Carducci, Foscolo, ma anche quelli successivi sugli stessi autori o altri cui si dedicherà negli anni Sessanta e Settanta: Raffaele da Verona, Diomede Carafa, Machiavelli, Callimaco Esperiente, Quasimodo; un lavoro che evidenzia anche le peculiarità dei procedimenti ermeneutici dello stu-

dioso basati su una strumentazione che incrocia filologia, critica e storia civile, in cui Paparelli fondeva la lezione dei suoi maestri: Croce, Toffanin, Battaglia.

Nella scelta di autori e temi delle sue indagini critiche emerge anche un'idea della letteratura come documento in cui ricercare non soltanto la lunga durata, tra continuità e discontinuità, di forme, modelli, linguaggi, ma anche l'ancoraggio del testo al tempo storico e alla biografia dell'autore. Significativo il privilegiamento di un autore come Foscolo la cui scrittura non è separabile dalla sua biografia intellettuale, politica, esistenziale.

A conferma si veda come Foscolo entra anche nel lungo confronto di Paparelli con l'opera di Ariosto e di Quasimodo: nelle pagine conclusive sulla poesia di quest'ultimo egli realizza una sorta di identificazione tra l'interprete-traduttore Quasimodo e l'autore del testo, Leonida di Taranto, attraverso Foscolo e i temi foscoliani dell'esilio, della morte, della memoria, della poesia eternatrice. La visita alla tomba di Foscolo al cimitero di Chiswick che Quasimodo – unico tra i grandi poeti del Novecento a compiere questo pellegrinaggio – rappresentava per Paparelli non solo l'omaggio ad un grande della letteratura italiana, al quale molto doveva la sua poetica, ma anche un rito da assolvere per quella religione dei morti centrale nella scrittura di entrambi; per Paparelli la conferma del legame tra i due poeti e del suo legame con essi, attraverso un dialogo critico ed intellettuale simpatetico e partecipato.

Gli anni Settanta furono per Paparelli tra i più laboriosi: il ritrovarsi tra un gruppo di giovani allievi e collaboratori di diversa formazione stimolava in lui un'attenzione a idee, suggestioni, indicazioni critiche e metodologiche e una messa in campo di nuovi progetti: come quelli di una storia della letteratura italiana e di una rivista. Si realizzarono entrambi in quel decennio grazie soprattutto alla capacità del Maestro che tra il burbero e l'ironico sapeva valorizzare e rispettare le idee e il contributo dei suoi collaboratori.

La rivista «Misure critiche» nacque a valle di una riflessione che in quel primo scorcio degli anni Settanta era oggetto frequente di confronto con allievi e collaboratori: erano anni in cui il quadro teorico e critico era sottoposto a forti sommovimenti – la cultura marxista, lo strutturalismo, Saussure, Barthes, la semiotica, il formalismo russo, la psicanalisi, la critica simbolica archetipica e fenomenologica, la sociologia della letteratura – verso i quali Paparelli mostrava e richiedeva agli allievi attenzione ma nello stesso tempo capacità di distanza e di autonomia che evitasse infatuazioni e adesioni ideologiche. Ma soprattutto egli richiamava – come

farà nell'editoriale del primo numero di «Misure critiche» – la centralità del testo che deve esso stesso suggerire le modalità di approccio disponibili su una banda larga poiché “non vi sono *misure critiche* buone per tutti gli usi”; un pluralismo metodologico ed ermeneutico che, partendo dall'indispensabile base filologica e storica, non può sottrarsi comunque al giudizio di valore.

L'ascolto rivolto alle nuove teorie è all'origine anche della rivisitazione che Paparelli compie di autori come Ariosto con la cui opera si era già a lungo confrontato: esemplare la sua relazione al Convegno ariostesco dell'Accademia dei Lincei nel 1974, *Pubblico e poesia dell'“Orlando Furioso”*, nella quale propone una lettura del poema alla luce dell'estetica della ricezione di Robert Jauss.

Nella intensa stagione degli anni Settanta c'è un ulteriore segmento della sua attività che non può essere trascurato e che si collega al confronto con il quadro teorico e critico italiano ed europeo di quel periodo: una limitata ma significativa collaborazione alle pagine culturali del «Mattino», in cui insieme alle riaffermate fedeltà verso autori come Foscolo e Quasimodo, emergono le curiosità intellettuali verso la letteratura sportiva, il romanzo popolare, i miti della modernità, il rapporto tra letteratura e arti. Un'esperienza di cultura militante supportata da una prosa asciutta, chiara, elegante, che collega questa stagione a quella degli anni Cinquanta, quando Paparelli pubblica alcuni articoli sulla poesia giapponese, su una pratica poetica che con le sue forme brevi, epigrafiche poteva offrire utili ed originali tracce ai due campi contrapposti del postermetismo e del neorealismo che occupavano la scena in quei primi anni Cinquanta.

La prosa di Paparelli risponde innanzitutto all'inderogabile assunto di una comunicazione onesta rivolta ad un lettore che ha diritto di capire e di trarre utilità dalla lettura e per questo occorre rifuggire dall'esibito erudizionismo accademico o dal birignao di certa critica militante; la sua è una prosa che in alcune opere, come le monografie dedicate a Enea Silvio Piccolomini e a Callimaco esperiente, per le sue qualità – ha il respiro e la fluidità del romanzo – si colloca in quel filone del saggismo narrativo oggi riconosciuto come uno dei segmenti più originali del Novecento letterario.

Nella intensa stagione degli anni Settanta ritroviamo, in un dispiegamento a tutto campo, le qualità peculiari dello studioso: la sua solida base culturale storico-filologica, i suoi “voli d'aquila” ermeneutici – per usare un'espressione a lui cara – le sue non effimere aperture alla

modernità e insieme i tratti fondamentali della sua personalità: una laicità vera, totale, improntata al rispetto della libertà di pensiero di ciascuno, a cominciare dai suoi allievi e dagli studenti, in anni in cui nell'università italiana spesso per allievi e studenti era obbligatorio avere le stesse idee dei maestri. Una personalità vera, autentica, con spigolosità e signorilità, il suo stile antiaccademico, l'onestà intellettuale, la sua ironia ed autoironia anche rispetto al suo stesso vissuto.

Negli anni Cinquanta aveva lasciato l'Italia per porre rimedio ad una crisi esistenziale che lo stava portando al suicidio: partì una mattina del 1953 dalla stazione di Napoli mentre un illustre accademico italianista, Mario Sansone, amico di sempre, cercava di convincerlo a non partire dicendogli che era già d'accordo con Sapegno per assegnargli una cattedra universitaria. Paparelli, salendo sul treno gli rispose: «Mario, ma io devo prima di tutto riuscire a vivere».

Come tante volte mi ha raccontato negli anni della nostra lunga frequentazione, furono le donne israeliane a salvarlo: in Israele era approdato come addetto culturale, per poi passare a Bogotà e, quindi, in Argentina, da dove rientrò nel 1960.

Spesso ho pensato che forse nella sua lunga fedeltà a Foscolo e a Quasimodo, radicata in un'idea della letteratura non separabile dalla storia e dalla vita, non devono essere state estranee certe affinità esistenziali, certe turbolenze sentimentali, certa incapacità a tenere un'unica rotta alla nave della propria vita, spinta dai venti di una vitalità irregolare che coinvolgeva tutti i livelli dell'esistenza senza possibili steccati e compartimenti stagni.

SEBASTIANO MARTELLI
Direttore del Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo

LA BIANCA OMBRA
DI GIOACCHINO PAPARELLI

L'airone scheletrito lascia sulla rena
i segni del suo passare, il lenzuolo
sporco, la poca bava
tra le labbra del mare, costretto a tuffare
la sua pena, a farsi strazio nel sale.
Sul greto del fiume il vecchio
amico, le gambe lunghissime, il volto
d'uccello invernale. I giunchi
non si piegano sotto il suo piede
mentre così leggero s'allontana, l'acqua
non si divide. Senza più peso, un uomo
s'addolora nel lasciare gli sguardi
curvi del desiderio scavati nel sonno,
la voce di un amico, i versi
testardi di un poeta. Oltre il nulla
un'immagine gli resta, prima di scendere
le scale dove ogni gradino è un abisso
da sopportare. Una donna
da lontano lo guarda, un'altra ha il volto
nero della terra e gli occhi
delle lumache, nelle siepi squittii lievi
ricordano la vanità dolce, mani
tenere che cercano il volto, svuotano
il sesso, danno allegria alla morte.

I versi di Rino Mele, scritti dopo la morte di Gioacchino Paparelli, furono pubblicati sulla prima pagina di «Cronache del Mezzogiorno» sabato 29 luglio 2000, il giorno dei suoi funerali.

PROFILO DI UN MAESTRO

Il libro fondamentale – necessario a cogliere il senso e il significato dell'avventura intellettuale di Gioacchino Paparelli – resta, nel mio personale bilancio, *Feritas Humanitas Divinitas*, con quel sottotitolo *L'essenza umanistica del Rinascimento*¹ che intendeva soddisfare l'esigenza di una unitaria definizione del fenomeno umanistico e affrontava il “tentativo di qualificare l'*humanitas* non più dall'alto (per differenziazione o coincidenza rispetto alla *divinitas hominis*, secondo il vecchio schema romantico-storicistico e le parallele reazioni di parte prevalentemente cattolica) ma dal basso (per differenziazione dalla *feritas*)². Lo sviluppo di quelle argomentazioni contiene la idea della letteratura, il metodo critico, una peculiare definizione della poesia, il ruolo e la funzione delle lettere in sé e nel loro rapporto con la “polis”, che il nostro Maestro coltivò.

In quel libro sono individuabili le ragioni e la genesi dei suoi interessi prevalenti e dei nuclei tematici più rilevanti nel suo percorso di studioso da Dante³ a Quasimodo⁴, passando ovviamente per Ariosto⁵ e Foscolo⁶.

¹ Il libro vide la luce nel 1960 con la casa editrice D'Anna (Messina-Firenze). Una seconda edizione, con la editrice Guida di Napoli, del 1973 procedeva ad un “aggiornamento critico di taluni problemi e ad un arricchimento della documentazione testuale” con due paragrafi del tutto nuovi: un'analisi del *De amorum litterarumque comparatione* di Agostino Nifo, aggiunto al cap. IV (*La disputa delle arti*) della sezione III *Lettere e Milizia* [pp. 578-65] e un'Appendice sulla *Trattatistica d'amore* [pp. 283-309]. Un'ultima ristampa – dalla quale cito – presso la Edisud (Salerno 1993).

² Tale era stato il “procedimento tipico” della cultura greca trasferito da Cicerone nella tradizione latina, come è dimostrato nel bel libro, fecondissimo di spunti e ancora attuale, di Bruno Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, Einaudi, 1951.

³ Cito fra i tanti lavori: *Fictio. La definizione dantesca della poesia*, in «Filologia romanza», vol. VII (1960), fasc. 3-4, pp. 3-85; il fondamentale *Questioni dantesche*, Napoli, 1966

Ed è già in quello stesso lavoro che egli situa senza tentennamenti e quasi apoditticamente l'opera dell'Ariosto⁷ all'interno della "cultura dell'età rinascimentale", nonostante la sua estraneità o lontananza dal razionalismo scientifico e dalla filosofia naturale. In quella età nella quale ravvisava compresenti due volti, "l'Arcadia già in atto come stato d'animo e come categoria perenne dello spirito umano" e insieme "le premesse e i prodromi dell'Illuminismo", Ariosto è lirico rappresentante della cultura del secolo insieme col Machiavelli, suggerendogli l'acuta o sorniona osservazione che è "difficile dire chi dei due tenga più stretti i piedi sulla terra: l'acchiappanuvole sempre in procinto di disincantarvi dissolvendo in un istante, al tocco dell'ironia, la complicata trama dei suoi sogni o il freddo e spietato teorizzatore pronto a *trasferire tutto* e a *sdimenticare ogni affanno* nel colloquio con gli *antichi uomini*".

Ho detto più su "passando per Ariosto e Foscolo". Preciso con sicuro fondamento, risalendo da Foscolo all'Ariosto, non soltanto per il lavoro didattico che lo vide impegnato dall'anno accademico 1963/64 a tutto il 1966/67 in corsi universitari su Foscolo. Di fatto raccogliendo in una dispensa universitaria presso la stamperia IPSI di Pompei il suo corso su *I Sepolcri*, mi consegnò, perché le apponessi in appendice a quella dispensa (come allora usava), alcune pagine foscoliane tra le quali la lunga lettera a Francesco Saverio Fabre su "Omero, del vero modo di tradurlo e di poe-

e, con altre varie *lecturae* dantesche, l'originale interpretazione di *Inferno V* "*Galeotto fu il libro e chi lo scrisse*". *Interpretazione di Francesca*, Napoli, Conte ed., 1954, più volte rivista e aggiornata.

⁴ Cfr. *Quasimodo e la critica* per la prima volta in «Il Baretto», a. II, n. 7, gennaio-febbraio 1961, pp. 75-92, poi in «Inventario», 1961, poi ancora in AA.VV., *Quasimodo e la critica*, a cura di Gilberto Finzi, Milano, Mondadori, 1969 e, infine, confluito con altri scritti in *Humanitas e poesia. Studi sulla letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1973. Sempre sul Nobel siciliano v. *Humanitas e poesia*, in «Letterature moderne», diretta da F. Flora, a. XI, n. 6, 1962 più volte ristampato e pur esso confluito nel cit. *Humanitas e poesia*.

⁵ Il momento conclusivo della sua lunga riflessione sull'autore del *Furioso* è la edizione dell'intero poema, con introduzione e commento per la casa editrice Rizzoli nel 1974, seconda edizione 1991, quando la diffusione del testo è consacrata con l'accesso nella "BUR" (L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, con introduzione e commento di Gioacchino Paparelli, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1974; III ed. 2000). Avevano preceduto la fatica molti studi di carattere preparatorio.

⁶ Innanzitutto, per la sensibilissima intuizione con cui definisce e delinea l'itinerario poetico del Foscolo: *Storia della lirica foscoliana*, Salerno, Edisud, 1992.

⁷ Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1971. Cfr. in particolare le pagg. 9, 30, 78, 136 e 137.

tare”⁸. Una lettera nel cui paragrafo più interessante sulla dottrina “dello stile” si sottolineava che “l’ottava è forse l’unico metro che possa convenire alla narrazione distesa ed ornata” e che “non v’è ingegno poetico che nella ... ottava valga a scansare il vizio che Galileo con evidentissima e filosofica voce chiama intarsiatura” e di tale intarsiatura accusava il Tasso. Foscolo trovava subito l’abbrivo per contrapporre al deficit narrativo del Tasso “la rotondità e pienezza dell’Ariosto” il quale peraltro “innesta le sue intarsiature indecentemente, e quasi facendosi beffe dei suoi lettori”. E sempre Foscolo continuava nella lettera citando a mo’ di *exemplum* due delle ottave bellissime del canto XXXIII del *Furioso* – precisamente la XCVIII e la CIX – nelle quali con grande magnificenza è descritto il viaggio nel quale si toccano le città *ch’hanno d’altre città tutte corona/corone d’oro, e non di fronde o d’erbe*: un’intarsiatura – quel *corona* che, per essere d’oro, non poteva essere di fronde o d’erbe – che nessun commentatore contesterebbe al poeta come mezzo inefficace all’intento. Quelle pagine Paparelli sottoponeva alla lettura dei suoi allievi perché su di esse e da esse continuava una già avviata riflessione la quale, muovendo da alcune pagine di *Appunti su Ludovico Ariosto* del 1967 (Tip. IPSI, Pompei), sarebbe approdata, attraverso approfondimenti successivi, alla definitiva edizione di tutto il Poema ariostesco con introduzione, nota biografica, nota bibliografica, nota al testo e un ponderoso apparato di commento che costituisce una vera e propria guida di lettura all’intero Poema.

Per la verità altri stimoli, ancora di provenienza foscoliana, venivano a Paparelli dalla lettura del saggio *Sui poemi narrativi e romanzeschi*. In quelle pagine l’ampio lavoro di revisione linguistica e stilistica, cui Ludovico aveva sottoposto il testo del Poema nei tre lustri intercorsi tra la prima e la seconda edizione, era apparsa al Foscolo coerente col suo ideale di alto e meditato classicismo, al di fuori del quale egli non riusciva a concepire alcuna forma di serio lavoro poetico. Appariva mirabile al Foscolo nell’Ariosto una sapiente e quasi spontanea medietà linguistica che, mentre consentiva a lui, letterato non scolastico, di penetrare comunque nei fatti narrati, si presentava ai letterati di professione come una ricca e stratificata varietà di substrati e di allusioni sapientemente dissimulata sull’ampia e piana superficie dell’ottava. “Fra le altre intellettuali sue facoltà una” – scrive Foscolo, condiviso da Paparelli – ne possedeva “che era come un crogiuolo per fondere ed affinare” le misure espressive di cui aveva bisogno. Pure

⁸ Ugo Foscolo, *Lezioni di letteratura italiana* raccolte da Carlo Chirico, Salerno, Hermes, 1965.

miscelando “dizioni latine legittimate dall’esempio dei classici italiani” ad “espressioni trovate nella oscura e volgare poesia”, “pure quel suo genio vivace riveste di un solo colore elementi di varia natura: colloca le parole dove appaiono più efficaci, dove suonano meglio, e le fonde in una lingua novella copiosa e nobile ad un tempo, vigorosa e corretta”, condivisa sia dal lettore interessato alla letteratura di mera evasione, sia da quello “in grado di apprezzare le più fini bellezze della dizione poetica”.

Con questo stimolo o viatico foscoliano nella mente, arricchito dall’intuizione – risalente all’Hegel dell’*Estetica* – del *Furioso* come testimonianza storica del dissolversi della cavalleria nella nuova coscienza rinascimentale, egli supera la negativa posizione desanctisiana, per la quale “Lodovico non ha niente da affermare e niente da negare, trova il terreno già sgombro, e senza opera sua. Non è credente e non è scettico: è indifferente”, assorbendo – sia pure con critica consapevole – i risultati delle amorevoli attenzioni rivolte al poeta ferrarese dalla scuola storica. Impattò ovviamente – in termini storico-critici – la felice teorizzazione crociana dell’atteggiamento spirituale fondamentale dell’Ariosto come “armonia” non intesa sotto il profilo formale, ma come sintesi di contrastanti aspetti del reale, che nella coscienza del Poeta trovano composizione⁹. Nel giudizio crociano – si sa – l’artista è una sorta di demiurgo che plasma a sua immagine lo scomposto turbinio degli eventi mondani. In effetti nel *Furioso* Croce vedeva realizzato il suo ideale di poesia “come contemplazione del mondo vario degli affetti e come rappresentazione nitida e saggiamente sorridente della vita dei sentimenti”.

Non sfuggì a Paparelli che questa carica di “simpatia” del filosofo napoletano per l’Ariosto conteneva implicito il rischio di trasferire l’esperienza poetica al di fuori del mondo della storia, in un iperuranio non toccato dal brusio della realtà, con la conseguenza di far rientrare dalla finestra l’esperienza poetica dell’Ariosto come frutto di una fantasia libera da ogni retaggio storico.

Da antidoto a quel rischio funzionarono le pagine illuminanti di Binni, apparse nel 1947¹⁰, utili a ricondurre nel circolo di una organica analisi della poetica ariostesca i momenti diversi e multiformi della produzione letteraria dell’Ariosto, tutta collegata “con la storia delle idee estetiche dell’Umanesimo e del Rinascimento”.

⁹ Il saggio crociano sul poeta ferrarese, apparso dapprima nel 1960 nel volume di respiro europeo *Ariosto Shakespeare e Corneille*, fu più volte ristampato, col titolo *Ludovico Ariosto*.

¹⁰ *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*, Messina, D’Anna, 1947.

Con questo retroterra consapevolmente presente Paparelli realizza l'approccio all'Ariosto e al *Furioso*, applicando l'aurea regola della fedeltà al testo: il testo parli, il testo dica, il testo s'interpreti col testo e dal testo. È così che anche un testo – dirò così – “preliminare” come la lettera del 25 ottobre 1515 indirizzata al Doge Lorenzo Loredan per ottenere l'autorizzazione alla stampa del Poema, diventa terreno fecondo per un illuminante esercizio di ermeneutica. E non senza ragione, fino al punto che Paparelli vi ravvisa, al di là del burocratico adempimento, il programma e gli obiettivi dell'autore consistenti nello “spasso et recreatione dei signori e persone di animi gentili e madone” insieme con la serietà e il travaglio della ricerca di una nuova poetica e di una del tutto rinnovata tecnica dell'inventare in grado di comporre frivolezza e serietà, “realtà violenta dura e crudele” e “il bel sogno dell'ideale cavalleresco”. L'alternarsi nella lettera di queste preoccupazioni – diciam pure – così intellettuali, alla conclamata speranza di vedersi riconosciuto un premio di ordine – diciam pure – pratico, con l'insistente richiesta di veder difesi dalla concorrenza, dai plagiatori e da disonesti editori i suoi diritti d'autore, illuminano la personalità dell'Ariosto e costituiscono – per Paparelli – l'“avvio ad una più circostanziata intelligenza della poesia del Furioso”.

Se Carducci, nel suo scritto del 1875 su *La gioventù di Ludovico Ariosto e la poesia latina a Ferrara*, ripubblicata nell'Edizione Nazionale del 1939, si era spinto a parlare dell'Ariosto come di un “sublime smemorato” e un altro finissimo lettore, come Bacchelli, nel saggio *Arte e genio dell'Ariosto* del 1966 lo aveva definito “testa lucida” e altri ancora come Parrino, in *Come sorride l'Ariosto* del 1953, aveva estremizzato addirittura il giudizio sino a qualificarlo “furbo, dissimulatore, misuratissimo, ambiguo e accortissimo nella pratica del linguaggio e del silenzio”, tali opposti giudizi non sembrano al Paparelli affatto escludersi l'un l'altro. La personalità del poeta ferrarese si rivela – alla lettura del testo – una sorta di sintesi di quell'*odi et amo* che accompagnò in genere il rapporto tra gli intellettuali – artisti e poeti – e la vita di corte durante tutta l'età del Rinascimento.

Su questo rapporto distonico esiste, come pezza d'appoggio illuminante, un testo d'altro autore a Paparelli molto caro, il *De curialium miseriis* di E.S. Piccolomini¹¹, documento testimone “d'una flessibilità e

¹¹ La figura e la mentalità del grande Pontefice lo avevano interessato molto presto, dapprima con E.S. PICCOLOMINI (PIO II), *Le miserie della vita di corte* (prima traduzione italiana, con introduzione e note di Gioacchino Paparelli, Lanciano, Carabba 1943 (II ed. Salerno, Beta, 1978), cui seguirono *Il “de curialium miseriis” di Enea Silvio Piccolomini e il “Misaulus” di Ulrico Von Hutten*, in «Italice», XXIV, 2, 1947, pp. 125-133, e ancora *La*

plurivalenza capace di adeguare i vari gradi ed aspetti della condizione umana”¹².

Per tornare alla lettera di apertura del Poema, più specificamente, Paparelli se ravvede – nelle parole “per spasso et recreatione dei signori” – il tono cortigiano comune a tanta letteratura del Rinascimento e individuata nelle *anime gentili* – destinatari insieme coi signori della sua fatica di poeta – una “definizione di nobiltà in senso tutto interiore e individuale” –, risulta vero che le premesse di questa intuizione erano già tutte nelle pagg. 89-119 della sua *Feritas*. Si tratta delle pagine nelle quali traccia – con filologica e critica esemplarità – il percorso attraverso il quale la medievale *cortesia* come *nobilitas morum* approdò alla categoria della *humanitas* arricchendosi delle componenti della *ratio* e del *verbum*, in valore e funzione sociali.

A ben vedere, nell’avvio del *Furioso*, insieme con l’apertura ad un pubblico più vasto, in particolare quello femminile (termine primo e oggetto principe del suo canto), (le donne, i cavalieri, l’arme, gli amori), un doppio registro tematico unifica individuo e società, soggetto ed oggetto, vicende singolari e storia generale, ed è quello che appare pienamente realizzato in quattro temi, quasi didascalicamente scanditi: “la donna e la cavalleria, l’amore e la guerra”.

Chiave rilevante di lettura del *Furioso* e di comprensione della poesia ariostesca è quella che Paparelli definisce come una sorta di “embrionale teatralità” o – se vogliamo con terminologia più *à la page* – il rapporto pubblico-poeta. Paparelli riconosce che il problema era stato già posto da altri (e cita con esemplare onestà intellettuale Carducci, Toffanin, Montano ed altri) ma arricchisce quelle indicazioni alla luce della più moderna “estetica della ricezione proposta da Jauss”¹³. Il processo che ha trasfor-

Germania di E.S. Piccolomini, in «Italice», XXV, 3, 1948, pp. 202-216; E.S. PICCOLOMINI (Pio II), *La Germania*, a cura di G.P., Firenze, Furni, 1949 e, infine, *Enea Silvio Piccolomini (Pio II). L’Umanesimo sul soglio di Pietro*, Bari, Laterza, 1950, II ed. Ravenna, Longo, 1978. Quest’ultima – ancorché ingiustificatamente povera di riconoscimenti in Italia – certamente la più illuminante e intelligente rappresentazione del grande Pontefice.

¹² La questione è sviluppata da Jauss particolarmente in *Estetica e interpretazione letteraria* (Torino, ed. Marietti, 1990), ma era stata nella sua articolazione affrontata in cinque saggi composti da Jauss nella seconda metà degli anni Sessanta (oggi raccolti in *Storia della letteratura come provocazione*, Milano, Ed. Bollati Boringhieri, 1999) in connessione con l’approfondimento del concetto di modernità nella tradizione estetica e letteraria. Così in *Feritas*, cit., p. 85.

¹³ Cfr. in particolare *Studio sul Morgante*, Firenze, Olschki, 1967.

mato la letteratura cavalleresca in Italia tra i secoli XIV e XV consente, secondo Paparelli, di verificare nel *Furioso* “quell’orizzonte di attesa onde l’opera d’arte storicamente si giustifica ed esteticamente si convalida”.

L’imborghesimento dell’ideale cavalleresco e la trasformazione del pubblico borghese in pubblico cortigiano stempera in elemento umoristico la pura epicità originaria del romanzo cavalleresco, producendo a Firenze – dominata da spirito mercantile – le ottave dissacratrici e ridanciane del Pulci, a Ferrara invece, “luogo d’incontro di una civiltà letteraria” (secondo l’immagine che Paparelli recupera da Giovanni Getto), la materia cavalleresca monta “dalle piazze dei cantimbanchi ai salotti e alle biblioteche dei signori” e, forse anche per la funzione promozionale svolta da Isabella, recupera la funzione storica e civilizzatrice di Amore.

Il tema del rapporto Boiardo-Ariosto non è più – com’era avvenuto per i critici precedenti – ricostruito per vie esterne. La ragione per la quale l’*Orlando Furioso* è una “giunta all’*Orlando Innamorato*” è nella percezione dei singoli ascoltatori e ascoltatrici, omogenea al primo e secondo Orlando per effetto della loro identica collocazione sociale; essa, mentre nel Boiardo si alimenta di ammirazione per gli ideali cavallereschi e di nostalgia per il passato, nell’Ariosto si nutre di autentico realismo utilitaristico o – se volete – di senso del reale. Se cercate una esemplificazione testuale di questa interpretazione, Paparelli ve l’offre nella finissima interpretazione del duello tra Rinaldo e Ferrau, per ragioni diverse interrotto nei due poemi, senza per questo che i poli di quella diversità si escludano in maniera radicale e assoluta. A far la differenza, consentendo il passaggio dalla categoria del gentiluomo poeta a quella del poeta gentiluomo, vi sono i pochi decenni o lustri – non trascorsi invano – tra l’attività poetica del Boiardo e quella dell’Ariosto. Si tratta di attività separate non tanto dall’ammirazione e dalla nostalgia per il passato, quanto piuttosto dalla discesa in campo – dirò in termini virtuali – dell’altro grande protagonista della rivoluzione culturale europea del primo Cinquecento, il cui ruolo dissolutore e ricostruttore condiziona saldamente nella direzione della concretezza storica ogni ragionamento di Paparelli sulla poesia e sulle poetiche del primo Cinquecento, e cioè Machiavelli. È proprio lo spirito di quest’ultimo a far la differenza di tempo e di ambiente – “adonta dell’identità del luogo” scrive con un’osservazione di valenza quasi ariostesca Paparelli. Fa la differenza e consente di riportare in campo una categoria critica di interpretazione generale dell’Umanesimo, e cioè la visione della storia come transito continuo – e qualche volta ambiguo – da *feritas* a *humanitas*, che il nostro Maestro applica anche con sapiente

rilettura degli eventi storici, politici, economici e dinastici – in anni cruciali per Ferrara e per l'Italia – il cui intreccio contribuì in maniera determinante alla trasformazione della sensibilità, del costume, della “forma mentis” degli intellettuali e del ceto dirigente.

E se è vero – come è ormai ampiamente provato dalla ricerca sul campo cui lo stesso Paparelli offrì un pregevolissimo contributo con uno studio su Raffaele da Verona individuato come autore di una *Giunta all'Orlando innamorato* pubblicato in ristampa anastatica a Salerno nel 1971 per le edizioni Beta (con dedica “A Cicicchia, Adriana e Marinella”) – che “l'Ariosto non fu il solo né il primo continuatore del Boiardo”, la sensibilità storica e l'attenzione al concreto permette a Paparelli di percepire il mutamento d'orizzonte determinatosi nella realtà italiana, entro il quale iscrivendosi l'opera dell'Ariosto scopriva a meraviglia nel finto la chiara e viva immagine del vero, trasformando il poema cavalleresco in romanzo contemporaneo, secondo l'incisiva definitoria valutazione di Lanfranco Caretti del 1961.

Altro tema da Paparelli affrontato nello studio dell'Ariosto è l'antica questione se egli abbia “voluto far la parodia o l'esaltazione della cavalleria”.

L'approccio muove – come sempre – dal testo: una elegante rilettura della 1ª e 2ª ottava del canto XXIV. Illuminando la perfetta equazione tra amore e pazzia, si introduce nella storia del poema un radicale mutamento di prospettiva, sicché l'autore corre dietro le avventure dei suoi personaggi per divertirsi, per inventare, per divertire o – in una sorta di *fiction ante litteram* – giocando sulla coscienza dell'irrealtà delle sue creature, fantasmi evocati non per diventarne e rimanerne zimbello, ma per sorriderne in una vita dedicata al gioco. Caricaturale e non satirico è dunque il suo porsi di fronte ai cavalieri e i termini che Paparelli adopera per categorizzare l'intento dissolutorio della mitologia cavalleresca sono affatto violenti: la sua è piuttosto una “arguta malizia”, la stessa con la quale viene condotta una gradevolissima rilettura di passi esemplari del Poema, in particolare il canto I, II, VIII, XXIII, XLIII: una rilettura che coglie “il riso” nel testo, nei fatti senza appesantimenti programmatici, rivelandolo come carattere distintivo – secondo la bella espressione di Rabelais – “propre de l'homme”. Ed è questa scoperta che permette di respingere il giudizio sul *Furioso* come opera priva di serietà, leggiera, burlesca, piacevole, frivola; in effetti essa celebra l'orgoglio del sentirsi uomini, valorizza in tutti i campi dell'attività umana le doti supreme della *ratio* e del *verbum*, come essenziali al riscatto dalla *feritas*, e perciò è opera – operazione – intrisa di moralità laica che non ripudia quella cristiana attraverso la strut-

tura del romanzo e pone a confronto, in effetti, non cristiani e infedeli, ma civiltà e barbarie, virtù e furore, *humanitas* e *feritas* (ancora una volta!).

Questa insistenza mi induce ad una riflessione di ordine metodologico, che mi azzardo a riferire fra le tante pure penetranti e acute che sono state sviluppate negli interventi raccolti in questo volume sul modo di lavorare di Paparelli, sul suo modo di essere studioso di letteratura stando tra filologia, critica e storia civile. In particolare per sottolineare la sua serietà di studioso, in continuità di riflessione nel tempo. Me ne offre l'occasione la cortesia di Sebastiano Martelli che mi ha fornito copia del n. 44 di «Vita italiana», il periodico che si pubblica tuttora in Argentina, a cura dell'Istituto Italiano di Cultura, sul quale alla fine degli anni '50, apparve un articolo, il primo approccio di Gioacchino Paparelli al poeta ferrarese, dal titolo *Il sorriso dell'Ariosto nel canto I del Furioso*, con sole tre note, tre riferimenti bibliografici: Croce *Ariosto*, Shakespeare, Corneille, Pirandello *L'umorismo*, Binni *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*. Vi sono in nuce gli spunti estremamente stimolanti, sui quali lo studioso per circa venti anni avrebbe esercitato verifiche, realizzato letture, preparato lo "splanamento" del testo che è il suo commento all'opera integrale del *Furioso*, la cui analisi deve necessariamente qui non occuparci. Ma può consentirci di osservare – come lezione recepita – che egli amava ritornare sulle questioni, non per indugio passivo, anzi sempre le sue ripubblicazioni erano il frutto di rinnovata riflessione, quasi fosse spinto da inappagato desiderio di approfondimento, di chiarezza, di severità, per il quale superava gli aspetti considerati minori dei temi e degli autori affrontati.

Così, per quanto riguarda il nostro tema, in «Poesia e Critica» del 1976, nel saggio *L'Ariosto lirico e satirico* affrontò la domanda, a se stesso formulata, se quegli scritti minori fossero "ingredienti da aggregare, rifondere, manipolare, o piuttosto residui, ritagli, trucioli caduti dal banco dell'artista all'atto della creazione", lasciando – a me pare – la domanda senza risposta o – almeno – fermandosi senza una risposta esaustiva e conclusiva, alla definizione della ragione poetica del *Furioso*: in particolare individuando nelle *Satire* un documento prezioso di coincidenza tra ragione conoscitiva e ragione morale, che è – se ci riflettete – una robusta provocazione, un grande stimolo all'approfondimento e – insieme – una non risposta.

Questo era Gioacchino Paparelli studioso. Sapeva che non basta una vita intera a risolvere tutta la propria ansia di verità e che il successo finale della propria indagine – nell'avventura umana – sta nella fiducia tutta laica che essa possa continuare nei discepoli che verranno.

Noi oggi lo ricordiamo per questo.

LA PASSIONE DANTESCA DI GIOACCHINO PAPARELLI

Il titolo che ho dato a questo mio intervento per l'esame della produzione di Gioacchino Paparelli è analogo a quello a che ho scelto per ricordare l'impegno dantesco del mio Maestro, Pompeo Giannantonio; e la scelta non nasce solo dalla volontà di comunicare in tal modo a quelli che sanno leggere in queste pagine la stima e l'affetto, che nutro per Gioacchino Paparelli, ma anche per voler intrecciare in tal modo due figure "amiche", due studiosi e dantisti meridionali, che dall'Università di Napoli e dal magistero di Giuseppe Toffanin e Salvatore Battaglia avevano appreso la metodologia della ricerca, l'impegno filologico e l'ermeneutica critica, che, sorrette da quelle naturali disposizioni, come direbbe il nostro Dante Alighieri, sono state profuse nello studio e nell'analisi del testo del poeta fiorentino. La comunanza dell'una e dell'altra figura nasce in me anche dai non pochi ricordi personali che ho di una solidarietà universitaria lunga nel tempo e mai, ch'io sappia, macchiata da ombre. Ovviamente ringrazio qui pubblicamente gli amici Carlo Chirico, Luigi Reina e Sebastiano Martelli per questo incarico che mi hanno voluto affidare e che ho accolto senza esitazioni, così come il Martelli ed il Reina hanno accolto ad inizio di quest'anno l'invito a ricordare a Campobasso Pompeo Giannantonio. Una testimonianza, se volete, della continuazione negli allievi di una rapporto amicale che contraddistinse i due maestri.

Ma è tempo di venire al nostro discorso, che sarà in parte mutilo rispetto alla produzione dantesca del Paparelli in quanto la parte in un certo senso più corposa e succulenta del suo innovativo impegno critico, vale a dire quella relativa alla *Fictio. La definizione dantesca della poesia*, esula dal compito che mi è stato affidato e sarà oggetto di riflessione critica da parte di Angelo Cardillo. Tuttavia ritengo che, per non lasciare del tutto mutilo il mio discorso, soprattutto in considerazione che l'uditorio sarà

diverso, egualmente io debba darvi, per quanto piccolo, almeno un cenno della problematica. Ovviamente in punta di piedi, senza alcuna volontà di interferire con il mio Collega.

Fatta anche questa doverosa premessa, è tempo di alzare la vela e di inseguire il percorso critico-dantesco del Paparelli, analizzando seppure rapidamente la sua bibliografia dedicata al poeta fiorentino. Utilizzo ovviamente la bibliografia degli scritti apparsa a chiusura del secondo volume di *Humanitas e Poesia. Studi in onore di Gioacchino Paparelli*, curato da Luigi Reina¹.

Al 1951 risale la prima voce critica con un intervento su Dante fra latino e volgare, che appare proprio qui in Salerno, come volumetto con la sigla dell'Editrice "Hyppocratica"; nel 1954 appare la prima interpretazione di Francesca, come conferenza letta a Gerusalemme e come stampa a Napoli presso l'editore Conte, che accompagnerà per quasi mezzo secolo l'attività pubblicistica del Nostro; poi avviene il grande incontro con il problema della poesia dantesca e con la definizione del concetto di poesia, derivante dall'espressione "fictio rethorica musicaque poita", che sarà affidata al lungo saggio *Fictio. La definizione dantesca di poesia*, che Salvatore Battaglia accoglierà in "Filologia romanza" nel 1960; l'anno successivo a Buenos Aires pubblica una breve quanto significativa noterella dantesca sul problema *Il Purgatorio: Dante e San Tommaso*; nel 1964 appare per la Lectura Dantis Scaligerà la lettura del canto XIX del Purgatorio, mentre l'anno successivo, in occasione del centenario dantesco, il Paparelli sulla rivista «Cultura e scuola» pubblica un breve saggio dedicato al *Paradiso* (sono le prime note di un discorso che poi sarà ampliato) e *Dante e Vico*, che vedrà la luce nel volume miscelaneo *Dante e l'Italia meridionale*².

Tutti questi studi saranno riuniti nel 1967 in un volume dal titolo *Questioni dantesche* presso la Libreria Scientifica Editrice di Napoli. È un volume che comprende tutta la produzione dantesca del Paparelli apparsa sino al 1967. I saggi ritrovano nuovi titoli rispetto alle pubblicazioni precedenti. Infatti il volume salernitano del 1951 dal titolo *Dante fra latino e volgare* compare qui sdoppiato in due saggi: l'uno col medesimo titolo e l'altro con il titolo di *Lingua e poesia nel «De vulgari eloquentia»*. In questo volume compare anche un saggio dal titolo *Virgilio e le anime del Limbo*, che è il testo, come avverte nella prefazione al volume lo stesso Autore, "di una lettura del canto IV dell'Inferno tenuta nella Sala di Dante in

¹ Salerno, Laveglia, 1990, pp. 1252-1260.

² Atti del II Congresso Nazionale di Studi Danteschi, Firenze, Olschki, 1966.

Orsammichele il 29 maggio 1949”, mentre sotto il titolo di *Ethos e pathos nell’episodio di Francesca da Rimini* il Paparelli ripubblica il saggio del 1953 dal titolo *Galeotto fu il libro e chi lo scrisse*. Analogamente, dalla lettura del canto XIX del Purgatorio, apparsa nella *Lectura Dantis Scaligeri* nel 1964, nascono i due saggi *La «femmina balba» e la «donna santa e presta»* e l’altro *Adriano V e gli avari del Purgatorio*. Il capitolo *Il problema critico del Paradiso* è “una sorta di editio maior di quello pubblicato in «Cultura e Scuola»”. Tutti questi saggi sono stati ovviamente sottoposti a rielaborazione e ad aggiornamenti bibliografici.

Successivamente alla pubblicazione di questo volume, che, come dirà il Paparelli in anni più tardi, “ebbe tanto buona fortuna critica quanto scarsa diffusione editoriale” (p. X), il Nostro si occupò ex-novo di altri due problemi danteschi: *Il canto I del Purgatorio* per la Casa di Dante in Roma (apparso poi nel volume dell’editore Bonacci nel 1970) ed il *Canto XII del Paradiso* (apparso assieme ad altri saggi precedenti in un’edizione universitaria presso la Libreria Scientifica di Napoli nel 1973). Tuttavia la bibliografia dantesca di Paparelli annovera altre pubblicazioni, quasi tutte dispense universitarie litografate, nelle quali sono raccolti saggi precedenti e finalizzati ai corsi universitari tenuti presso l’allora Magistero di Salerno. Tra queste ve ne ricordo solo una dal titolo *Problemi di filologia dantesca* (Salerno, Beta), corso di lezioni per l’anno accademico 1969-70, che porta in appendice il contributo di Carlo Chirico dal titolo *Note alle “Chiose Ambrosiane”*.

Nel 1975 appare presso l’editore Olschki di Firenze un volume dal titolo *Ideologia e poesia di Dante*, nel quale il Paparelli raccoglie tutta la propria produzione dantesca. E dirò subito che questo volume deve essere considerato, perché è tale, la summa della passione dantesca del Nostro. Al di là dei contributi che sono raccolti in questo volume, resta fuori, se non erro, solo il saggio *Due modi opposti di leggere Dante: Petrarca e Boccaccio*, apparso per la prima volta nella dispensa universitaria dianzi citata di *Problemi di filologia dantesca* e successivamente in un volume miscelaneo presso Olschki nel 1979. Anche gli altri scritti che verranno dopo il 1975 sono riproposizioni aggiornate di contributi precedenti; e valga, a testimonianza, il solo *Reinterpretazione di Francesca*, apparso nel settimo fascicolo delle *Lecture classensi* presso l’editore Longo di Ravenna nel 1979.

Ma non bisogna dimenticare la collaborazione del Paparelli all’*Enciclopedia dantesca* dell’Istituto dell’Enciclopedia Italiana.

Pertanto questo mio contributo, nelle misure dinanzi citate, nasce dall’analisi del volume *Ideologia e poesia di Dante*.

Eccoci, dunque, alla passione dantesca di Gioacchino Paparelli, ovvero a definire l'ermeneutica storica e critica della produzione dedicata al poeta fiorentino.

Chi rilegge il volume *Ideologia e poesia di Dante* vede scorrere con le interpretazioni e le pagine a stampa l'indimenticabile figura dello studioso e, soprattutto, del suo carattere di uomo e di maestro di cultura. L'inscindibilità di questo rapporto si evidenzia in alcuni passaggi che attestano l'*habitus* dello studioso, provvisto talora di una pungente ironia, sia per invocare l'attribuzione di un'interpretazione critica al vero autore, sia per reclamare per sé quanto la storia della critica dantesca gli deve. Ma lo fa sempre con garbo, direi con quell'affettuosa signorilità, ch'era una delle componenti dello studioso; si legga ad esempio la parte finale dell'ultima nota apposta al saggio sull'interpretazione di Francesca:

Su questo motivo cfr. ora A. Jacomuzzi, "Quando leggemmo", nel vol. *L'immagine al cerchio*, Milano, Silva, 1968, pp. 195-231; il quale dà del leggere una interpretazione molto vicina alla mia, che pure sembra conoscere³.

E se talora scende in qualche diatriba quasi personale lo fa perché, come ci ammonisce il testo, proprio non può più tacere a fronte di altre osservazioni. Questo esempio è più che lampante; la prima stesura risale al 1970 ed è stato ripreso poi in *Ideologia e poesia di Dante*, alla p. 278. Il Paparelli espone la posizione critica di un altro allievo della bella scuola di Toffanin e suo collega nell'Università salernitana, Rocco Montano, a proposito del *Paradiso* dantesco; poi, in un periodo, che vi offro in lettura, esplose ed affidò ad osservazioni critiche palesi quanto prima evidentemente aveva affidato solo a discorsi accademici:

E poiché Montano si duole spesso – anche nei miei confronti – di non vedere il suo "metodo" abbastanza valorizzato e seguito da altri, io mi sento in obbligo di fargli notare che certe affermazioni di carattere obiettivo e non opinabile [...], restano del tutto gratuite quando non sono sostenute da prove storiche o biografiche o testuali. Così pure non mi pare buon sistema identificare senz'altro i caratteri della poesia dantesca con le idee di Dante sulla poesia quali risultano dal *De vulgari eloquentia* che si riferisce a tutt'altro tipo di poesia e fu, comunque, scritto prima della *Divina Commedia*.

³ G. PAPARELLI, *Ideologia e poesia di Dante*, Firenze, Olschki, 1975, p. 200.

L'onestà intellettuale lo accompagna e lo sorregge sempre, sia quando fa lo storico della critica dantesca, sia quando deve rigettare interpretazioni critiche proposte dai grandi maestri, quali Michele Barbi⁴. Nel metodo e nella scrittura è facilmente captabile, leggibile l'uomo che sta dietro: lo studioso con le sue vaste letture, il critico con i suoi autori preferiti (Vico, Foscolo e De Sanctis), il filologo esperto, ovvero l'umanista, quale egli fu nell'accezione più ampia e tanto cara alla sua ideologia critica, che nasceva dall'esempio magistrale di Giuseppe Toffanin, al quale conferisce il titolo di "vero umanista"⁵. In effetti nell'indagine su Dante, ma come in tutta la sua attività, emergono chiaramente i magisteri sia di Toffanin, che gli fu maestro di letteratura italiana, avviandolo allo studio dell'Umanesimo e del Rinascimento, all'interno di una scuola che si opponeva all'imperante ideologia crociana, sia di Salvatore Battaglia, che gli fu maestro di filologia. Dall'insegnamento di Salvatore Battaglia, che si era formato alla scuola fiorentina di Barbi e Casella, aveva appreso anche quanto della filologia dantesca fiorentina era passata nel suo alto magistero; e soprattutto quel rinvio continuo ai filologi, a quanti hanno insegnato che la conoscenza e l'analisi linguistica del testo è condizione essenziale per risalire alla poesia. Formatosi a questa alta scuola di pensiero e di filologia, il Paparelli, come in genere è tradizione degli allievi, s'inserì nel solco critico tracciato dal Toffanin prendendo le distanze dal metodo idealistico di Benedetto Croce, che, a proposito di Dante, viene puntualmente rifiutato perché impedisce di accedere alla poesia dell'autore. E dal Toffanin prese in eredità anche il concetto di un Dante umanista, che affiora in alcune letture.

Le motivazioni, che sono alla base della "lettura" dantesca del Paparelli, sono deducibili dalla prefazione al volume olschiano, che risulta, proprio per la funzione che essa svolge, la chiave di accesso all'indagine critica effettuata, lungo un arco cronologico più che ventennale, ed a tutto campo nel mondo dantesco. La prefazione ha il compito di presentare i saggi raccolti nel volume e di dare ad essi una certa unità ed inserirli nel vasto dibattito critico sorto intorno a Dante. Pertanto in essa si trovano i "principi", come avverte lo stesso autore, ai quali si ispirano i saggi raccolti. Non resta, allora, che enucleare questi principi.

⁴ *Ivi*, p. 190: "Quandoque bonus dormitat Homerus!. Innanzi tutto a me non pare che il senso di quel sonetto sia esattamente quello indicato dal Barbi".

⁵ *Ivi*, p. 160: "Dante sembra dunque pensare – come più tardi dirà qualche vero umanista – che «non si è virgiliani senza essere anche omerici».

Il Paparelli vuole che a Dante sia restituita

[...] la sua carica aggressiva, il ruolo che gli è proprio d'irriducibile contestatore in polemica costante con le istituzioni laiche e religiose del suo tempo e soprattutto con gli uomini che le rappresentavano; ritrovare le ragioni che fanno della *Commedia* da un lato una Danteide (come storia del riscatto di un'anima, dei suoi crucci, delle sue vendette, delle sue speranze) dall'altro una profezia, un messaggio di portata universale, e insomma un libro sacro nel senso più ampio della parola (morale, religioso, politico) volto a «rimuovere gli uomini dallo stato di miseria e condurli allo stato di felicità» [...]⁶.

Ma per raggiungere questi risultati occorre necessariamente, come Barbi, Auerbach ed altri hanno già additato, acquisire la nozione di “specificità del discorso poetico di Dante”⁷, saperlo riportare e rapportare ai suoi contemporanei, affrontare una lettura “non frammentaria”⁸, ma globale del poema; ovvero “occorre ristabilire in termini nuovi il contatto tra Dante uomo e Dante poeta, fra la sfera della storia e quella della poesia”⁹.

Se da un lato queste proposizioni critiche sono qui evidenziate come sorta di guida al contenuto del volume, dall'altro, incidendo sulle problematiche ermeneutiche di più vasta portata per la comprensione del pianeta Dante, esse testimoniano la volontà dell'autore di voler prendere coscientemente parte al dibattito coevo sul pensiero e sulla posizione di Dante nell'ambito di quel mondo medievale di cui rappresenta la coscienza più elevata, più nobile, ma al tempo stesso più intrigante per le innovazioni che proponeva.

In effetti il Paparelli ritiene che tutti gli studi fino ad allora prodotti dalla critica dantesca, quali, ad esempio, quelli sulla lingua, sul tomismo, sul gioachimismo, su Dante personaggio e poeta, non sono riusciti a “ridare nerbo al poema”¹⁰, come egli scrive. Di qui la volontà di intraprendere un cammino che restituisse al poema la sua “sacralità”, la sua “messianicità”, utilizzando in modo nuovo gli elementi autobiografici, psicologici, polemici e passionali di Dante ed inserendoli rigorosamente nella prospettiva medievale da cui nasce l'opera. In tal modo si viene a

⁶ *Ivi*, p.V.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, p.VI.

recuperare la poesia della *Commedia* e la sua forza innovatrice. Soprattutto si può riacquistare la bellezza poetica del Paradiso e la forza dirompente che è alla base della scelta linguistica di Dante.

La scelta del volgare, che in parte è volontà di laicizzare la cultura, di “trasferire ai laici quel patrimonio di cultura che per l’innanzi era stato privilegio dei chierici”¹¹, è, a ragione e senza alcun dubbio, secondo Paparelli, la parte più “illuministica” della rivoluzione, della contestazione dantesca. “Si trattava di arrivare col volgare là dove il latino non sarebbe arrivato, ma caricando in pari tempo il volgare di tutti quei contenuti ch’eran sempre stati riservati al latino”¹². Da qui il Paparelli può giustamente ritenere che “la *Commedia* costituisce la più grande opera di divulgazione che mai sia stata scritta”¹³ e che il suo autore con essa si poneva in contrasto con “le istituzioni e le aspirazioni della società contemporanea”¹⁴; e per questa sua irregolarità, per la sua contestazione fu perseguitato; gli elementi di questa sua “irregolarità” e le “collere” costituiscono l’opera, la *Commedia*, che per Paparelli è “una lunga lettera di un condannato a morte”¹⁵.

Riflettendo su questi principi, si può ricavare qualche annotazione sulla metodologia utilizzata dal Paparelli, come poi ci confermerà in modo più inequivocabile l’approssimazione a qualche suo specifico intervento critico.

Il critico ritiene elemento indispensabile per la comprensione dell’opera la “conoscenza globale” di essa; la scelta di una lettura unitaria, secondo quanto aveva ampiamente sostenuto Auerbach, era condizione fondamentale per la comprensione dell’opera di Dante e si opponeva a quella che era stata la metodologia utilizzata da quanti si rifacevano alle indicazioni del Croce. Per Paparelli, inoltre, per quanto fosse compito precipuo stabilire l’unità concettuale del singolo canto, questa doveva essere costantemente rapportata al pensiero di Dante, alle sue espressioni filosofiche, linguistiche, politiche, religiose, al mondo medievale, di cui il fiorentino era compiuta espressione. Con la solita chiarezza, per spiegare al lettore le motivazioni di una poco corretta interpretazione dell’episodio di Paolo e Francesca, scriverà in proposito:

¹¹ *Ivi*, p. VIII.

¹² *Ivi*, p. IX.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ivi*, p. X.

¹⁵ *Ibidem*.

La difficoltà sta nel fatto che tra gli studi sulla cultura di Dante e quelli sulla sua poesia si è stabilita una troppo netta separazione, sì che delle acquisizioni e precisazioni degli uni quasi non è traccia negli altri¹⁶.

La conoscenza dell'autore avviene solo rapportando ed analizzando le sue espressioni di pensiero con quelle del suo tempo, che le avevano generate nella più diretta filiazione o, come talora pure avviene in Dante, in opposizione a quanto era stato elaborato, perché in tal caso il Fiorentino è anticipatore di temi e problematiche che caratterizzeranno l'Umanesimo.

Dietro questa metodologia compare senza ombra di dubbio l'insegnamento di Salvatore Battaglia, che aveva dato a questo problema non poco spazio nella sua speculazione critica durante il fecondo magistero napoletano.

Così, come aveva consigliato all'amico e collega Montano, il Paparelli, per verificare e sostenere le proprie interpretazioni critiche, le sottopone sempre all'esame di quel mondo medievale o ne ricerca i puntelli nella biografia del poeta fiorentino o nella tradizione storica, filosofica e religiosa a cui Dante s'era abbeverato. E direi che la maggior parte dei contributi critici originali del Paparelli, pur prendendo avvio dalla conoscenza di autori ed opere coevi a Dante e da quella sua innata sensibilità di approssimarsi al testo senza preconcetti per carpirne il vero messaggio dantesco e tutta la valenza poetica, nelle sue connessioni etiche e psicologiche, derivi dall'applicazione della filologia nell'ermeneutica del verso.

Quando il Paparelli sostiene la necessità della conoscenza globale dell'opera, della *Commedia*, lo fa con altrettanta esperienza critica perché sa bene che un concetto può avere più di una esposizione e che da Dante è stato riproposto in luoghi diversi dell'opera; conoscere, riprendere ed accordare queste diverse epifanie è elemento talora fondamentale per l'interpretazione di un passo dantesco, per la comprensione di un episodio, per la definizione psicologica di un personaggio. Con altrettanta accortezza critica egli invita a riflettere sulla cronologia delle opere, perché non si commetta, come spesso è stato fatto a proposito della definizione dantesca del concetto di poesia, l'errore di non tenere nella giusta valutazione i momenti temporali della elaborazione dei pensieri, che ovviamente mutano nel tempo per le diverse e nuove esperienze e che impongono a Dante di correggere o modificare definizioni precedenti.

La lettura del volume *Ideologia e poesia di Dante* rende conto anche della metodologia con cui l'autore affronta la scrittura del tema da analiz-

¹⁶ *Ivi*, p. 177.

zare criticamente o del canto da commentare o dell'analisi di un brano. Questo metodo critico prevede sempre ad inizio di ogni trattazione di stabilire lo *status quaestionis* della critica al momento dell'elaborazione dello scritto. In tal modo l'autore inserisce il suo contributo all'interno di un dibattito critico, di cui ha già ricordato al lettore il quadro d'insieme e del quale ora rifiuta, ora confuta qualche particolare posizione, ora recepisce quanto gli sembra più utile per continuare quel processo critico sull'opera di Dante che deve condurre il lettore alla migliore comprensione del testo per l'affermazione di quei principi dinanzi citati.

In genere i suoi interventi non ripropongono tesi in parte già avanzate né sono monotoni; essi indicano nuove strade interpretative sempre sorrette dal testo dantesco o dalla letteratura medievale alla quale ricorre spesso per dare il necessario vigore alla propria proposta critica.

Questa passione dantesca emerge in modo inequivocabile in alcune interpretazioni, nelle quali è possibile non solo catturare l'entusiasmo ed il grande rispetto per la poesia e per il verso dantesco, ma anche recepire l'invito a godere con lui di quelle bellezze ch'egli ha reperito nel testo. L'invito a ri-leggere il verso dantesco ed a recepire le medesime sensazioni, che hanno invaso il suo spirito nel momento in cui la lettura e l'analisi testuale gli hanno squadernato alla coscienza l'interpretazione, che appaga il suo animo di lettore e di critico, testimoniano non solo la sua grande sensibilità, ma anche quella disposizione a rendere partecipi tutti delle proprie emozioni, come avviene di solito in chi crede nel proprio metodo d'indagine, per rendere ancora più universale il verso dantesco. Questi inviti sembrano una sorta di appello al lettore; il passaggio dalla terza persona singolare alla seconda del plurale racchiude in sé, se non erro, questo "appello", questo invito alla gioia; ecco un esempio, tratto dall'interpretazione della figura di Francesca:

Or provate a rileggere l'episodio dopo averne – per così dire – rettificato la prospettiva! E vedrete che certe cose che parevano oscure (certi particolari – voglio dire – così variamente interpretati e risentiti dai critici e che, appunto in mancanza d'una vera linea di coesione e di sviluppo, son potuti di volta in volta assurgere a definizione e misura dell'intero episodio: "esser leggieri"; "anime affannate"; "ancor m'offende"; "Caina attende" [...]) vi si fanno chiare alla luce dell'idea generale che circola per tutto il canto¹⁷.

¹⁷ *Ivi*, p. 183.

Ma eccovi un altro dal quale è possibile ricavare anche la partecipazione del lettore novecentesco al dramma umano del proprio autore:

Ora pensate a questo Dante (il poeta, dico, non il personaggio) esule e ramingo, a questo Dante altero e solitario cacciato dal mondo dei vivi e costretto a rifugiarsi nel mondo dei morti, perseguitato dalla giustizia degli uomini e costretto a domandar pace e riparazione alla giustizia di Dio. La poesia tutto per lui: sintesi delle sue aspirazioni d'uomo, di patriota, di pensatore; risoluzione dei suoi travagli morali e intellettuali; compenso alle sue sventure terrene, riparazione alle ingiustizie patite. Che gl'importa se il bel San Giovanni e il fonte del suo battesimo, sul quale egli ha disperatamente sognato di prendere il *cappello*, non son più che lontani ricordi punteggiati di sdegni e di rimpianti? [...] La sua vera corona d'alloro è il *salutevol cenno* con cui i quattro vati, dopo aver ragionato con Virgilio, si volgono a lui e lo fanno *de la loro schiera*¹⁸.

E potrei continuare con altri esempi che vi trasmettono sempre questa partecipazione a rileggere, a gioire, a ricostruire immagini, a ribaltare significati, a dare un nuovo valore alla poesia di Dante. Vi notate l'entusiasmo di chi ha fatto una scoperta e vuole parteciparla a quanti come lui leggono il testo del fiorentino. È una misura, una cifra, che connota i grandi lettori; e lì, in quella forza che ci viene trasmessa, c'è tutta la passione dantesca del Paparelli.

Un esame più ravvicinato della produzione critica può meglio dare contezza di quanto fin qui ho cercato di parteciparvi, ma nello stesso tempo sappiamo anche quanto di nuovo egli ha dato alla storia della critica dantesca.

Tra le problematiche affrontate ne scelgo ora solo due, non potendo qui tralasciare un pur breve cenno, come vi ho anticipato, al lavoro che meglio e più di tutti ha connotato e ancora ben distingue l'intervento critico del Paparelli su Dante: *Fictio. La definizione dantesca della poesia*.

Il Paparelli prendendo le mosse dall'espressione dantesca presente nel *De vulgari eloquentia* (II, IV, 2: *fictio rhetorica musicaque poita*) e dal commento che della stessa ne dà il Marigo nella sua edizione dell'opera, che affida al termine *fictio* il valore di "creazione fantastica", "opera d'immaginazione", attraverso un esame del termine nel contesto medievale perviene a definire il concetto dantesco di poesia. Egli ritiene che il

¹⁸ *Ivi*, p. 159.

valore semantico di *fictio* nel contesto medievale, da cui Dante lo deriva, sia ben diverso. Infatti discutendo le tesi del Di Capua, dello Schiaffini e rifiutando anche la connotazione allegorica affidato da alcuni al termine, ritiene che *fictio* sia

[...] una parola tecnica, di ordine essenzialmente retorico, tendente a definire il processo creativo della poesia in genere – di là da ogni possibile indicazione di contenuti, di atteggiamenti, di tendenze – anzi a risolversi semanticamente in termini di coincidenza con la pura e semplice denominazione di essa¹⁹.

Dopo aver discusso della derivazione semantica del termine dalla linea *fingere-facere-poiein*, e dopo aver contestualizzato le diverse accezioni nel mondo medievale, arriva alla conclusione che il termine possa essere tradotto con il significato di “composizione”; pertanto tutta l’espressione va tradotta “composizione mediante retorica e musica”²⁰. Quale è appunto il concetto dantesco di poesia.

Questa trattazione della *fictio*, da me ridotta all’essenziale, ancora meno della medesima voce che il Paparelli consegnò alle colonne dell’*Enciclopedia dantesca*, è in realtà trattata nella sua stesura definitiva con una così ricca messe di discussione nell’ambito della letteratura medievale, che il saggio si trasforma quasi in un trattato di poetica medievale con la mente alla tradizione latina e con l’occhio già puntato verso gli esiti umanisti.

Siamo qui nel cuore della elaborazione critica del Nostro e di fronte a quella che può essere considerata la più significativa delle sue ricerche in ambito dantesco.

Ma questo giudizio non deve gettare luce riduttiva su quelle che sono state, invece, le analisi dei personaggi e dei canti della *Commedia*, dove altrettanto risplende la ricca ed intelligente padronanza critica in suo possesso.

A mio giudizio una delle più accattivanti interpretazioni dantesche del Paparelli è l’esame del canto V dell’*Inferno*, ovvero la lettura di Paolo e Francesca. Che questo episodio sia stato uno di quelli predominanti nella sua passione per il poeta fiorentino è testimoniato dal fatto che su di esso è ritornato per ben tre volte, sempre apportando qualche sostegno in più alla sua tesi di fondo.

¹⁹ G. PAPARELLI, *Fictio*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1984², *ad vocem*.

²⁰ *Ibidem*.

L'analisi prende le mosse da un saggio del 1929 di Gaetano Trombatore, che, confutando l'interpretazione romantica di Francesca proposta dal De Sanctis e poi seguita da altri, riteneva fosse "assolutamente necessario indagare quale sia il valore di questo episodio nel significato generale della *Divina Commedia*"²¹ e che "bisognava rinunciare a parlare di una Francesca isolata ed autonoma, e provarsi, invece, a considerarla come tonalità necessaria di una vasta e complessa intuizione"²². A questa premessa il Paparelli fa seguire un rapido *excursus* su alcune posizioni critiche e si sofferma a ribattere la definizione tutta stilnovista, che Bruno Nardi dà dell'episodio.

Qui il Paparelli dimostra quanto sia necessario conoscere tutto il mondo medievale e tutta l'opera dantesca, con il suo significato religioso e messianico della poesia, per intendere appieno un episodio.

Dopo aver evidenziato che questo canto viene composto dopo l'abbandono della poetica giovanile della *Vita nuova*, analizzando la concezione dell'amore che Dante viene ad esprimere successivamente a quel periodo giovanile, ovvero nella *Commedia*, scritta anche per fare ammenda degli errori giovanili, ritiene che il verso "Galeotto fu il libro e chi lo scrisse" sia la chiave d'interpretazione dell'intero episodio, in quanto "messo proprio a suggello e come a commento del racconto di Francesca, ne riassume lo spirito e ne determina il significato"²³. Pertanto Francesca viene ad esprimere la concezione stilnovistica dell'amore, di cui è rimasta vittima. A questo punto occorre "ben distinguere tra i sentimenti di Dante (del poeta, intendo, e non solo del personaggio) e quelli di Francesca"²⁴. Da qui il Paparelli trae la sua idea che "lo stilnovismo è all'origine del peccato, non del modo con cui il poeta lo giudica e lo contempla. La risposta di Dante – non alla povera Francesca, che è la vittima nonostante tutto responsabile, ma proprio a quella filosofia dell'amore ch'ella enuncia con sì fedele e sì scoperto riferimento ai testi che la rappresentano nel mondo – è implicita nella condanna di lei"²⁵.

In realtà in questo canto V, con un tono "essenzialmente polemico", il Paparelli vede "il punto di scontro tra la vecchia e la nuova poetica di Dante"²⁶. La vecchia teoria dell'amore, racchiusa nella *Vita nuova*, rese

²¹ G. PAPARELLI, *Ideologia e poesia*, cit., p. 176.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, p. 182.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ivi*, p. 183.

galeotto quel libello, come testimonia la storia di Paolo e Francesca; in questa prospettiva Dante, secondo il nostro critico, si è posto il problema della scrittura, del valore del libro, che da puro *diletto* ha “prodotto in realtà ben diversi risultati”²⁷. La sua responsabilità di scrittore, di elaboratore di una teoria dell’amore cortese, che ha condotto alla condanna eterna Paolo e Francesca, si manifesta pienamente in questo episodio, che viene ad assumere la confessione del peccato da parte di Dante e la dichiarazione del superamento di quella concezione sentimentale. Dai sentimenti terreni Dante ci conduce al significato etico dell’episodio. Che è poi il valore affidato alla *Commedia*.

Ed è proprio da questa tipologia di analisi che appare inconfondibilmente la sua capacità di leggere, di interpretare e di trasmettere agli altri, ovvero a noi tutti, il grande messaggio riposto nella lunga lettera del più illustre dei condannati a morte, che rivive ancora dopo sette secoli nella coscienza dei suoi interpreti. Ma anche dei suoi grandi lettori, come Gioacchino Paparelli.

²⁷ *Ivi*, p. 199.

“FICTIO”

Revisentes igitur ea que dicta sunt, reclinamus nos eos qui vulgariter versificantur plerunque vocasse poetas; quod procul dubio rationabiliter eructare presumpsimus, quia prorsus poete sunt, si poesim recte consideremus: que nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita.¹

Accolta la lezione di Marigo che, in dissenso con Rajna e Toynbee, leggeva dal codice berlinese “poita” e non “posita” o “composita”², Gioacchino Paparelli in un lungo ed articolato saggio del 1960 apparso su «Filologia romanza»³; poi pubblicato in resumé nell’*Enciclopedia Dantesca*, voce *Fictio*, e ripubblicato con

¹ D. ALIGHIERI, *De Vulgari Eloquentia ridotto a miglior lezione, commentato e tradotto da Aristide Marigo, con introduzione, analisi metrica della canzone, studio della lingua e glossario*. Terza edizione con appendice di aggiornamento a cura di Pier Giorgio Ricci, Firenze, Le Monnier, 1957, poi 1968 rist., II IV 2: “Pertanto, ripassando in esame il già detto, ricordo che più volte ho chiamato poeti i rimatori volgari; e questa parola senza dubbio ho osato a ragion veduta emettere, poiché poeti sono senz’altro, se consideriamo nel suo vero significato poesia: la quale null’altro è se non invenzione espressa in versi secondo arte retorica e musicale”.

² Per le vicende e le scelte editoriali del *VE* si veda l’*Introduzione* di Marigo nell’ed. cit., pp. L-LVI e l’*Appendice* di P. G. Ricci, pp. 338-350; le motivazioni della lezione a testo e del rifiuto di altre concorrenti sono alle pp. 188-189, n.12. La traduzione di Trissino del 1529 condotta sul codice Trivulziano meno corretto del Berlese che all’epoca era ignoto, si basava sul testo latino che rispetto a quello seguito da Marigo presentava la sola variante “posita” anziché “poita”: “Riveggendō adunque le cose, che havemō dettō, si ricordiamō havere’ spesse volte, quelli, che fannō versi volgari, per pōe nominati; il che senza dubbio ragionevolmente havemō avutō ardimentō di dire; perciò, che sōnō certamente pōeti, se drittamente la pōesia consideriamō; la quale non è altrō, che una finzione rettorica, ω posta in musica” (*De vulgari eloquentia. Traduzione di Gian Giorgio Trissino*, in D. ALIGHIERI, *Tutte le opere*, a cura di Fredi Chiappelli, Milano, Mursia, 1965, p. 715).

³ VII (1960), 3-4, pp. 3-85.

ritocchi nel '75 in *Ideologia e poesia di Dante*⁴, individuava in “fictio” “la parola base della definizione dantesca della poesia”⁵ e a conclusione di una lunga e articolata disanima, indicava la traduzione del passo:

Riesaminando, dunque, il già detto, ricordo di aver più volte chiamato *poeti* coloro che compongono in volgare; il che certo a ragion veduta mi son lasciato uscire di bocca, perché poeti essi sono senz'altro, se ben si considera che cosa significhi *poesia*: la quale non vuol dire altro che composizione *poita* (cioè appunto ‘composta’) con il concorso della retorica e della musica.⁶

Traduzione che qualche tempo dopo sarebbe stata smentita da quella di Mengaldo:

Riesaminando dunque quanto è stato detto, ci viene in mente che spesso coloro che compongono versi volgari li abbiamo chiamati poeti: e non c'è dubbio che abbiamo osato pronunciare questa parola a ragion veduta, perché poeti certamente sono, a considerare la poesia nella sua giusta essenza: la quale poesia non è altro che invenzione poeticamente espressa secondo retorica e musica.⁷

Studiosi più vicini a noi, pur con terminologia diversa, hanno ricondotto il significato di “fictio” ad un asse semantico che privilegia l'aspetto contenutistico dell'atto poetico. Così Claudio Marazzini:

Ritornando su quanto già scritto, mi accorgo di aver chiamato “poeti” tutti quelli che hanno scritto in versi in volgare. E, senza dubbio, ho fatto così secondo ragione, poiché essi sono poeti, a patto di considerare rettamente la poesia: la poesia è, infatti, nient'altro che finzione, ornata di retorica e di musica.⁸

⁴ G. PAPARELLI, *Fictio. La definizione dantesca della poesia*, in *Ideologia e poesia di Dante*, Firenze, Olschki, 1975, pp. 51-138.

⁵ *ED*, ad vocem.

⁶ G. PAPARELLI, *Fictio. La definizione dantesca della poesia*, cit., p. 138.

⁷ D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di PierVincenzo Mengaldo, I, *Introduzione e testo*, Padova, Antenore, 1968, poi in D. ALIGHIERI, *Opere minori*, t. II, a cura di PierVincenzo Mengaldo, Bruno Nardi, Arsenio Frugoni, Giorgio Brugnoli, Enzo Cecchini, Francesco Mazzoni, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1979, p. 161. Contemporaneamente all'ediz. Mengaldo uscì quella di Panvini: D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, testo curato, tradotto e annotato da Bruno Panvini, Palermo, Andò, 1968, poi edizione critica e note a cura dello stesso, Torino, SEI, 1996.

⁸ D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*. Traduzione e saggi introduttivi di Claudio Marazzini e Concetto Del Popolo, Milano, Mondadori, 1990, p. 87.

Vittorio Coletti:

Riconsiderando dunque quanto è stato detto, noto di aver chiamato più volte poeti quelli che hanno versificato in volgare; certo, ho creduto di farlo con motivata ragione, poiché sono sicuramente poeti, a considerare bene la poesia, che null'altro è se non finzione espressa secondo retorica e musica.⁹

Giorgio Inglese:

Riesaminando, dunque, il già detto, rammento di avere chiamato più volte i verseggiatori in volgare "poeti", nome che ho ardito profferire, senza dubbio, secondo ragione, dal momento che in effetti essi sono poeti, solo che dirittamente si consideri che cosa è poesia: nient'altro che creazione fantastica espressa secondo le norme della retorica e della musicalità.¹⁰

Paparelli nel suo saggio rifiutava l'interpretazione che Marigo aveva dato del termine "fictio" e del correlato "fingere" con "immaginare"; "opera d'immaginazione" o "creazione fantastica"; tali significati avrebbero ri-

⁹ D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*. Introduzione, traduzione e note di Vittorio Coletti, Milano, Garzanti, 1991, p. 65. A p. 129, nota 3, Coletti chiosa *Si poesim...poita*: "Conv. IV,VI,4 parla di 'poeti, che con arte musica le loro parole hanno legate'; il legame della poesia con la musica è anche nella definizione di poesia a Conv. II, XIII, 23 come 'parole armonizzate'; e in Conv. I,VII, 14 come cosa 'per legame musaico armonizzata'. *Poire* è un grecismo inserito nella costellazione di 'poeta'. Problematica la definizione di *fictio*, che Paparelli (*Enciclopedia dantesca, ad vocem*) ha colto in un'accezione formale, di composizione, e invece Mengaldo e altri collegano al contenuto, con evidente richiamo al frequente allegorizzare dei poeti, di cui Dante parla esplicitamente a *Vita Nuova* XXV, Conv. II, I, 3 ('veritate ascosa sotto bella menzogna') e XII, 8. [...] L'unione di retorica e musica in poesia è evidente anche a Conv. II, XI, 9 dove si dice che la canzone è bella 'sì per costruzione, la quale si pertiene a li grammatici, sì per l'ordine del sermone, che si pertiene a li rettorici, sì per lo numero de le sue parti, che si pertiene a li musici'".

¹⁰ D. ALIGHIERI, *L'eloquenza in volgare*, introduzione, traduzione e note di Giorgio Inglese, Rizzoli, Milano 1998, p. 147. Nella nota a p. 146 con prosieguo alla pagina successiva a proposito della parola "fictio", Inglese scrive: "Nota opportunamente Mengaldo che 'la precisazione del concetto di *fictio* rimane qui inevasa'; è vero che, nel contemporaneo *Convivio*, si dice la 'lettera' dei poeti essere 'bella menzogna' (II I 4), e dunque si autorizza una netta opposizione di *fictum* a *verum*: ma proprio scrivendo il quarto trattato del *Convivio* D. perviene alla scoperta di una poesia, come quella dell'*Eneide* la cui 'lettera' ha tale intrinseco valore di verità che lo schema di partenza ne riesce scardinato. [...] *poita*: da *poire*, raro grecismo, trasmesso da Uguccone come sinonimo di *finigo* (e, insomma, *poita* dice soltanto l'attuarsì della *fictio*)".

stretto il valore di "fictio" del testo dantesco ad un'accezione estetica estranea alla cultura medievale.

Francesco Di Capua muovendo dalla considerazione che per Dante la poesia era essenzialmente musica, aveva condiviso la lezione di Marigo traducendo il passo «un'invenzione della fantasia espressa in versi secondo l'arte»¹¹, mentre Alfredo Schiaffini, in un articolo ricco di fonti e di riferimenti bibliografici, aveva interpretato

Avvicinandoci ora alla definizione dantesca della *poesia*, dovremo tradurre: la poesia è una finzione (allegorica), ossia *fictio*, elaborata (o strutturata) in versi, ossia (*poita*), secondo l'arte retorica e musicale¹².

Quest'ultima definizione, secondo Paparelli, recava il merito di sottrarre il concetto dantesco di poesia all'astrattezza in cui l'avevano confinato Marigo e Di Capua, ma finiva con il circoscriverlo in una poetica eccessivamente rivolta al versante dell'allegoria, laddove Dante stesso in *Mn*, III IV 6, seguendo S. Agostino, aveva scritto

¹¹ *Parole, ritmo e melos*, ora in *Insegnamenti retorici medievali e dottrine estetiche moderne nel "De vulgari eloquentia" di Dante*, Napoli, Loffredo, 1947, pp. 111-130; la citazione a p. 118 dove si legge: "[Dante] considera il Volgare illustre come il linguaggio proprio della canzone, e il Volgare mediocre come quello proprio della ballata e del sonetto. Nel secondo libro le regole e gli esempi intorno allo stile, all'uso dei versi, alla costruzione, alla scelta dei vocaboli sono dati avendo di mira sempre la canzone; e similmente nel libro quarto, secondo le indicazioni di Dante stesso, lo svolgimento del tema sarebbe avvenuto tenendo presente le forme metriche della ballata e del sonetto. La ragione è che, per Dante, la canzone, la ballata e il sonetto non sono, come per noi, degli astratti schemi di versi, di accenti e di rime, difficili a capire e noiosi a ritenere, sono delle tonalità musicali, aventi ciascuno un'intima e occulta melodia, la quale plasmando il pensiero e il linguaggio, subordinava a sé, dominandoli, vocaboli, costruzione, stile, ritmo, rima. Dante considera la poesia principalmente come musica, definendola 'fictio retorica in (sic!) musicaque poita', 'un'invenzione della fantasia espressa in versi secondo l'arte retorica e musicale'. Nelle opere poetiche l'attività fantastica si attua pigliando una forma plasmata dalla retorica e dalla musica; ma la musica predomina. Ciò appare anche dal nome col quale sono indicati il sonetto, la ballata e la canzone; sono detti *modi*, che è un termine preso dal canto gregoriano, il quale lo ereditò dalla musica greca". Nella stessa pagina, nota 1, Di Capua avverte che "*Finctio* (credo che intenda *Fictio*) e *fingerere* hanno in Dante il significato di immaginare; *poita* è un vocabolo dotto, dal verbo greco *poieo*, conosciuto da Dante per mezzo dei lessici medievali".

¹² "*Poesis*" e "*poeta*" in *Dante e nel Medioevo*, ora in *Mercanti-Poeti. Un maestro*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1959, pp. 38-58; l'articolo era stato pubblicato in *Studia philologica et literaria in honorem L. Spitzer*, ediderunt Anna Granville Hatcher e Karl-Ludwig Selig, Berna, Francke, 1958, pp. 379-389.

Non omnia que gesta narrantur etiam significare aliquid putanda sunt, sed propter illa que aliquid significant etiam ea que nichil significant actexuntur”¹³

la qual cosa sarebbe equivalsa a quanto affermava Michele Barbi: «[...] non dappertutto si devono vedere altri sensi oltre il letterale»¹⁴.

Paparelli riconosceva a “fictio” anche il valore di “finzione allegorica”, ma si rifiutava di ascrivere un termine così complesso ad un campo semantico determinato; il farlo, significava negargli il valore di «parola tecnica, di ordine essenzialmente retorico, tendente a definire il processo creativo della poesia in genere, di là da ogni possibile indicazione di contenuti, di atteggiamenti, di tendenze»¹⁵.

Queste considerazioni lo portavano ad individuare una linea semantica profonda che unisce il termine “fictio” agli altri “fingere-facere-ποιεῖν”, linea presente in autori certamente noti a Dante: Cicerone, Orazio, Quintiliano, Boezio, S. Tommaso.

Che poi “fictio” o “figmentum” nel Medioevo fossero sinonimo di “poesis”¹⁶ o di “poema”, è documentato, tra gli altri, da Ugucione il quale indicava una corrispondenza tra la voce “fingo” nel senso di

¹³ D. ALIGHIERI, *Monarchia*, a cura di Bruno Nardi, in *Opere minori*, t. II, cit., p. 446. In verità, il passo riportato da Paparelli, *strictu sensu*, non si riferisce propriamente all’allegoria, ma al “sensus mysticum” di cui Dante, riferendosi ad Agostino (*De civitate Dei*, XVI, 2 e *De doctrina christiana*, I, 36), disquisisce ai par. 6-8: “Hoc viso, ad meliorem huius et aliarum inferius factarum solutionum evidentiam advertendum quod circa sensum mysticum dulpiciter errare contingit: aut querendo ipsum ubi non est, aut accipiendo aliter quam acciai debeat. Propter primum dicit Augustinus in *Civitate Dei*: ‘Non omnia que gesta narrantur etiam significare aliquid putanda sunt, sed propter illa que aliquid significant etiam ea que nichil significant actexuntur. Solo vomere terra proscinditur; sed ut hoc fieri possit, etiam cetera aratri membra sunt necessaria’” E continua: “Propter secundum idem ait in *Doctrina Cristiana*, loquens de illo aliud in Scripturis sentire qua mille qui scripsit eas dicit, quod ‘ita fallitur ac si quisquam deserens viam eo tamen per girum pergeret quo via illa perducit’; et subdit: ‘Demonstrandum est ut consuetudine deviandi etiam in transversum aut perversum ire cogatur’”. Tuttavia il senso complessivo del brano può intendersi come un invito ad una lettura denotativa del testo che, in alcuni casi, risulta esaustiva; è verosimile – per estensione – il riferimento di Dante a non considerare l’allegoria come unica e ricorrente chiave esegetica del testo.

¹⁴ *Allegoria e lettera nella Divina Commedia*, in M. BARBI, *Problemi fondamentali per un nuovo commento della Divina Commedia*, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 115-140; la citazione a p. 118.

¹⁵ ED, *ad vocem*.

¹⁶ Isidoro di Siviglia riferisce che “Poesis dicitur Graeco nomine opus multorum

[...] ornare, componere, facere, formare, plasmare, et excogitare et componere quod verum non est, id est simulare; unde hic factor -ris qui componit vel ornat [aliquid]¹⁷

e la voce “poyo”

poyo, [...] id est fingo-is grece,¹⁸

entrambi sinonimi; richiamava l’equivalenza fra “poeta” e “factor”, spiegando “poetor-aris” con

carmina et poemata facere vel componere¹⁹

e giungeva all’equazione “poesis-figmentum” nel duplice senso di arte poetica e di poema:

Item a poyo hec poetes-tis, quedam forma vel figura, et hec poesis [...] ipsa ars poetandi vel figmentum.²⁰

Inoltre Eberardo di Béthune nel *Graecismus* affermava l’equivalenza tra “fictio” e “poesis”:

Carmina qui fingit aut metra poeta vocatur
[...]
Arte poetica fungor dum fingo poema
ipse poeta vocor, mea fictio dicta poesis²¹

Sull’asse semantico “fictio”-“poesis”, Paparelli si poneva alla ricerca di un termine italiano in grado di tradurre “fingere” con la stessa efficacia con cui questo traduce il greco ποιεῖν; vale a dire, di individuare un termine che corrispondesse «tanto al generico ‘facere’, quanto a quel parti-

librorum, poema unius [...]”. Isidoro di Siviglia, *Etimologie o Origini, Libri I-XI*, a cura di Angelo Valastro Canale, Torino, UTET, 2004, I, XXXIX, 21.

¹⁷ UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, II, Edizione critica princeps a cura di Enzo Cecchini e di Guido Arbizzoni, Settimio Panciotti, Giorgio Nonni, Maria Grazia Sassi, Alba Tontini, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2004, F 42, 1-2, p. 442.

¹⁸ *Ivi*, P 100, 1, p. 948.

¹⁹ *Ivi*, 6.

²⁰ *Ivi*, 7.

²¹ EBERHARDUS BETHUNIENSIS, *Graecismus*, herausgegeben von Joannes Wrobel, Hildesheim-Zurich-New York, Nachdruck, 1987 (rist. anast. dell’ediz. Wrobel, in aedibus G. Koebneri, Vratislaviae 1887), *ad locum*.

colare 'fare' che è proprio della poesia e per il quale Dante adopera 'poire'; un termine idoneo a comprendere allo stesso tempo «la cosa astratta, immaginaria, 'ficta', non vera, e [la] cosa concreta, realizzata, 'fatta', 'ficta', 'poita' in una certa forma; [a] riassumere il dato fantastico e il dato retorico, condensando il rapporto tra 'inventio' ed 'elocutio' per più o meno espliciti richiami di mimesi, di plasticità, di elaborazione formale, di 'ornatus verborum'», tale da identificare «l'idea pura e semplice di 'creazione' – del dar vita a qualcosa di inesistente – in quella specifica di 'creazione poetica'»²².

Scartata la parola "creazione" che si addice più alle arti che alla poesia, parola che pur corrispondendo meglio delle altre alla complessità dei valori di cui si è detto, racchiude tuttavia in sé «il momento intuitivo, fantastico, soggettivo dell'arte a danno di quello pratico, tecnico, normativo»; inoltre "creazione" avrebbe comportato uno slittamento dell'asse semantico su un'idea di «concepimento, di generazione, di produzione piuttosto che di esecuzione, di lavoro concreto [...] di elaborazione e costruzione testuale»; scartata "invenzione" che nel significato moderno è termine ancor più astratto e meno confacente alle arti ed alla poesia; scartati "immaginazione", "rappresentazione", "raffigurazione", il primo tendente più ad accentuare che a superare la dicotomia tra "res" e la sua "imago", tra il concreto e l'astratto, con la conseguenza di sottolineare più il lato plastico, quello figurativo, a scapito di quello elocutivo e retorico; gli altri due rispondenti più ad "effictio" che a "fictio"²³; Paparelli intendeva "fictio" come "comporre", «verbo più adatto a conciliare in sé questa duplice esigenza di specificità e generalità di riferimenti; a riprendere l'idea indeterminata di 'facere', 'creare cosa che non è', nell'accezione propria di 'poire'; a condensare in sé i due momenti distinti ma complementari di 'inventio' ed 'elocutio'; [...] a tradurre quell'idea di 'fingere (o facere versus)' che Dante ha condensato in 'fictio'»²⁴.

²² ED, *ad vocem*, con alcune mie interpolazioni. Sull'origine del sostantivo poeta e sul valore e significato, è interessante la definizione di Isidoro: "[1] Poetae unde sint dicti, sic ait Tranquillus: 'Cum primum homines exuta feritate rationem vitae habere coepissent, seque ac deos suos nosse, cultum modicum ac sermonem necessarium commenti sibi, utriusque magnificentiam ad religionem deorum quorum excogitaverunt. [2] Igitur ut templa illis domibus pulchriora, et simulacra corporibus ampliora faciebant, ita eloquio etiam quasi angustiore honorandos putaverunt, laudesque eorum et verbis inlustrioribus et iucundioribus numeris extulerunt. Id genus quia forma quadam efficitur, quae poioéthv dicitur, poema vocitatum est, eiusque fictores poetae'" (VII, 1-2).

²³ ED, *ad vocem*, c.s.

²⁴ *Ibidem*.

L'equivalenza di significati tra “fingere” e “poire” traducibili entrambi con “comporre”, da “componere”, trova conferma oltre che in Ugucione – come si è già visto – a proposito delle voci “fingo” e “poyo”, in Giovanni da Genova, in Petrarca (*Seniles*, XII, 2: «fingere, id est, componere atque ornare») e in Coluccio Salutati (*De Laboribus Herculis*: «totum opus ad unam rem compositum poema»)²⁵. Una testimonianza di Boccaccio avvalorata ulteriormente il rapporto “fingere-poire”: «[...] il qual *fingo* ha più significazioni, per ciò che egli sta per ‘comporre’, per ‘ornare’, per ‘mentire’ e per altri significati»²⁶.

Inoltre la parola “composizione” sottolinea l’incontro con “musica”: “comporre” è termine usualmente riferito alla musica e poesia. Un passo di Boezio, infatti, che – a detta di Marigo – Dante conosceva²⁷, presenta l'accostamento della voce verbale “fingere” al sostantivo “carmina”:²⁸ sarebbe un chiaro riferimento al connubio tra musica e poesia, tra musica e “fictio” poetica. In tale ottica l'espressione “rethorica musicaque” non costituirebbe un concorso sommativo nella finitura del prodotto letterario, ma una sinergia di elementi che lo determinano.

In fine, la definizione di “poesis” coinciderebbe con quella che Dante

²⁵ G. PAPARELLI, *Fictio. La definizione dantesca della poesia*, cit., p.134.

²⁶ *Esposizioni*, I, 70. Val la pena rileggere per intero il passo in cui Boccaccio accenna ad alcune riflessioni sulla poesia: “È dunque da vedere donde avesse la poesia e questo nome origine, qual sia l'ufficio del poeta e che onore sia retribuito al buon poeta. Estimarono molti, forse più da invidia che da altro sentimento ammaestrati, questo nome ‘poeta’ venire da un verbo detto ‘poio-pois’, il quale, secondo che li grammaticchi vogliono, vuol tanto dire quanto *fingo-fingis*: il qual *fingo* ha più significazioni, per ciò che egli sta per ‘comporre’, per ‘ornare’, per ‘mentire’ e per altri significati. Quegli adunque che dall'avilire altrui credono sé essaltare dissono e dicono che dal detto verbo ‘poio’ viene questo nome ‘poeta’; e per ciò che quello suona ‘poio’ che ‘fingo’, lasciati stare gli altri significati di ‘fingo’, e preso quel solo nel quale egli significa ‘mentire’, conchiudendo, vogliono che ‘poeta’ e ‘mentitore’ sieno una medesima cosa: e per questo sprezano e aviliscono e annullano in quanto possono i poeti, ingegnandosi, oltre a questo, di scacciargli e di sterminargli nel mondo, nel cospetto di non intendente vulgo gridando i poeti per autorità di Platone dovere essere cacciati dalle città” (G. BOCCACCIO, *Esposizione sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, Milano, Mondadori, 1994, I, 70-71, p. 34).

²⁷ VE, ed. Marigo, p.CXLIII n.

²⁸ G. PAPARELLI, *Fictio. La definizione dantesca della poesia*, cit., p. 136, n. 310: “Tria sunt genera quae circa artem musicam versantur: unum genus est quod instrumentis agitur, aliud fingit carmina [...] Secundum vero musicam agentium genus poetarum est, quod non potius speculatione quam naturali quodam instinctu fertur ad carmen; tertium quod instrumentorum opus carmenque dijudicat”.

dà della canzone: “nichil aliud esse videtur quam actio completa dictantis verba modulationi armonizzata”: varrebbe a dire, un’opera compiuta da chi sa ‘dictare’ le parole secondo le regole della retorica e sa accordarle secondo relazioni di ordine musicale.²⁹

Alla luce di quanto era andato argomentando, Paparelli concludeva:

Considerando dunque che nel passo in questione del *Dve* Dante parla di poesia in generale e non del particolare rapporto tra poesia e allegoria, tenendo conto dell’intraducibilità del rapporto fonico *poesis-poita*, si può senz’altro tradurre: “poeti essi (qui vulgariter versificantur) sono senz’altro, se ben si considera che cosa sia *poesia*: che non vuol dire altro se non ‘composizione’ poita (cioè appunto ‘composta’) mediante retorica e musica.

★ ★ ★

In un’ampia e documentata nota esplicativa del passo in questione, Mengaldo nella traduzione del *De vulgari eloquentia* adduce una serie di motivazioni che osterebbero all’esesisi di Paparelli. In sintesi: a) non è probante ai fini della determinazione del valore di “poesis” l’analogia con il termine “canzone” sulla scorta di *VE* II VIII 6; b) se il soggetto della frase fosse “poema” e non “poesis”, si giustificherebbe meglio l’equazione “fictio=composizione”, tenuto conto dell’uso medievale di distinguere «il collettivo e astratto “poesis” dal singolo concreto “poema”»; c) “fingo, fictum” nella tradizione avrebbero un valore prevalentemente contenutistico³⁰; d) «[...] infine e soprattutto [va considerata] la consuetudine dantesca, ampiamente attestata soprattutto dal contemporaneo *Convivio* (cfr. specialmente II XI 4-5) di impostare il problema della poesia bipolarmente, in termini di *sentenza* e di forma e ornato, di *bontade e bellezza*»³¹.

Francamente non riesco a comprendere le motivazioni contrapposte in questo ultimo passaggio alla tesi di Paparelli; la quale anzi – se non mi sbaglio – da questa considerazione, peraltro ampiamente scontata, risulta confermata. Mengaldo contraddice una posizione spostata – a suo dire – tutto “sul polo formale, in antitesi alle correnti definizioni contenutistiche

²⁹ *VE* II VIII 6. Si veda Alfredo Schiaffini, voce *Poesia*, in *ED*.

³⁰ Va comunque tenuto presente che Isidoro dà una definizione di “Factor” più vicina all’atto del “fare” che al “factum”: «[...] Factor appellatus a fingendo et componendo aliquid, sicut capillos malierum lenit et pertractat, unguet et nitidat» (X, 104).

³¹ *VE*, a cura di Mengaldo, cit., pp. 161-163.

della poesia"³²; non mi sembra, però, di cogliere nelle argomentazioni di Paparelli alcun privilegio dell'elemento formale della poesia a discapito del contenuto.

Per Mengaldo "fictio" significa un che «di vicino se non identico alla nozione tecnicamente contenutistica trasmessa dalla tradizione agostiniana, isidoriana e tomistica»; vale a dire «invenzione immaginosa di un contenuto 'fictum', 'quod tantum verosimile est', allusivo al vero come sua figura o, nella formulazione centrale del *Convivio*, 'bella menzogna' che implica una 'veritate ascosa'»³³, il che mi sembra un ritorno, se il collage a sostegno riesce bene, nel bel mezzo della tesi poesia=allegoria (e solo allegoria) di Schiaffini.

Prima di Mengaldo altri studiosi avevano preso in considerazione l'esegesi paparelliana del termine "fictio". Fra essi vanno ricordati almeno Cecil Grayson e Mario Pazzaglia.

Il primo apprezzava la tesi di Paparelli, senza entrare nel merito delle argomentazioni addotte; attenuava, però, il binomio poesia=allegoria in quanto - secondo lui - la parola "fictio" «poteva essere adoperata [da Dante] per significare semplicemente, nel modo più generale, la sostanza immaginativa della creazione a cui il poeta dà forma ed espressione per mezzo della retorica e della musica, cioè attraverso l'elaborazione artistica del linguaggio e la disposizione ritmica dei versi».³⁴

Pazzaglia definiva «assai pregevole l'analisi semantica» condotta da Paparelli sul termine "fictio" dall'età classica a quella medievale; non si diceva convinto, tuttavia, che "fictio" fosse un puro equivalente semantico di "poesis" o di "versificatio", senza però approfondire la questione che nell'economia del suo studio lo interessava solo marginalmente.³⁵

Credo impossibile definire con certezza che cosa Dante avesse inteso

³² A sostegno di una definizione contenutistica del termine "fictio", Mengaldo nella nota 57 a p. 57 del capitolo *Introduzione al "De vulgari eloquentia"*, in *Linguistica e retorica di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978, si rifà al Commento di Guizzardo e Castellano all'*Ecerinis*: «est enim poeta qui virtutes persuadet et vitia detestatur etsi persaepe non veris, tamen verisimilibus argumentis. Ex quo sequitur quod versuum apta compositio, ut instrumentum, non tamen ut forma immediata, poetam demonstrat» e per una ulteriore conferma della sua tesi cita Barberino: «poesis [...] est scientia claudens in metro orationem gravem et illustrem que per satiram vitia eliminat et virtutem inserit, per tragediam tolerantiam laborum et fortune contemptum».

³³ Mengaldo si riferisce essenzialmente a *Vita nuova*, XXV; *Convivio*, II, I, 3 e XII, 8.

³⁴ *Poetica e poesia di Dante*, ora in *Cinque saggi su Dante*, Bologna, Patron, 1972, p. 74.

³⁵ *Musica Metrica e Retorica*, terzo capitolo di *Il verso e l'arte della canzone nel De vulgari eloquentia*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.

con il termine “fictio” che per essere *hapax* nel lessico dantesco ci priva del conforto dell’intertestualità per la determinazione di un suo giusto significato. È tuttavia innegabile che l’esegesi di Paparelli, oltre al merito di un’ottima documentazione per eventuali, ulteriori indagini, risulta abbastanza convincente anche alla luce delle fonti che Dante aveva a disposizione per “misurare” (uso un termine preso a prestito dal lessico paparelliano a proposito di poetiche³⁶) la sua concezione della poesia. Tra esse – come le elenca Malato³⁷ – *De inventione* di Cicerone, *Rhetorica ad Herennium*³⁸, *Ars poetica* di Orazio³⁹, e i trattati di Guido Faba⁴⁰, Boncompagno da Signa⁴¹, Brunetto Latini⁴² oltre alle *Poetrie* o *Artes*

³⁶ G. PAPARELLI, [Editoriale], in «Misure Critiche», I (1971-1972), 1-2, pp. 1-7.

³⁷ E. MALATO, *Dante*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, I, *Dalle Origini a Dante*, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 773-1052; il riferimento a p. 883.

³⁸ Su queste due opere che ebbero ampia diffusione nel Medioevo, si veda Salvatore Piccoli, “*Rhetorica ad Herennium*” e “*De inventione*”, Napoli, Ferraro, 1969.

³⁹ Si vedano C. VILLA, *Per una tipologia del commento mediolatino. L’Ars poetica di Orazio*, in *Il commento ai testi*, (Atti del Seminario di Ancona, 2-9 ottobre 1989), a cura di Ottavio Besomi e Carlo Caruso, Birkhäuser Verlag, Basel 1992, pp. 19-46; K. FRIIS-JENSEN, *The Ars poetica in Twelfth-Century France. The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland*, in «Chaiers de l’Institut du Moyen Âge Grec et Latin», LX, 1990, pp. 318-388.

⁴⁰ *Guidonis Fabe Summa dictaminis*, edidit Augusto Gaudenzi, estr. da «Il propugnatore», n.s., vol. 3, fasc. 15, a. 1890, pp. 287-338 e vol. 3, p. II, pp. 345-393, ora rist. anast., *Dictamina Retorica Epistole*, Bologna, Forni, 1971.

⁴¹ Boncompagno da Signa scrisse varie opere legate al suo magistero di retorica tenuto a Bologna, Venezia e Padova: *Boncompagnus*, ultimato nel 1276 (ora ed. parz. in L. ROCKINGER, *Briefsteller und Formelbücher des elften bis vierzehnten Jahrhunderts*, Monaco, Franz, 1863-1864, poi New York, Franklin, 1961, rist. anast., e Scientia, Aalen, 1969; si veda anche *Testi riguardanti la vita degli studenti a Bologna nel sec. XIII*, a cura di Virgilio Pini, Bologna, Forni, 1968, rist. anast.); *Retorica novissima*, a cura di Augusto Gaudenzi, in *Scripta anectoda antiquissima glossatorum*, Bologna, Virano, 1892; *Palma*, in *Aus Leben und Schriften des Magisters. Boncompagno [...]*, von Carl Setter, Friburgo-Lipsia, Siebeck, 1894, pp. 105-127; *Breviloquium*, edidit Ioseph Vecchi, Bologna, Istituto di Filologia classica dell’Università di Bologna, 1954; *Rota Veneris*, a cura di Paolo Garbini, Roma, Salerno Editrice, 1966; R. L. BENSON, *Protohumanism and Narrative Technique in Early Thirteenth-Century Italian “Ars Dictaminis”*, in *Boccaccio: Secoli di vita, Atti del Congresso Internazionale: Boccaccio 1975*, Università di California, Los Angeles, 17-19 ottobre 1975, a cura di Marga Cottino-Jones e Edward F. Tuttle, UCLA, Center for Medieval and Renaissance Studies, Ravenna, Longo, 1977, pp. 31-48; *Tabule salutationum*, ora *Un trattato medievale di ars dictandi: le cinque Tabule Salutationum di Boncompagno da Signa*, a cura di Giulietta Voltolina, Casamari, 1990.

⁴² B. LATINI, *La Rettorica*. Testo critico di Francesco Maggini. Prefazione di Cesare Segre, Firenze, Le Monnier, 1968.

versificatorie⁴³ di Matteo di Vendôme⁴⁴, Goffredo di Vinsauf⁴⁵ e Giovanni di Garlandia⁴⁶.

Si è discusso se tra questi trattatisti debbano essere annoverati anche i cosiddetti grammatici "speculativi"⁴⁷ la cui conoscenza da parte di Dante, se dimostrata, potrebbe arricchire la lettura del *VE* di ulteriori significati: Boezio di Dacia autore di *Modi significandi sive Quaestiones super Priscianum Maiorem*⁴⁸ ed il collega parigino Martino di Dacia⁴⁹ autore di *Tractatus de modis significandi* dei quali Dante potrebbe essere venuto a conoscenza quando era a Bologna anche per il tramite di Gentile da Cingoli⁵⁰ chiosatore di Martino⁵¹.

⁴³ Per i confini tra *ars dictandi*, *artes versificatoriae*, *artes poetriae* e critica letteraria, sfumati ed in costante ridefinizione nel corso di tutto il Medioevo, si veda l'informata sintesi di I. PAGANI, *La critica letteraria*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*. 1. *Il Medioevo latino*, dir. da Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi, Enrico Menestò, vol. III, *La ricezione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 113-162.

⁴⁴ Mathei Vindocinensis, *Opera*. Edidit Franco Munari, vol. III, *Ars versificatoria*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988.

⁴⁵ *Poetria nova*, in *Les Arts Poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, cit., pp. 197-262, poi anche *Poetria nova of Geoffrey of Vinsauf translated by Margaret. F. Nims*, Toronto, Pontifical institute of mediaeval studies, 1967.

⁴⁶ *The Parisiana Poetria of John of Garland*. Edited with Introduction, Translation, and Notes by Traugott Lawler, New Haven and London, Yale University Press, 1974.

⁴⁷ G. C. ALESSIO, *La grammatica speculativa e Dante*, in «Lecture classensi», 13, 1984, pp. 69-88.

⁴⁸ Boethii Daci, *Opera. Modi significandi sive Quaestiones super Priscianum Maiorem*, ediderunt Johannes Pinborg et Henricus Roos, adjuvante Severino Skovgaard Jensen, GAD, Hauniae 1969 (Corpus Philosophorum Danicorum Medii Aevi, vol. IV, pars II, pp. 311-365) ed ora *Godfrey of Fontaine's abridgement of Boetius of Dacia's Modi significandi sive Quaestiones super Priscianum Maiorem, an edition with introduction and translation by A. Charlene Senape McDermott*, Benjamins, Amsterdam 1980.

⁴⁹ *Martini de Dacia, Opera*, nunc primum edidit Henricus Roos, apud librarium G.E.C. GAD, Hauniae 1961.

⁵⁰ GENTILE DA CINGOLI, *Questiones supra Pisciano minori*, a cura di Romana Martorelli Vico, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1985; G. C. ALESSIO, *Il commento di Gentile da Cingoli a Martino di Dacia*, in AA.VV., *L'insegnamento della logica a Bologna nel XIV secolo*, Bologna, 1992, pp. 1-70.

⁵¹ Tra gli altri autori ed ulteriori testi di retorica che potrebbero concorrere ad una definizione del concetto dantesco di poesia, segnalo in particolare: *Poetria Audomarensis (The Saint-Omer Art of Poetry. A Twelfth Century Anonymous Ars Poetica from a Manuscript at Saint-Omer)*. Edited and translated with an introduction and notes by Henrik Specht and Michael Chesnutt, Odense University Press, s.d. [1987]; Gervasio di Melkley (*Ars versificaria* risalente a circa il 1215-1216: Gervais von Melkley, *Ars poetica*, ed. Hans-Jürgen Gräbener, Aschendorff, Münster, 1965.); Eberardo il Tedesco (noto in Italia come Gherardo o Everardo Alemanno, autore di *Laborintus*, ora in *Les Arts Poétiques du XII^e et du XIII^e*

Maria Corti ha suggerito questo collegamento ipotizzando un approdo da parte di Dante a Boezio attraverso i maestri parigini e Sigieri di Brabante in particolare (secondo la Corti i *Modi significandi* di Boezio offrono a Dante la griglia teorica per il I libro del *VE* e per la teoria del volgare illustre)⁵²; Mengaldo l'ha decisamente contraddetta: "la prospettiva teorica e il taglio di pensiero della 'grammatica speculativa', ivi compresa la versione dei modisti 'daci' e di Boezio, sono del tutto estranei all'impianto concettuale del trattato dantesco. L'interesse linguistico di Dante è sempre di ordine storico-descrittivo, eventualmente 'metafisico' e mistico, mai logico-grammaticale"⁵³.

Resta comunque il fatto che il *Convivio* e il *De vulgari* corrispondono a due momenti sincroni nei quali Dante attua una teorizzazione della tecnica compositiva che nel volgare illustre e nella canzone ha punti di eccellenza: *Amor che ne la mente mi ragiona*, forse mai cantata tranne che da Casella nel *Purgatorio*, è una sintesi perfetta di *inventio* ed *elocutio*, essendo essa "*fictio musica retoricaque poita*", alla Paparelli, intendo.

sìècle. *Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age* par Edmond Faral, Paris, Librairie Honoré Champion Éditeur, 1971, pp. 337-377); Mattia di Västriköping (su cui si veda Stanislaw Sawicki, "Poetria" och "Testa nucis" av Magister Mathias Lincopensis, in *Sammlaren: Tidskrift för svensk litteraturhistorisk forskning*, n.s., 17 [1936], pp. 109-152, cit. in D. KELLY, *The Arts of Poetry and Prose*, Turnhout, Brepols, 1991, p. 12); Bene da Firenze (*Candelabrum seu Summa recte dictandi*, ora Bene Florentini, *Candelabrum*. Edidit Gian Carlo Alessio, Padova, Antenore, 1983, pp. XXVII-XXXI); Bono da Lucca (*Cedrus Libani* e *Myrra correctionis*; ora in Magistri Boni Lucensis, *Cedrus Libani*, a cura di Giuseppe Vecchi, Modena, Società Tipografica Editrice Modenese, 1963, pp. VII-IX).

⁵² Si veda M. CORTI, *Dante ad un nuovo crocevia*, Firenze, Libreria Commissionaria Sansoni, 1981, poi Le Lettere, ivi 1982 e della stessa Corti, *Scritti su Cavalcanti e Dante. La felicità mentale. Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2003, in particolare *Linguaggio poetico e lingua "regolata"*, pp. 221-254 e *Parigi e Bologna: novità filosofiche e linguistiche*, pp. 312-326; inoltre la Corti è autrice del saggio *De Vulgari Eloquentia di Dante Alighieri*, in *Letteratura italiana. Le Opere, I. Dalle origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 187-209. Per spunti e considerazioni sul versante teorico della lingua nel *VE* si veda, tra gli altri, I. PAGANI, *La teoria linguistica di Dante. De Vulgari Eloquentia: discussioni, scelte, proposte*, Napoli, Liguori, 1982 che nell'Appendice, *A proposito di un'interpretazione recente*, pp. 253 e ssgg., discute la tesi della Corti sugli "speculativi" e Dante. Naturalmente, per le questioni di poetica ai tempi di Dante, non si può prescindere da F. TATEO, *Retorica e poetica fra Medioevo e Rinascimento*, Bari, Adriatica Editrice, 1960 ed in particolare i capp. *Il poeta-vate degli umanisti e il fondamento allegorico della Divina Commedia*, pp. 19-36; *Poesia e sacra scrittura nella visione dantesca*, pp. 37-46; *L'interpretazione scritturale nella svolta critica del secolo XIII*, pp. 47-63.

⁵³ P.V. MENGALDO, rec. in «Italienische Studien», VI, 1983, pp. 187-191.

CANTO XV DEL PARADISO: CACCIAGUIDA

Ricompare, all'apice dell'esperienza gnoseologica di Dante, l'autobiografia. Si tratta, ovviamente, di un'autobiografia esemplare, sublimata nella sfera concettuale e poetica, ma non per questo astratta o rarefatta. Ormai sono stati enucleati i basilari rapporti tra natura e cultura e tra natura e politica; è stata dispiegata la grande teoria dell'amore; è stata manifestata la complessa gamma sapienziale, resa sinteticamente mirabile dalla funzione dei santi del cielo del sole che hanno consentito di pervenire alla magnifica metafora biblico-cristiana, comprendendo anche l'apoteosi della sapienza regale, né teorica, né teologica, ma fine a se stessa e, soprattutto, funzionale.

Il tema grandioso della fede, sostenuta dalla presenza di dodici beati mistici, e il tema della sapienza salomonica che Dante reinterpreta in senso tutto politico-teologico, segnano, in senso più specifico, un armonico nuovo equilibrio di Dante tra misticismo e poesia sapienziale, tra la chiave psicologica, nella quale sostanzialmente si risolve il suo misticismo, e la chiave teologica.

L'avventura dello spirito che sta vivendo Dante deve, ora più che mai, diventare una *Danteide*, al fine di rendere evidenti i risultati dell'avventura stessa. Fermo restando soprattutto che la *Commedia* propone la salvezza dell'"ecclesia" il fondamento morale e storico dell'era cristiana, tutto ciò non impedisce che proprio il soggetto di questa straordinaria avventura renda esplicita la funzione dell'esperienza vissuta, che dia conto, sul piano della fruttificazione di quell'esperienza, dei vantaggi, che ne dimostri il valore e la finalità. Deve emergere, insomma, la nuova dignità del "laicum in sacris", di colui che, a metà percorso paradisiaco, deve enucleare le ragioni sulle quali si basa la missione redentrice chiaramente suffragata da un'investitura divina.

La *Danteide* che si celebra in questi canti cacciaguidiani, ovvero la nuova autobiografia dantesca, è il primo concreto segno della “renovatio” reale di Dante personaggio che, beneficiando di tutto l’“iter” sin qui svolto, si ripropone come uomo nuovo.

E l’uomo nuovo, privato, autobiografico, soggettivo, religiosamente dalla croce riparte, sulla croce fonda la sua rinnovata fede, con la croce intesse ora un nuovo significante rapporto. Potremmo dire che i canti di Cacciaguida sono anche i canti del nuovo cristianesimo di Dante, sono la concreta verifica, attraverso la riproposizione autobiografica, della nuova lezione cristiana che a sé lega la nuova lezione del cittadino Dante.

Si tratta, quindi di una “renovatio” valida autobiograficamente, perché è necessario che il poeta della “renovatio” benefici lui per primo di quel rinnovamento nel quale egli, sul suo esempio vuol coinvolgere l’umanità tutta.

Dal cielo del sole Dante ascende al cielo di Marte subito percepito “per l’affocato riso della stella”. Una silente preghiera di ringraziamento a Dio suggella il nuovo approdo, ed è preghiera liturgica, è “olocausto” a Dio quale solo ora egli può offrire dopo l’esperienza del cielo del Sole che lo ha reso sapientemente consapevole della “grazia novella”. Questo ringraziamento solenne dà conto del nuovo modo di essere di Dante, dal punto di vista psicologico soprattutto, cioè di quella nuova intima capacità di sentire l’amicizia di Dio che si traduce in un gaudio e in una certezza interiori di cui la preghiera spontanea e mentale è l’effetto evidente. In risposta a tal simile mistico afflato compare nel cielo una enorme croce luminosa attraversata velocemente da luci che scintillano vistosamente e sulla quale lampeggia grandiosa, la stessa figura di Cristo.

Si comprende che, ormai, Dante è ammesso a delle visioni sempre più sapienziali.

E quest’enorme croce, simbolo storico supremo del cristianesimo, imprime di sé il nuovo cielo, si erge a simbolo grandioso, dei nuovi beati, combattenti per il cristianesimo, in riferimento propriamente ai crociati, militi di Cristo, che per la liberazione del suo sepolcro non hanno esitato ad offrire la propria vita. E di fronte a questa visione Dante non ha “esempio degno” a cui riferirsi, se non quello, splendido, di ricordare le anime che prendono la propria croce e seguono Cristo, attualizzando continuamente nella storia il senso del sacrificio e dell’imitazione del Cristo, poiché credono nella beatitudine in conseguenza del trionfo sul peccato e sulla morte.

Esempio migliore e più degno Dante non poteva trovare, visto che quel trionfo è celebrato e cantato in coro dalle miriadi di beati il cui

brillare e muoversi vuol certamente corrispondere all'ardore terreno esercitato per il trionfo del Cristo e della fede.

Il segno della croce, il segno cristiano per antonomasia, ci avverte che il pellegrino è al culmine dell'altissima esperienza gnoseologica, un'esperienza che ha reso Dante degno di quella visione, perché l'assunzione della nuova metafora biblico-cristiana lo immette proprio alla prima di queste impegnative visioni, alla croce simbolo storico compiuto che ha dato inizio ad un nuovo capitolo della storia del mondo. Il cristianesimo di Dante affonda nella croce e la storia del nuovo cristiano Dante dalla croce si diparte. Così, ora il pellegrino, con la sua drammatica storia esemplare, beneficiando dell'esperienze fatte, riparte dalla croce a cui sostanzialmente lo legano anche i fatti dolorosi della sua vita e l'impegno forte che ha dimostrato attraverso la complessiva esperienza oltremondana, che lo ha dotato già di una capacità di rinascita morale civile, politica e religiosa.

Si prospetta, ora, ai piedi di questa luminosa croce del cielo di Marte, una svolta nel cammino di Dante, un ricominciamento che proprio dalla croce si diparte, ma con il tesoro delle esperienze fatte e con la custodia di un messaggio da dare all'umanità. È su queste basi che si propone, dopo un attivissimo attraversamento di cieli altamente significanti per Dante personaggio, la riemersione di Dante, la necessità di essere il protagonista evidente di una nuova azione, la possibilità di verificare il nuovo battesimo della croce, il nuovo impegno del cristiano, la nuova forza del credente.

È dunque, un simbolo antico che si erge a qualificare l'uomo nuovo in un cielo collocato in posizione astronomica centrale rispetto agli altri cieli, i cui attributi espressi in *Convivio* (II, XII, 20-24) sono la rappresentazione visionaria della realtà. Dunque, la croce non a caso domina nel pianeta simbolicamente ricco dei segni esistenziali della storia e della condizione umana; e di fronte ad essi si trova ora il personaggio-poeta di una vocazione che dal lontano fulcro di un'ardente fiorentinità è ormai pervenuto ad una visione universale che lo sta elevando alle soglie dell'eterno che sublima quell'antica vocazione a missione profetica. È un momento particolarissimo, questo, intenso, del poeta, di fronte alla croce del cielo di Marte, ristabilisce e riattiva un pregnante contatto con la terra dominata dalla croce, a fronte della quale egli, mirabilmente realizzato nel suo essere, si colloca percependo un'insolita e nuova armonia dell'esistente. La croce dispiega più dei segni del terrestre del cielo di Marte, la condizione umana, e questa non rimane un'astrazione, ma si traduce in segmenti concreti, si offre in singoli aspetti, non tragici, ma epici; riaffiorano, così, i miti esistenziali dell'uomo civile, quello della città, della politica,

delle istituzioni, dei valori umani che impregnano questo canto non quale canto nostalgico, ma quale persuasiva proposta di un loro recupero ideale, non utopico, non astratto, ma storico-religioso. La nuova visione politica-religiosa autorizza Dante ad un siffatto esito, ma anche la errata lettura del suo tempo che gli fa interpretare la storia come disseminata di errori, come deviazione, non come vero e proprio mutamento di civiltà.

Un improvviso silenzio cala sul cielo di Marte: i luminosissimi beati della grande croce sospendono il loro canto per dare la possibilità al vivente di parlare. All'immenso silenzio fa da sfondo un immenso scenario notturno in cui fittamente risplendono miriadi di luci. Di fronte a ciò è inevitabile una riflessione del vivente che concerne l'eterna lamentazione sui beni vani e caduchi contrapposti ai beni eterni, ed il problema se sia legittima ed efficace l'intercessione dei santi. A questo riguardo Dante non ha dubbi, sulla scorta dell'attuale esperienza, che i santi non possono essere sordi alle giuste preghiere dei viventi. Si tratta di un aspetto pratico della santità che Dante risolve positivamente qui, riflettendo, come al solito, un problema sociale ed insieme teologico, imposto non soltanto dalla canonizzazione, ma da quell'esigenza popolare che nel santo trova una mediazione al divino per il soddisfacimento dei propri bisogni. Si tratta di un'appendice del problema della santità non incongrua qui, poiché in questo cielo ci troviamo di fronte a quei santi, i martiri, che avendo testimoniato col loro sangue e con il sacrificio della loro vita, la fede, sono ritenuti più validi intercessori di grazie.

A questa riflessione succede ancora il godimento di quel grandioso spettacolo di serenità notturna che, però, ora si accende di una bella immagine di stella cadente che solca il cielo, senza staccarsene.

Simile ad una stella, un'anima scende, lungo il braccio destro e lungo il tratto inferiore della grande croce luminosa, fino ai piedi di essa.

L'insistita riflessione sulla croce, la sua indiscussa centralità, non è garanzia soltanto per caratterizzare moralmente e religiosamente la situazione attuale e l'episodio che ne conseguirà.

Alla luce dei versi successivi e dell'immediata emersione dei due esemplari e figurati, Enea e Paolo, all'insegna dei quali si è mosso il viaggio dantesco, la croce vuol segnare il punto cruciale di una storia del mondo rispetto alla quale è sorto un nuovo principio. E la croce determina quel "climax" così retoricamente sostenuto, entro il quale può trovare finalmente esito quell'antica costernata considerazione di Dante posto di fronte all'avventura escatologica: "io non Enea, io non Paulo sono".

L'anima di Anchise si offerse allo sguardo di Enea, disceso nei Campi

Elisi, quando si accorse della presenza del figlio, con la stessa manifestazione di tenero affetto che ora è dipinta sul volto dell'anima discesa ai piedi della croce di fronte a Dante.

La memoria dell'episodio letterario virgiliano va molto al di là di una pura e semplice colta reminiscenza. È fatto singolare che all'ombra della croce, il segno romano del Cristo, avvenga un confronto tra l'incontro di Dante e Cacciaguida e quello di Enea e Anchise. Si stabilisce, o meglio si conferma subito una pariteticità ideale tra Enea e Dante, non solo quali visitatori dell'aldilà, ma per le finalità che quel viaggio ha rappresentato, per Enea il seme del futuro impero romano, garante unico della giustizia temporale; per Dante una vera e propria investitura, al fine di una missione di grande rettifica dell'ordine umano stravolto. Non si può non notare come l'accensione del tema autobiografico consente la riemersione di antiche fedi e di antichi amori culturali di Dante. La croce, grande discriminazione storica tra la "pietas" e la "caritas", attualizza ora nel cielo di Marte e nel pellegrino la memoria di quell'antica lezione virgiliana che ora egli, proprio ai piedi della croce, rimette, quale sublime attestazione della sua trasmutazione in "caritas".

Rivive qui, magicamente implicita, ma emotivamente forte e condizionante, in virtù dell'eccezionale "viator" terreno, l'estrema rarefatta sublime apoteosi del "pius Aeneas" e del suo cantore degnamente elevata dalla memoria del vivente ad essere testimoniati nel Paradiso sotto il segno di quella croce che essi hanno adombrato, l'uno Virgilio, attraverso l'estrema tensione di una coscienza fortemente precristiana, l'altro, attraverso l'esercizio di quella "pietas" manifestazione estrema e compiuta dell'uomo privo soltanto della croce.

Ebbene, questi recuperi vitali dell'uomo Dante nel Paradiso trovano pertinenza e collocazione proprio grazie all'autobiografia, quale esigenza squisitamente umana di tessere la filigrana di un'avventura esistenziale approdata in sì alto loco, ma non per questo dimentica di quei prodromi sapienziali validi ancor oggi, giacché proprio l'autobiografia attualizza, con la consapevolezza della propria stravagante esperienza oltremondana, il modello originario di tal simile esperienza.

Ma la croce fa emergere soprattutto l'altro polo, Paolo, di quel binomio figurale entro cui si iscriva l'esperienza escatologica di Dante, esperienza compiutamente cristiana, vivificata dai segni cristiani e mirata, come l'azione dell'apostolo delle genti, ad una seconda più consapevole azione di conversione dell'umanità. Mai come in questo caso la metafora romano-cristiana, o provvidenziale-cristiana, o biblico-cristiana, trova sublime

significativa retorica in questo potente sincretismo storico-religioso, col quale il poeta riflette su di sé due separati eventi grandiosi della storia e che le stupefacenti prime parole latine pronunciate dal beato sceso ai piedi della croce mettono bene in evidenza:

O sanguis meus, o superinfusa
 gratia Dei, sicut tibi cui
 bis unquam celi ianua reclusa?

La formula latina del saluto, solenne ed arcana, coinvolge, nella sua dinamica retorica, esplicitamente anche Paolo ed è quindi la più congrua risposta ad *Inferno*, II, 13-33. Ed è attraverso queste grandiose intersezioni logico-narrative della *Commedia* che balza in primo piano il contenuto autobiografico del canto. Si vuol dire, cioè, che fra tanta imponente religiosità, fra tante solenni questioni evangeliche e teologiche che si sono espresse, a fronte delle quali il soggetto dell'avventura paradisiaca era stata un po' in ombra, sebbene sempre presente beneficiario di quelle funzioni, l'autobiografia deve imporsi come fatto consequenziale, come necessario approdo, non pretestuosamente, né, tantomeno, per vanità. E attraverso questo perfetto corrispondersi tra un'antica riserva che Dante aveva posto nell'ambito di quell'immediata drammatica preistoria del suo viaggio e il solenne liturgico saluto di quest'anima della croce di Marte, è riemerso il nuovo Dante, quello che ora degnamente somma e fonde su di sé l'esperienza di Enea e di Paolo.

A la luce degli esiti complessivi del viaggio dantesco sin qui compiuto, si può rilevare che formalmente Paolo è modello significativo per Dante in virtù della sua stravagante esperienzaceleste, come lo è stato Enea per la sua discesa nell'Ade, sostanzialmente Paolo si propone come il modello apostolico più compiuto, dove la metafora biblico-cristiana trova la più sublime convergenza.

Dante si è posto, dunque, tra due modelli pienamente compiuti, l'uno, Enea, precristiano, l'altro, Paolo, cristiano. E la comune avventura dell'aldilà toccata ad entrambi infine a Dante, non è che la conseguenza ovvia, naturale, vissuta da chi riassume in se stesso il senso più compiuto della propria civiltà, che, per questo è ad una svolta, per questo segna e delimita un percorso storico che inevitabilmente non può affacciarsi su altro. Bisogna pertanto insistere sugli aspetti a monte dell'esperienza eccezionale di questi campioni e sugli effetti di essa.

E questi canti autobiografici anzitutto questo punto vogliono segnare,

questi effetti vogliono indagare, effetti che si legano inesorabilmente alla valenza soggettiva, personale, del poeta, ma che coinvolgono l'umanità, cosicché l'autobiografia è solo strumentalmente riemersa, al fine di un'estrema chiarificazione del viaggio-missione di Dante.

Tutto, fin qui, è servito, per chi ha fatto tesoro, insieme a Dante della sua esperienza, per rendere spiegabile ed accettabile la convergenza di due eroi, di due campioni della tradizione letteraria e religiosa, nell'umile personaggio storico che è Dante. La funzione borghese – che Dante non riconosce, perché non ha coscienza del fenomeno borghese – ha consentito a lui stesso di vivere questa sorprendente avventura intellettuale che egli, quale figlio di quell'età, sovraccarica di contenuti etici e politico-religiosi. Ma, al di là di tutto, resta il fatto fondamentale, borghese appunto, che annulla l'esigenza dell'eroe, rendendo potenzialmente possibile a tutti, purchè si forniscano degli appositi mezzi culturali, di vivere l'avventura strabiliante della propria intelligenza.

L'autobiografia che s'impone qui è necessitata anche dal fatto che essa è la verifica della risposta culturale di Dante che ha percorso tutto il processo della conoscenza umana, fino a quella esemplare del cielo del Sole. L'autobiografia che qui si accende pretende di essere la risposta culturale universale alle ambiguità della conoscenza, al superamento delle contraddizioni, all'annullamento del nonsense. La grandiosa rappresentazione unitaria della cultura, magnifica e sublime apoteosi del mito dell'enciclopedismo medievale vuole essere l'attuale autobiografia danese, di contro ai sentimenti di culture fin qui emersi, anche nel cielo del Sole. E l'unità Dante, quale somma di Enea e Paolo, vuole sortire questo ambizioso fine in cui la tradizione antica, scritturale, letteraria e profetica viene globalmente a sostanziare e a vivificare l'attuale martoriato presente. Non i limiti di prospettiva ideologica, dal suo punto di vista, ovvianente gli consente di capire il suo "iter" è potenzialmente condivisibile da tutti gli uomini ai quali non suggerisce o impone un risultato, ma una via culturale. Le azioni di rottura, quali si consentono agli eroi, non sono più attuabili, perché gli eroi funzionano presso le società primitive; ma nel mondo borghese, nel suo mondo, a fronte di una cultura avanzata, dove una molteplicità di nuovi eroi. Non resta, dunque, che la strada della ragione, dell'intelligenza, della cultura, della conoscenza, che dà conto anche di ciò che veramente è importante per l'uomo, che, in ultima analisi, può e deve scegliere.

Dante non sa ancora chi abbia parlato, però quel solenne saluto che fonde in sé elementi della tradizione classica con elementi scritturali, è

propriamente il saluto che qualifica significativamente chi lo riceve; ma è anche saluto che per il suo contenuto religioso e per i termini allusivi che contiene sorprende Dante e attiva oltremodo in lui la curiosità di sapere chi abbia parlato. Così la sua attenzione è tutta volta al beato, ma anche a Beatrice; “quinci e quindi stupefatto fui”, dice Dante, perché “dentro a li occhi suoi ardeva un riso/tal, ch’io pensai co’ miei toccar lo fondo/de la mia gloria e del mio paradiso”.

Da una parte e dall’altra, dunque, stretto tra le parole del beato e l’accreciuta bellezza di Beatrice – che significa, da parte del poeta, progressivo disvelamento della donna beata a causa della potenziata capacità intellettuale di Dante, in grado di penetrare maggiormente i misteri della fede – si traduce come godimento intimo estremo, tanto da fargli percepire un suo intimo paradiso, diverso dal Paradiso che egli sta percorrendo. Sempre più privato, sempre più personale, diventa il rapporto con la sua guida, giacché le funzioni celesti vengono, ormai, direttamente vissute da Dante sempre più autonomo sotto il profilo teologico-sapientiale.

Lo spirito riprende a parlare manifestando soprattutto la gioia di tale suo atto; ma il suo dire non è compreso da Dante. “Né per elezion mi si nascose, /ma per necessità, chè ‘l suo concetto al segno d’i mortal si soprappose”. Molte ipotesi sono state fatte a proposito del mistero delle parole incomprese; ma è vano interpretare ciò che non viene espresso. Probabilmente questo elemento dell’incomunicabilità momentanea vale ad accrescere la tensione intorno al personaggio, l’attesa del lettore e l’importanza stessa del beato.

Dante ha voluto, sul piano narrativo, evidenziare, attraverso quell’iniziale “handicap” dell’incomprensione da parte di un vivente e mortale, l’estrema caratterizzazione paradisiaca di un beato che, tra poco, sviscererà anche una retorica degli affetti, già peraltro adombrata nella formula di saluto. Ed in questo contesto, trattandosi dell’anima di Cacciaguیدا, quindi di un antenato del poeta, la retorica degli affetti, santa e giusta, può ledere l’alto significato simbolico dell’episodio, l’alto ed oggettivo valore che alla sua autobiografia Dante ora vuole dare. E quel linguaggio matatemporale del beato sembra indubabilmente ascriverlo ad un mondo e ad un ruolo che si pongono come gli incontestabili garanti della sua funzione. Tale incontro tra un illustre antenato ed uno straordinario discendente non può risolversi nella chiave degli affetti e della saga familiare; qui, piuttosto per le scontate ragioni di fondo e per quelle più specificamente ambientali nelle quali i due si sono già collocati, si tratta dell’incontro di due diverse generazioni, di due epiche ideologie che daran-

no inevitabilmente vita ad un'ampia disamina storica che deve trovare il suo apogeo nell'investitura di un nuovo cavaliere cristiano che, a differenza degli antichi, ricerca una via per un grande mutamento storico-sociale, per una sua correzione, anzi, per una sua redenzione.

Cacciaguida è l'unico beato colto nell'esercizio di una lingua paradisiaca che suggella, anche per quest'aspetto, un indiretto riconoscimento della validità della mutabilità dei linguaggi; e questa lezione vien fatta, praticamente, da un antico fiorentino che avalla, così l'azione e le scelte linguistiche del nuovo. Non a caso tale questione avrà una leggera ripresa e convalida nel prossimo canto.

Quando il beato ritorna alla lingua comune, Dante comprende che il suo primo atto è di ringraziamento alla Trinità, quasi a sottolineare che l'evidente supremazia dell'immensa croce dalla quale è sceso, non lo esime dall'essere ciò che un buon cristiano deve essere:

“Benedetto sie tu”, fu “trino e uno,
che nel mio seme se'tanto cortese!”

Un intellettuale della fede, seppur arcaico, esplicitamente si proietta e si rispecchia tensivamente nella discendenza in Dante, riconoscendo in questo i suoi stessi straordinari caratteri, la sua stessa dinamica intellettuale la sua stessa tensione morale.

Con la stessa alta oratoria del ringraziamento alla Trinità l'avo si rivolge al poeta grato per aver appagato un suo dolce e lungo desiderio di vederlo derivato dalla lettura del destino di Dante nella mente di Dio. Atteso, dunque, e lungamente desiderato quest'incontro da Cacciaguida con Dante del quale sa tutto, e su quella conoscenza derivatagli da Dio poggia il potenziale della sua attuale benevolenza, della sua gratitudine, della sua fierezza. Gli affetti del sangue non contano nulla, o hanno scarsa rilevanza a fronte della dignità e della dignità di Dante che per meriti eccezionali è giunto lì, nel cielo di Marte, ma anche alla conoscenza complessiva del *Paradiso*. È valido, per Cacciaguida, soprattutto al fatto che ben due volte le porte del Paradiso si aprano per Dante, ora, ancor vivo, e dopo la morte. Ma ciò che emerge come fatto veramente eccezionale è questo primo ingresso nel *Paradiso*, da vivo, ed è evento che pone Dante, agli occhi dell'avo, in posizione tale che gli impone di rivolgersi a lui con lo stesso rispetto e con lo stesso tono del ringraziamento a Dio, uno e trino. Si delinea, così, secondo una costante di tutta la *Commedia*, il rovesciamento delle posizioni, il ribaltamento dei valori, l'egemone suprema-

zia di Dante, che nell'ideale convergenza nella sua persona dell'esperienza di Enea e Paolo, ha rinvenuto la chiave per emergere sincreticamente su tutti.

Si riflette ora in Dante, a fronte di Cacciaguida, la magica e magnifica sintesi dell'uomo che per quella lontana intuizione sul spodestino si è avventurato per le strade insolite dell'eterno. Ed è questo già un primo punto, un primo traguardo, che riporta, ma con ben altra esperienza, circolarmente Dante alle spinte, alle intuizioni, agli arditissimi voli, alle ardite speranze, che hanno preceduto la sua avventura escatologica. Ma è soltanto un primo traguardo. Quando Dante si ricongiungerà ai più lontani miti della sua avventura poetica, allora potremo dire che la sua complessa esperienza culturale, circolare come il cerchio dei sapienti del cielo del Sole, sarà davvero conclusa.

Ciò che sorprende, piuttosto, è lo slittamento di questo primo traguardo da consumare con Beatrice, a Cacciaguida. E non sorprendente per ragioni meramente sentimentali o, peggio, estetiche, ma perché più volte, nel corso dell'"iter" oltrmondano, quando la guida era Virgilio, proprio Virgilio, ma non solo lui, ha fatto esplicito riferimento a Beatrice quale personaggio preposto per disgelare il senso ed il valore del viaggio dantesco. Perché? È lecito pensare che la dimensione della *Commedia* quale "work in progress" abbia determinato questo slittamento da Beatrice a Cacciaguida? Il dramma dell'esilio, che grava così a fondo sulla *Commedia*, può avere condizionato, lungo l'arco evolutivo del dramma dantesco, certi esiti poetici, alcune alterazioni, indubbiamente. Soprattutto non si può fare a meno di notare, improvvisa ed immediata, la "reductio" di Beatrice a guida simbolicamente confortante dopo, l'"exploit" teologico dei primi cinque canti. Eppure tutto sembrava preordinato per un coinvolgimento più sostanziale e più costante del simbolo teologale. Ma la *Commedia*, e soprattutto il *Paradiso*, è anche la riduzione, contrazione dei valori simbolici, in favore di una razionalità sempre più capace di leggere e di interpretare i reali valori, soprattutto quando la filosofia e la teologia supportano la nuova razionalità. Il simbolo ha assolto la sua funzione quando l'ignoranza teologica governava sovrana in Dante personaggio che attraverso il simbolo Beatrice ha decodificato una sapienza avvolta e fasciata da un'eccessiva valenza simbolica.

Il simbolo, insomma ha consentito di leggere oltre il simbolo, e Beatrice, antica figura simbolica suscitatrice di antiche emozioni intellettuali, permane come tale a fianco di Dante ma riassumendo sempre su di sé quell'antico valore della bellezza quella epifania del divino, e della fede che con discrezione è presente nella vita dell'uomo, a confortarlo, a mo-

tivarlo, a sostenerlo. Nel momento del nuovo vissuto mistico e teologico dell'uomo e del poeta quest'immagine di donna-simbolo pur permane, ma è sempre più sussidiaria, quale dev'essere la fede, sempre più posta lì ad avvallare la nuova sostanziosa performance di Dante.

Le antiche parole virgiliane: "da lei saprai di tua vita 'l viaggio", con chiaro riferimento all'incontro con Beatrice, probabilmente non alludevano globalmente a ciò che la *Commedia*, nei suoi esiti finali, è stata, ovvero un sacro poema, dove i problemi dell'ordine, della pace, della giustizia sociali, non si erano qualificati ancora come elementi così emblematici dell'opera. La *Commedia* è anche il diario di un'ideologia che evolve temporalmente secondo l'approfondimento che le ferite dell'esilio consentono e determinano. A fronte di un indiscusso disegno originario, fatto di grandi linee, di una solida trama che si deve sviluppare armonicamente lungo la "fiction" di un viaggio comprendente i tre regni dell'aldilà, si dipana anche la linea dell'aggiornamento, quella che consente al poeta di utilizzare continuamente il suo presente, il suo oggi, la drammatica coscienza sempre vigile della sua sconfitta esistenziale. Nella misura in cui cresce la consapevolezza di un dramma privato, ma anche storico, l'autobiografia diventa elemento cardine del poema, cresce a funzione esemplare, quale vindice testimonianza di una vita e di una storia trasformate in "selva". Per il grandioso recupero di un'autobiografia non più privata, non più intimistica, non più emozionale e patologica, ma oggettiva, corposa, figurale, rappresentativa, un personaggio come Cacciaguida assolve bene e meglio lo scopo, perché soprattutto nel grande scarto generazionale può ben evidenziare la storia di un presente che ha tradito il passato evolvendo verso esiti storico-sociali nettamente oppositivi. Ma l'emersione dell'autobiografia non può non fare emergere Firenze e l'eterna fiorentinità di Dante non cancellata, né adombrata nemmeno dalla nuova universalità del poeta. Firenze è un eterno dramma del cuore e della mente di Dante, è un'appendice ombelicale divenuta simbolo negativo del mondo che, come Firenze, è travitato.

Ma Firenze è anche città emblema del nuovo corso storico, è città che, per motivi diversi, come il suo illustre cittadino, è assurta a simbolo, ma della Gerusalemme terrestre, è la città del fiorino maledetto che gira per il mondo a corromperlo. Ma nella sostanziale selva che essa raffigura, pur si scorgono e s'individuano le tracce della speranza e della rinascita. E se finora il *Purgatorio* ed il *Paradiso* hanno enucleato, anzi sono essi stessi il "ben "che Dante vi ha scorto, l'incontro con Cacciaguida vuol segnare una traccia storica e sociale confacente all'ideale recupero di Firenze. Il

canto del passato civile si snoda al fine di un estremo ripescaggio che pretende di controbilanciare, o di annullare, le nuove vocazioni mercantili e commerciali della città. E qui si arena il sogno di Dante, nella totale incomprensione di una svolta storica, di una “weltanshauung”, della quale egli non ha assoluta coscienza.

Nel fronteggiarsi dei due campioni della famiglia, del capostipite e del discendente, si dispiega una solennità non finalizzata a celebrare l'evento familiare, ma volta a sottolineare il soprannaturale riconoscimento del valore della vita di Dante, soprattutto quando è testimoniato da un membro illustre della famiglia, da un uomo di parte. Nasce da quest'esigenza di obiettività il bisogno, da parte di Cacciaguida di precisare e di insistere che egli tutto sa e conosce di Dante perché legge in Dio. Si tratta di una sottolineatura già avvenuta altre volte, nel corso dell'esperienza paradisiaca, ma qui ha maggior valore, perché ciò che si dirà della vita di Dante, della sua esemplarità, della sua funzione salvifica, sia non la reboante celebrazione di un capostipite verso la sua discendenza, ma la coerente lettura di una via fatta dalla mente di Dio.

Il problema che qui emerge in questa sacra autobiografia è non più tanto quello di delineare uno spaccato esistenziale e di scorgervi delle eccezionalità insieme al dato ovvio e scontato, scandito più volte, nelle varie puntate autobiografiche, della conferma dell'esilio; quanto di dare un senso, una chiave di lettura, una interpretazione, ad un evento drammatico, ma strettamente coniugato all'evento straordinario del viaggio escatologico.

Riecheggiano, in concomitanza della nuova centralità di Dante, le antiche sue parole dette a Brunetto:

Ciò che narrate di mio corso scrivo
 È serbalo a chiosar con altro testo
 A donna che saprà, s'a lei arrivo
 (Inf., XV, 88-90)

A parte la singolare coincidenza numerale tra il canto di Brunetto e questo primo di Cacciaguida, che è ancor più singolare per il fatto che entrambi sono di contenuto autobiografico – e noi sappiamo bene come queste coincidenze in Dante non siano affatto casuali; – a parte il rilievo di cui già s'è detto a proposito dello slittamento del personaggio, le parole di Dante fanno esplicito riferimento ad una necessaria “chiosa” all'evento esilio, assurto, già dal lontano esordio del viaggio, ad evento da interpreta-

re. E questo incontro è il punto cardine di quella “chiosa” ad un evento che presiede all’attuale viaggio e agli attuali esiti, come la morte presiederà al secondo definitivo viaggio. Ma si comprende benissimo che il primo viaggio, quello relativo del vivente che alla terra deve ritornare, è il fulcro da cui si è dipartita nientedimeno che un’esperienza che ingloba quella di Enea e quella di Paolo senza che si comprenda la ragione ed il senso di una scelta capitanata ad un personaggio comune come Dante.

Il problema è enorme, ai fini di una comprensione dell’uomo Dante, e difficile da risolvere se non si insiste sulla chiave culturale, se si prescinde dalla consapevolezza di Dante che per i suoi tempi era necessaria per l’uomo l’avventura dello spirito, dell’intelligenza della cultura, non l’avventura eroica, quella tradizionale, quella che interveniva come avventura costitutiva della civiltà. Il riferimento ad Enea e Paolo si basa proprio sul fatto che entrambi sono gli estremi propositori, l’uno di un futuro impero politico, l’altro del cristianesimo ecumenico. Fondati i due istituti di valenza universale, dopo di loro, negli inevitabili momenti di crisi delle istituzioni, poiché la storia procede per cadute, per urti, per scossoni, per catastrofi, ma anche per resurrezioni, è necessario il nuovo eroe dello spirito e della volontà, dell’intelligenza e della ragione, al fine di ritrovare la giusta via. Nell’ambito, dunque, di una prospettiva di questo genere, bisognava non solo che vi fosse il nuovo eroe culturale, ma che fosse anche autorizzato, riconosciuto, consacrato. Emerso il “*laicum in sacris*”, bisognava anche che emergesse l’uomo Dante come concreto modello di un nuovo laico che con la chiave del grandioso sincretismo culturale che ha fatto suo, può leggere ed interpretare la storia, a patto però, che venga letto ed interpretato il suo destino.

Se questa è l’attuale esigenza della nuova coscienza di Dante che dalla croce si diparte, essa è anche del suo interlocutore che legge in Dio e comprende ciò di cui Dante ha bisogno, comprende che ciò che a lui manca è l’investitura del nuovo cavaliere di Cristo, di quello che non con la spada deve proporsi, ma con la sua grandiosa metafora poetica-biblico-cristiana capace di tesaurizzare anche l’antica sapienza pagana armoniosamente ricomposta e distesa in essa. L’esordio di Dante in questo canto è teologico per essere pari in dignità all’avo, e per rimarcare il fatto dei limiti umani della propria intelligenza che non può equiparare quella sovrumana dei beati, determinandosi inevitabilmente in lui una disuguaglianza tra la “voglia” e l’argomento, cioè tra la volontà di esprimere il suo sentimento e la capacità di tradurlo in parola. Pertanto, col cuore egli ringrazia, col cuore gioisce di un’accoglienza paterna. Ma pur nei limiti

dell'umana condizione egli supplica il beato, chiamato "vivo topazio/che questa gioia preziosa ingemmi", di rivelargli il nome.

Dalla risposta emerge subito il vincolo di sangue, il rapporto di parentela tra loro, reso attraverso una formula che riecheggia passi evangelici e nei quali sono ripetute le parole divine echeggiate nel cielo dopo il battesimo di Gesù. E questo rapporto si circostanzia e si precisa attraverso la memoria di un comune parente, Alighiero I, da cui prese nome la famiglia, che ora si trova in *Purgatorio*, il quale gli fu figlio; e per questo figlio Cacciaguida chiede, come effetto di quella carità che lo anima, che Dante lo ricordi nelle sue preghiere per abbreviargli la sosta. Intanto, però, attraverso la memoria del figlio, bisavolo di Dante, importante ai fini della individuazione onomastica della famiglia, sono posti i presupposti anche affettivi del canto, accanto a quelli celebrativi già emersi.

Improvviso risuona bil nome di Firenze:

Firenza dentro de la cerchia antica,
ond'ella toglie ancora e terza e nona,
si stava in pace, sobria e pudica.

Emozionalmente già presente, Firenze, nelle parole del trisavolo, risuona esplicitamente ora come un'elegia poetica, quasi un rimpianto della vita che, però subito si cancella come tale nella precisazione della sua condizione storica e civile di città "in pace, sobria e pudica" che prelude già un'antitesi. Un nome a lungo drammaticamente custodito nel cuore affiora alle labbra dell'avo in tensione affettiva che non può non coinvolgere anche quel nome.

Tramite la famiglia e tramite Firenze, Cacciaguida è piombato tutto sulla terra, in una memoria non vacuamente nostalgica ed elegiaca, ma finalizzata a chi gli è di fronte, a chi con Firenze ha intessuto un drammatico rapporto che è la genesi antica del tragico, ma pur glorioso destino di Dante. Ora finalmente il destino di Dante interseca con cognizione di causa Firenze.

L'affiorare emersione di una città del sogno, qual è per Dante, ma reale per Cacciaguida, serve a segnare di lontano la genesi di una vita che ora gli sta per essere dispiegata tutta nei fini. Pertanto, quello che si configura nei primi cenni come canto elegiaco è, in realtà, l'esordio di una storia epica di Firenze, di cui "epos" è tutto nelle sue virtù civili e private. Si dipana così non una mitica reminiscenza storica, ma una reale disamina storica di una città territorialmente circoscritta dalla prima cinta di mura, contenuta nel numero dei suoi abitanti, e fortemente etica, ma pur vi-

brante ed attiva nell'eco di una campana che scandiva la vita operosa ed il riposo di quegli abitanti.

Non si può rimembrare così la propria città se non c'è passione etico-politica-religiosa che si risolve in quelle immagini poetiche evocate che non vivono una vita autonoma, si capisce, ma si proiettano, per antitesi, verso un presente corrucciato e convulso pur conosciuto da Cacciaguida in quanto beato. Un primo "non" ad inizio di verso costituisce il tragico esordio dell'antitesi; ma si tratta di una serie di "non" che nel giro di un breve spazio definiscono e ricostruiscono la nuova Firenze che è agli antipodi dell'altra, soprattutto sotto il profilo morale.

Non avea catenella, non corona,
Non gonne contagate, non cintura
Che fosse a vedere più che la persona
Non faceva, nascendo, ancor paura
La figlia al padre, chè 'l tempo e la dote
Non fuggine quinci e quindi la misura
Non avea case di famiglie vòte;
non v'era giunto ancor Sardanapalo
a mostrar ciò che 'n camera si puote.
Non era vinto ancora Montemalo
Dal vostro uccellatolo, che, com'è vinto
Nel montar su, così sarà nel calo.

La città del tempo di Dante si definisce nell'assunzione del superfluo nella tendenza femminile al lusso ed alla seduzione, nell'esigenza sempre più forte della ricchezza, nell'assimilazione sempre più forte della ricchezza, nell'assimilazione sempre più sfrenata di un'effeminatezza e dei vizi secondo il modello di Sardanapalo. Il modello è la città di Cacciaguida, ed è tanto forte rimpianto da ben porsi all'origine di quell'ideologia fiorentina che nel passato scorgeva le vie per la rinascita dei valori, dei costumi, degli ideali distrutti nel presente. Probabilmente un po' di questa città superstita del passato era ancor viva nel periodo della giovinezza del poeta, ma presto travolta dal dall'incremento demografico, dalla frenesia borghese, dalle follie della nuova regione, e dai "subiti guadagni". Ma la città antica, il vecchio cuore di Firenze, era nei suoi segni evidenti, nelle mura, nei resti, nella memoria orale degli anziani, nelle cronache cittadine. E Dante non può fare a meno di contrapporre idealmente l'antica, cara città medievale che custodiva entro di sé tesori civili e morali, alla città nuova, volgare, arrogante, violenta.

L'attuale "nostos" ideale di Dante a Firenze è non elegiacamente concepito per articolare un discorso col suo predecessore, ma è ritorno imposto dalle esigenze dell'attuale visione politica che passa anche dal rinnovamento della città e, attraverso essa, della famiglia, per sfociare nei due istituti dell'Impero e della Chiesa. Il coinvolgimento della città nel problema della "renovatio" è fatto storico concreto poiché proprio la città ha spesso ostacolato l'Impero. Il problema della "renovatio" impone proprio il rinnovamento civile ed etico-religioso quale unico garante di un risorgimento della città che solo queste condizioni avrebbe potuto vivere in pace ed armonia con le due istituzioni. Ormai, per Dante, tutto è ridotto ad un problema di estrema razionalità; ed è questa che distrugge l'ideologia politica, il settarismo, la partigianeria, perché separa e distingue le funzioni, perché ad ognuna delle istituzioni riconosce un compito diverso e parallelo. Sopravvive, dunque, in questa generale riproposta razionale, soltanto l'antica, incancellabile, "ideologia fiorentina", ma sopravvive quale amore verso "I natio loco", verso quell'antica magica socializzazione urbana, verso una serie di referenti comuni ed amici che rendono gradevole e felice la vita sociale.

Dall'analisi di questo canto, accanto all'antica Firenze ideale e sognata, ma vera, si erge un mitico cittadino quale non è più rinvenibile nel presente, nella società e nella storia. Eppure Dante legge bene il suo tempo, legge la crisi, le disfunzioni, la tragedia della storia, ma su di esse vuol operare con una proposta politico-religiosa e profetica per l'auspicata "renovatio". Ed è questione così forte questa che la genealogia della famiglia è solo il pretesto per sconfinare nel tessuto di quello "status" cittadino armonico e coeso.

Lo scambio delle parti con Cacciaguida consente a questo di fare una disamina storico-sociale pienamente confacente al poeta. In opposizione alle immagini del passato lo "stato miseriae" attuale di Firenze emerge in tutta la sua stravolgente dimensione di città del peccato, luciferina, adeguata realizzazione della Gerusalemme terrestre. Solo Brunetto ha tentato di contrapporre il dilagare dell'urbanizzazione all'antico nucleo romano delle origini. Ma ciò suonava non come ideale antitesi allo sfacelo del presente, ma quale eroica affermazione contro una città che stava tradendo il suo assetto umano originario.

In Dante la città è soprattutto quel benemerito dispositivo topografico che soddisfa le esigenze della vita sociale, che rende efficaci l'incontro e lo scambio tra gli uomini. È quindi un dispositivo civile.

L'alterazione e lo stravolgimento storico-sociale ne ha fatto una "sel-

va” dove la categoria della pratica sociale non è più individuabile ed analizzabile, tant’è che ha avuto bisogno di raffigurarla attraverso la chiave morale, il peccato, l’Inferno. Nell’attuale individuazione della città ideale, non utopica, ma storica, anche se antica, l’analisi interna di essa non è ricondotta alle deprecabili determinanti economiche, almeno apparentemente, ma a quell’univoco progetto sociale degli antichi cittadini che nell’economia terriera mito eterno della “*stabilitas*”, armonizzavano, tanto che i valori morali sembravano essere le determinanti sociali di quella comunità. Ancora nella logica dello scambio delle parti il discorso evocativo di Cacciaguida si carica di intensità affettiva non solo nell’insita lode ad una città coagulo delle virtù, ma nello slittamento verso le memorie di un vissuto più personale. Soave è il dolce richiamo del battistero, “il mio bel san Giovanni” come dice Dante, centro comune di una comunità che andava a farsi cristiana, rinvenendo poi in quella vita costumata la piena aderenza ad un rito comune.

Questa religiosa reminiscenza del passato, incentrata sul vagheggiamento della figura femminile custode delle virtù domestiche e simbolo armonioso della dolcezza e della virtù di sposa e di madre, vuole segnare l’attenzione sul nucleo della famiglia, perno importante dei buoni esiti della città. L’amorosa attenzione riservata alla culla evoca un’emozione profonda di gioia e di felicità interiori che socialmente si traduce in una sana moralità di comportamenti che sono all’origine della storia fiorentina; così come nel favoleggiare “d’i Troiani, di Fiesole e di Roma”, quelle antiche e pudiche donne anziane consacravano Firenze quale mito continuativo della “*virtus*” romana. Rispetto al vanto della diretta origine romana di Firenze, si dispiega, ora, una tensione culturale di imitazione della grandiosa storia morale di Roma, che il verbo “favoleggia” rende emotivamente percepibile. Tra il “vegghiava” e il “favoleggiava” si muove l’antico mondo femminile fiorentino evocato quale punto importantissimo di esiti civili così altamente etici.

L’una vegghiava a studio della culla
E, consolando, usava l’idioma
Che prima i padri e le madri trastulla;
L’altra, traendo a la rocca la chioma,
favoleggiava con la sua famiglia
D’i troiani, di Fiesole e di Roma

Ma si comprende che a questo punto Cacciaguida non è più quello che sta procedendo ad una disamina storica della sua amata città ma il

“*laudor temporis acti*” quando tenta un recupero del tessuto urbano e sociale, ma anche umano, di Firenze, così antico. È piuttosto lui che favoleggia ora su Firenze e su una città rassicurante e idillica. Ma l'intensificazione retorica e favolosa mira ancor più a contrastare il triste presente, ad evidenziare, con scarti emozionali e fantastici, l'abissale distanza tra la Firenze di Cacciaguida e la Firenze di Dante...

In un racconto emotivamente condizionante è lecito passare dall'analisi di quell'idillico sociale agli insoliti problemi genealogici.

L'accenno a Moronto ed Eliseo, suoi fratelli, e alla moglie padana che avrebbe segnato col suo cognome quello della famiglia non è, però, esaustivo, nel senso che gli elementi che offre sono troppo scarsi per la precisa individuazione del nucleo familiare cacciaguidiano. Finalmente, però, si giunge all'evento principe, al racconto di quella storia personale di crociato nella quale s'incentra il senso generale della sua vita, dal momento che dignità e nobiltà sono state le conseguenze di un rapporto utile e leale con l'imperatore Corrado culminato nella sua consacrazione a cavaliere. L'evocazione di un imperatore che premia la buona condotta del suddito è anch'essa reminiscenza confortante per Dante, che corona e suggella tutto un clima sociale dominato dalla pace e dall'armonia. Pure, però questa pace ed armonia s'interrompono e si infrangono contro un'azione bellica; ma si tratta di una guerra santa, si tratta di un evento che attualizza la vocazione del crociato che idealmente è vocazione di sacrificio; esso è il difensore di un diritto sacro e combatte contro l'usurpazione compiuta dagli infedeli con la sconvolgente capacità di papi, che, intenti ad altre cose, non si preoccupano di ciò che dovrebbero difendere e riscattare.

E quell'ideale di crociato Cacciaguida ha perduto la vita, realizzando, con quella partecipazione crociata, il pieno compimento della sua esperienza esistenziale, suggellando con l'azione eroica l'estremo atto di un'esistenza vissuta bene.

Questa reminiscenza sentimentale, affettiva ed arcaica di Firenze, fatta ai piedi della grande croce di Marte sembra voler sancire i valori assoluti della vita, attraverso l'“*exemplum*” della vita di Cacciaguida, sembra prendere dalla croce la più alta testimonianza di una storia cittadina giusta, sembra qualificare in senso assoluto l'univocità di quel modello sovraccarico di valori etici. L'antica “*humanitas civitas*” fiorentina è consacrata da quella croce che su di essa erge a rintracciare il nuovo Cacciaguida, ovvero Dante, personaggio e poeta, attualizzatore di una nuova missione e nuovo crociato, chiamato a compiere quell'estravagante avventura

escatologica per diffondere tra gli uomini il valore esemplare della sua testimonianza-missione. Ed ora questa si attesta al modello politico della città, il più semplice dei dispositivi sociali da correggere. La croce è l'emblema di una ricostruzione morale e civile di un agglomerato urbano limitato e circoscritto. Impero e papato esigeranno ben altro, oltre alla croce, per la loro resurrezione. Intanto il tradizionale, comune, familiare e domestico simbolo della croce, rivisitato da quella grandiosa metafora biblico-cristiana, può benissimo rappresentare in senso epico del cavaliere e del crociato Cacciaguida e del nuovo crociato Dante che dalla città, dalla sua Firenze è ripartito per un'offerta autorizzata di una paligenesi. L'attuale religiosità di Dante, così fortemente emotiva e cristiana in rapporto a Firenze, dove i condizionamenti psicologici sono emblematici, non può non collegarsi ed articolarsi alla croce, tradizionale e trascendentissimo simbolo di "caritas", sublime perfezione di una "pietas" che impregna globalmente l'attuale rivisitazione di Firenze. Gli antichi accenti polemicici ormai sono riassorbiti in questa Nuova "pietas" che trova qui la sua più cospicua e pregnante riproposta storica.

GLI STUDI UMANISTICI DI GIOACCHINO PAPARELLI

Mi permetterò di cominciare con una testimonianza personale. Quando conobbi di persona Gioacchino Paparelli – erano i primi anni sessanta – egli stava scrivendo, o aveva appena completato quel grosso saggio dantesco intitolato *Fictio*, che sarà trattato in particolare successivamente. A me interessa solo ricordare il calore discorsivo e l'acutezza dell'argomentazione con cui difendeva la sua tesi, e che fu per me una rara esperienza, giacché avevo pubblicato di recente un libro sulla retorica e la poetica fra Medioevo e Rinascimento affrontando quel tema da altri punti di vista, ma senza aver mai avuto l'occasione di discutere con alcuno, nemmeno col mio maestro, suo grande amico, di questioni del genere. Concepii immediatamente per l'ingegno di Paparelli una grande ammirazione, indipendentemente dalle riserve che potessi avere per le sue opinioni, o meglio per il metodo e la configurazione diversa della sua problematica (perché c'era poco da discostarsi nelle conclusioni), e mi spiegai la simpatia e l'amicizia che lo legava a Mario Sansone – a parte ragioni biografiche che mi sfuggivano e mi sfuggono – perché anche il mio maestro, nonostante non si fosse avventurato nei secoli dell'umanesimo e della teoria poetica dantesca avesse considerato solo gli aspetti attinenti alla questione della lingua, mi aveva trasmesso un interesse e una sensibilità per le questioni di poetica in una misura non consueta fra i critici letterari italiani dell'epoca (allora si parteggiava per la stilistica o per il marxismo – e cominciava la rimozione di Croce). C'era ovviamente alle spalle di tutti e due (Sansone e Paparelli) la grande lezione di Benedetto Croce, e tuttavia Paparelli, più giovane, era passato attraverso l'esperienza di Toffanin (Sansone, rimasto nel fondo legato al positivismo crociano di Torraca, aveva poi sviluppato il punto di vista idealistico del Croce), e dal Toffanin gli provenivano una sorta di gusto per la folgorazione interpretativa e l'efficacia sintetica del giudizio storico, nonché la tendenza a tuffarsi nel gran mare della

cultura umanistica, intesa quest'ultima come un complesso di idee che affondava le radici nella spiritualità del tardo medioevo cristiano. Il mio interesse per questa problematica che collegava l'umanesimo italiano alla tradizione umanistica medievale, e che si avvertiva nella prospettiva di Paparelli pur avviata nel senso laico non proprio corrispondente alle tesi toffaniniane, ebbe la sua parte nel farmi sentire partecipe, quasi un compagno di strada, di un discorso sull'umanesimo che egli stava conducendo in quel decennio decisivo per lo sviluppo degli studi sul primo secolo del Rinascimento, tanto più che fra i suoi obiettivi c'era quello di valorizzare l'umanesimo nel Mezzogiorno e che ebbi la ventura di conoscere dopo alcuni anni giovani come Sebastiano Martelli e Pasquale Alberto De Lisio proprio allora incamminati sulla medesima strada; e fu nella cornice "umanistica" degli incontri di Montepulciano, in una stagione felice.

In realtà già nel 1950 Paparelli aveva fatto una scelta significativa nel panorama della letteratura umanistica, scrivendo un libro su Pio II, ancora utile dopo che il personaggio è stato sottoposto a ricerche sottili di erudizione filologica, e dopo che i *Commentarii* del papa, che costituivano il fondamento della sua ricostruzione biografica, hanno ricevuta un'edizione ed una traduzione integrale. La scelta era significativa e originale per molte ragioni. Enea Silvio Piccolomini era una di quelle figure che ci venivano restituite, come del resto l'umanesimo stesso – quello non inseritosi nella tradizione italiana di marca fiorentina – dall'Europa. Mi riferisco ovviamente al fenomeno del ritorno del rinascimento umanistico-letterario dopo un oblio secolare, attraverso le opere del Burckhardt e del Voigt che rivalorizzarono il classicismo nel corso del secolo XIX, lad dove il nostro Ottocento da noi non fu propenso a recuperare la tradizione italiana di quella stagione importante per tutto il continente. La storiografia italiana era meno che mai disponibile a collocare ad un posto d'onore un papa, per giunta senese e non fiorentino, che aveva un trascorso giovanile di libertino e una fama di pontefice non mecenate (i letterati – concludeva Voigt il profilo di Pio II – sono poco disposti, una volta al potere, a favorire i loro colleghi letterati), resosi famoso per un tentativo di crociata fallito (doppio errore: aver riesumato la medievale crociata connessa con l'imperialismo papale, e non averla portata a termine); un personaggio i cui maggiori ricordi erano legati alle vicende dei concili in terra germanica, alla collaborazione con Federico III imperatore; quando non ancora letterati del calibro massimo come Biondo Flavio e di notevole statura come Giovannantonio Campano, che operarono nel suo *entourage*, non avevano il riconoscimento che oggi hanno da parte degli studi umanistici.

Pio II apparteneva piuttosto alla storia del papato, che non a quella dell'Umanesimo, e mentre i *Commentarii* fungevano da documento storico con tutta la svalutazione che presso gli storici – dico anche ingiustamente – subiscono i testi storici degli umanisti e quelli apologetici, le poesie latine avevano seguito la sorte dell'abbondante versificazione in lingua latina, guardata con sufficienza come imitativa e sostanzialmente ludica, *nugae* nel senso reale, non antifrastico usato per i loro versi dagli umanisti quando esercitavano la virtù, che non avevano, della modestia. Pio II figurava pertanto nella *Storia dei Pontefici* del Pastor, nella *Storia di Roma* del Gregorovius, e il tema critico più consueto era quello della sua doppia fisionomia, anche in una storia dell'umanesimo come quella del Voigt, il quale gli dedicò una monografia già nel 1856. Ma proprio perché nella tradizione umanistica della Germania l'opera di Pio II era rimasta quella di un pioniere delle lettere latine nell'età moderna, con le sue epistole e con la sua famosa descrizione della Germania considerata un classico dell'umanesimo tedesco. Lo stesso Paparelli fu indotto da questo prevalente versante della produzione di Pio II a ripubblicare e tradurre il libro sulla *Germania*, in quella utile ed elegante collanina di testi prevalentemente medievali dell'editore Fussi. Si pensi che nei *Prosatori latini del Quattrocento* del Garin, del 1952, solo i *Commentarii* figurano in non più di due brani d'interesse biografico, e che solo nei *Poeti latini del Quattrocento* del 1964 Lucia Gualdo Rosa ha antologizzato una serie di componimenti latini. La *Historia de duobus amantibus* aveva avuto una fortuna diversa nella storia della novellistica (e infatti fu pubblicata dalla UTET nel 1973, a cura di Maria Luisa Doglio), né si armonizzava propriamente con una ricostruzione complessiva della figura dell'umanista in quanto tale.

Mi pare evidente che l'interesse per Pio II sia derivato dalla lettura di uno storico della filosofia al quale la ripresa novecentesca degli studi umanistici deve moltissimo, cioè Francesco Fiorentino, che ereditava dalla scuola napoletana degli Spaventa la rivalutazione del Rinascimento italiano come età di rinnovamento e non di decadenza morale e politica. L'operazione critica non riguardava propriamente la storia letteraria, ma appunto la prospettiva del Fiorentino, non riduttivamente speculativa e tale da proporsi come nucleo fondamentale di una rivalutazione della tradizione italiana capace di coinvolgere la filologia e la letteratura, come sarebbe accaduto con il Garin, dovette avere un suo peso, se Paparelli segnala del filosofo napoletano la critica alla scarsa simpatia che il Voigt dimostrerebbe nei confronti di Pio II dovuta a sentimenti nazionalistici. In realtà, a parte questi ultimi, che a dire il vero venivano bilanciati nello

storico tedesco, forse urtato per l'idea che il Papa aveva mostrato della barbarie germanica, da una non lieve estimazione delle qualità letterarie del papa, Paparelli trovava nel Voigt un concetto troppo angusto e unilaterale del Rinascimento italiano. E infatti, a chi non vada alla ricerca proprio della dovizia d'informazione sul mestiere degli umanisti e sulla loro erudizione filologica, la dimensione straordinaria della grande opera del Voigt può risultare riduttiva. Più entusiasmante fu per Paparelli affrontare proprio il tema della biografia morale e intellettuale di Enea Silvio Piccolomini, convertitosi da segretario a papa, divenuto segno vivente di una contraddizione troppo forte, e pur interna alla coscienza umanistica: un tema che gli sarà caro in anni più avanzati. Si collegava con questa prospettiva biografica la cura che Paparelli dedicò, con traduzione, introduzione e note, a un opuscolo fra i più sconcertanti del Piccolomini (*Le miserie della vita di corte*, Lanciano, Carabba, 1943).

La posizione del Pastor fu dunque alla base dell'intento di Paparelli di ricostruire la personalità di Pio II. "Invano si cercherebbe – scriveva il Pastor – di scusare la sua vita anteriore e il nepotismo cui da papa pagò il suo tributo. Altrettanto poco si potrà contestare che come capo supremo della Chiesa Pio II ha fatto grandi cose". La questione che nasceva da questa contraddizione, e che suggeriva un'immagine grande dell'uomo e dell'umanista, non poteva essere trattata che attraverso una biografia secondo il classico statuto del genere. Bisognava riscrivere i *Commentarii* dal punto di vista moderno, non offuscato dalle remore morali dello storico della Chiesa e con l'occhio rivolto soprattutto alle *humanae litterae* di cui Enea Silvio era stato un pioniere. Di qui l'esigenza di un'interpretazione complessiva, che Paparelli imposta con grande equilibrio e con lucido distacco, ma anche con la simpatia del biografo e il gusto del narratore: «La biografia del Piccolomini neppure nella prima parte è propriamente quella dell'avventuriero; nè, limitatamente alla seconda, quella d'un santo o di un eroe. Molto più semplicemente è quella innanzi tutto di un pover uomo obbligato a procacciarsi il pane col proprio ingegno e col proprio lavoro; poi d'un ambizioso consapevole delle proprie qualità ed insofferente del ruolo oscuro cui pareva averlo relegato il destino; infine d'un poeta (o d'un letterato – a dir meglio – ché solo per il valore dei suoi versi Enea Silvio non avrebbe meritato l'alloro) che, costretto dalle circostanze e contro sua voglia ad occuparsi di politica, vi rivelò un talento almeno pari alla passione per le Muse, ed infine trovò proprio nella sua educazione letteraria le ragioni più valide di successo e persino l'entusiasmo nella nuova attività. Ma soprattutto è la biografia d'un uomo che, senza perder

mai di vista il miglioramento della propria carriera, anzi facendo di questo il fine precipuo d'ogni sua azione, seppe mirabilmente conciliare il proprio privato interesse con quello delle persone o delle istituzioni per le quali di volta in volta si trovò a lavorare, e, pur nelle sconcertanti variazioni d'indirizzo e di posizione cui il capriccioso giro degli eventi e lo stesso suo amore di libertà e d'indipendenza lo assoggettarono, ebbe costantemente vigile il senso del dovere professionale, dell'altezza e dignità del proprio lavoro, e infine delle responsabilità che l'altrui fiducia e gli onori toccatigli gl'imponevano».

Il gusto, ma si deve dire anche l'impegno del narratore, era alimentato dal motivo fondamentale che aveva favorito la scelta di un personaggio singolare e insieme rappresentativo: «Certò Enea Silvio e Pio II recitarono parti ben diverse nel complicato dramma della vita». Le trecentocinquanta pagine del racconto si leggono d'un fiato, come un romanzo, un romanzo storico – diremmo – in cui gli episodi, i colloqui, le osservazioni, le descrizioni, ispirate allo stile dei *Commentarii*, intervengono senza la pesantezza della citazione, con la vivacità e la fluidità di un resoconto di prima mano. Basteranno alcuni *flash* su un capitolo che affronta uno dei momenti più drammatici di tutta la storia: «Ma Enea era ben altra tempra di lottatore e di uomo dal vescovo di Bologna. La sua duttilità d'ingegno e d'azione era tutta sfumata d'energia e di coerenza con i propri principi, o se volete con la propria ambizione». E ancora: «Enea Silvio non era uomo da perdersi in recriminazioni vane o in platonici atteggiamenti di sfida. All'azione oppose l'azione, all'astuzia l'astuzia».

Dalla *routine* del poeta e del cortigiano, all'apostolato in Germania, all'opera diplomatica in Europa, all'elezione, fino al resoconto del suo rapporto con gli umanisti, rivisitato senza alcun cedimento apologetico, all'esame della lettera a Maometto, la vita di Pio II è un esempio di *humanitas* come quella che più tardi il critico teorizzerà in forma diversa, attraverso cioè una miriade di *exempla* distribuiti in tutto l'arco dell'Umanesimo. E l'ultimo capitolo, "la bella morte", è anch'esso già finalizzato ad assumere il caso particolare di un'esistenza singolare a modello di una stagione di cultura: «Svanita ora la speranza dell'impresa, restava il fascino della bella morte: sintesi suprema delle sue aspirazioni d'uomo, della sua fede di pontefice, del suo spirito umanistico». Non vi manca qualche tratto romanzesco: «Forse il vecchio papa riandava col pensiero, nel declinare dei suoi giorni, alla giovinezza lontana, alle amoroze avventure di Siena, di Basilea, di Strasburgo, di Vienna [...]»; e più sotto «non so se la stessa ambizione

che lo aveva sollevato al vertice degli onori terreni, non gli desse ora la brama d'essere annoverato fra i santi». Il nostro critico in realtà, più che abbandonarsi a qualche arbitrio immaginativo, era già attratto da una certa idea che andrà elaborando sulla fondamentale oscillazione umanistica fra la terra e il cielo: «Motivi sacri e motivi profani s'incontravano e si confondevano, riscaldandosi al fuoco dell'Umanesimo. Ma che altro era lo studio delle *humanae litterae*, se non – appunto – l'arte del ben vivere e del ben morire?». Lo spunto era nel libro sulla *Fine dell'Umanesimo* e nella *Storia dell'Umanesimo* del Toffanin, cui anni addietro si era ricollegato lo stesso Paparelli in un libro intitolato *Tra Umanesimo e Riforma* (Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1946). Ma il tema avrebbe trovato pochi anni dopo un'analisi accorta nel famoso libro di Alberto Tenenti sul “senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento”, in una prospettiva che collegava la Rinascita alle forme e alla sensibilità della tradizione medievale. Un problema sul quale Paparelli avrebbe meditato quando si sarebbe proposto di ridurre ad un'articolata unità gli sparsi motivi dell'Umanesimo e del Rinascimento.

Quando nel 1960 Paparelli raccoglieva le sue idee in una sintesi dal titolo felice *Feritas, Humanitas, Divinitas*, con l'intenzione di ridurre ad unità, propriamente ad un rapporto dialettico, le “componenti dell'Umanesimo” – così le chiamava con un termine classico che alludeva all'unità – si andava dissolvendo, negli studi umanistici, proprio l'illusione di un'interpretazione univoca del più grande fenomeno culturale della storia italiana. Nel 1952 due eventi avevano caratterizzato la svolta in questa assai variegata area di ricerca, il convegno su “Rinascimento: significato e limiti”, che Cecil Grayson avrebbe ricordato come l'estrema adesione ad una problematica di vasta portata prima che gli studi prendessero tutt'altra direzione sottraendosi all'annoso e incerto compito della identificazione, classificazione, periodizzazione del Rinascimento, e i volumi di Eugenio Garin su *L'Umanesimo italiano* e sui *Prosatori latini del Quattrocento*. Alle spalle vi erano le grandi ricostruzioni ideologiche dell'Ottocento, quelle del Burckhardt, del Voigt, per citare quelle espressamente presenti a Paparelli, ma soprattutto la più recente *Storia dell'Umanesimo* del Toffanin preceduta da quegli studi che avevano spostato l'interesse verso il Cinquecento cristiano (Pastor, Zabughin, Von Martin) e comunque verso l'esito rinascimentale della riscoperta dei classici, il platonismo maturo, lo spiritualismo degli Spaventa riemerso nell'idealismo di Gentile, De Ruggiero, Saitta. Il Garin, cui Paparelli rivolgeva l'attenzione, era soprattutto il riesumatore di tanti testi di riflessione filosofica e morale, il

valorizzatore dell'umanesimo civile, lo studioso della filosofia e della spiritualità dell'umanesimo maturo aperto all'Europa, piuttosto che il sollecitatore della ricerca sulle origini italiane del movimento umanistico, o lo studioso del Quattrocento filologico in quanto fautore della rivoluzione delle *humanae litterae* nei confronti del Medioevo religioso, su una linea che riconosceva i limiti dell'interpretazione burckhardtiana, ma che in sostanza ne recepiva il senso.

Alla fine degli anni Sessanta la ricerca si sarebbe in effetti orientata su altri parametri che non fossero quelli della centralità toscana, che giustificava la formula totalizzante dell'umanesimo civile e del platonismo ficiniano, per il sopravvenire della considerazione geografica e del policentrismo storiografico. E la stessa ricerca dei significati e dei limiti del Rinascimento, equivalente alla ricerca del senso unitario dell'epoca, si sarebbe tramutata con l'introduzione dei punti di vista, come avvenne appunto nel '75 col volume laterziano di *Interpretazioni e problemi del Rinascimento*, dove la prevalenza di studiosi stranieri, la problematica delle origini medievali, del pensiero antropologico-religioso, della storia del pensiero filosofico, delle dottrine politiche, delle arti, della storia della scienza, che figurano accanto e non come funzioni della letteratura, modifica l'atteggiamento stesso di fronte al mito rinascimentale. Alcuni dei critici presenti in quel libro, anzi, partivano espressamente dalla consapevolezza che la nozione stessa di Rinascimento fosse talmente condizionata dalla prospettiva storiografica, e che lo stratificarsi delle prospettive storiche, ormai ben noto dopo l'opera del Ferguson, avesse a tal punto relativizzato i termini cronologici e il senso stesso del Rinascimento, che non restasse da fare altro, per il futuro, se non evitare le grandi sistemazioni e seguire il cammino della ricerca specifica nelle molteplici aree disciplinari attraversate dalla Rinascita, com'era appunto avvenuto dagli anni Quaranta in poi sul versante filologico, grammaticale, retorico, speculativo.

Venne sancito insomma, nello scorcio del secolo scorso, il principio della pluralità dei punti di vista contro quello dell'interpretazione unitaria del Rinascimento, o della definizione della sua essenza, che aveva impegnato la storiografia ottocentesca ed era alla base delle revisioni e delle sistemazioni sviluppatesi nella prima metà del Novecento, sia pure su parametri positivisticici. Si era visto soprattutto, fra Otto e Novecento, il capovolgimento della «rinascita» trasferita nel Medioevo, o per altro verso la retrodatazione della stessa rinascita italiana, irrobustita dal ceppo trecentesco e trasformata da fenomeno prevalentemente artistico e filosofico a fenomeno filologico.

Il libro di Paparelli non ha, perché non vuole avere, un'impostazione filologica, anche se dichiaratamente fruisce dell'impulso dato dal Garin alla rilettura di una molteplicità di testi specifici come necessario tramite per una reinterpretazione. Anch'egli cerca una serie di testimonianze nelle zone più diverse del panorama culturale come momenti costruttivi di una sintesi che si costruisce mediante un *leit motiv*. Del resto si trattava di un modello storiografico inaugurato dal Burckhardt, quando nella *Civiltà del Rinascimento in Italia* aveva preferito l'efficacia delle testimonianze concrete, spesso il colorito della cronaca, alla costruzione ragionata e alla celebrazione storica. Ma Toffanin non era stato da meno nel procedere per sprazzi di testimonianze, per citazioni esemplari e poco comuni, per sentenze acute e spesso stravaganti, in modo da restituire un quadro d'insieme pieno di corrispondenze inattese, di contrasti, di verità ambigue. Ma soprattutto da Burckhardt a Toffanin Paparelli vedeva dispiegarsi un'evoluzione critica equivalente alla progressiva scoperta di una dimensione nuova dell'umanesimo che non cancella il valore della *humanitas*, ma lo integra con la *pietas*. Anzi la dimensione cristiana messa in evidenza dal Toffanin diventa uno dei poli dell'umanesimo, non alternativo ma convivente con l'altro: «Si tratta – diceva nella premessa – pur sempre di ritrovare, fra aspetti così vari e discordi, una costante; e cioè proprio di definire – magari rettificandone misura e prospettive – quel “tono” e quell’“accento” che circola e anima ogni problema, quella “coscienza di sé presente in ogni concreta ricerca”, nella quale il Garin ha ben fissato il punto focale del problema. Che è quanto dire di cogliere alle radici stesse dell'*humanitas* quella varietà e poliedricità d'interessi che ha potuto dar luogo ad accentuazioni e definizioni così contrastanti. E insomma d'indicare tra Rinascimento e Umanesimo, tra la realtà effettuale e le Muse, tra vita civile e *otium*, tra scienza e sapienza, tra Burckhardt – insomma – e Toffanin, non già distacco e incompatibilità, ma le possibili ragioni d'intesa».

Le interpretazioni contrastanti sono dunque veicoli per penetrare un fenomeno che di contrasti è costituito: «L'Umanesimo – giova ripeterlo – fu fenomeno troppo vasto ed aperto, troppo legato alla varietà e alle contraddizioni del concreto vivere umano, perché se ne possa adeguare unilateralmente il contenuto e le aspirazioni. Quando il seme dell'*humanitas* cadeva in terreno cristiano, logico che la dottrina s'accordasse ai principi fondamentali della fede; gl'interessi terreni risultassero in qualche modo subordinati ai divini; le *humanae litterae* s'inclinassero alle sacre». Questa convergenza degli opposti è il tema centrale di una cultura che aveva

avuto origine proprio dall'incontro e scontro di due tradizioni, la classica e la cristiana, e aveva conosciuto il salvataggio operato dai Padri nei confronti del paganesimo, e il recupero del magistero dei Padri quali Gerolamo e Agostino nel seno stesso della più impegnata riscoperta dell'antichità pagana. I due poli del sacro e del profano, la loro alternanza e la loro compenetrazione sono infatti già presenti in quello che ormai è considerato il primo umanista, ma riemergono in molti momenti nel lungo arco dell'Umanesimo, fino a diventare un modulo fondamentale della stagione conclusiva dell'Umanesimo stesso, quella a cui guarda preferibilmente Paparelli sulle orme del geniale autore della *Fine dell'Umanesimo*, degli *Umanisti al concilio di Trento*.

Questa propensione a considerare prevalentemente l'Umanesimo maturo e la sua crisi, ma nella convinzione che essi rappresentino il momento più creativo di una lunga stagione, a differenza di quanto è avvenuto negli studi umanistici del pieno Novecento che sulla linea di Sabbadini e Billanovich hanno prediletto, come momento creativo, l'arco che va dal Tre al Quattrocento; questa propensione spiega non solo il mancato indugio sul Petrarca e sul Boccaccio latini, ma anche il ripiegamento verso il punto di vista filosofico, dal quale nasce la stessa valorizzazione della cosmologia platonica. L'umanità come giusto mezzo, o termine di passaggio, fra la *feritas* e la *divinitas* è visibilmente un rilancio della tesi ficiniana, di quel platonismo fiorentino che illuminerà la *renovatio* del secolo XVI, permeandone tutta la vita e la cultura. Il capitolo su uomo-bestia, uomo uomo, uomo-dio, il famoso tema del neoplatonismo, conclude infatti la trattazione della disputa delle arti, le quali rappresentano appunto la manifestazione della *humanitas*, il superamento della bestialità e la premessa della divinizzazione dell'uomo. È una lettura particolare delle dispute che occupano il primo Quattrocento, più che dal punto di vista della tradizione tardomedievale e della laicizzazione del sapere, da quello degli sviluppi dell'etica cinquecentesca.

Il primato del Cinquecento, per così dire, che è stato tipico di questi ultimi decenni con la celebrazione, spesso enfaticizzazione del tema della corte, è presente nella seconda parte del libro, dove un'altra triade, *Cortesia*, *Nobilitas*, *Humanitas*, risponde all'esigenza di additare il compenetrarsi e quasi il trasfondersi o confondersi fra loro dei valori etici e civili. E frattanto lo storico non perde di vista l'orizzonte terreno in cui si manifestano, con il loro volto cangiante, i valori etici: la civil conversazione confluisce nella *charitas hominum*, l'*otium* scambia il suo ruolo con la vita civile, più che opporvisi, la sapienza e la prudenza non rinunciano ad

adeguarsi alla misura della *utilitas*. Da Boccaccio a Machiavelli è interessante seguire un discorso che non indugia sulla interpretazione dei significati particolari, ma bada al senso di tutta la storia. E il senso, per lo storico che guardava dal punto di vista dell'esito rinascimentale delle premesse umanistiche, non poteva essere che Leonardo, un esempio massimo di convergenza e di scambio degli opposti: la *humanitas* che nasce come scienza dell'uomo e diventa scienza della natura per permettere di rifondare una nuova scienza dell'uomo, che finisce col far scomparire la sua *feritas* e la sua *divinitas* nella centralità della natura umana.

Le citazioni estrose di Leonardo alle prese con la valorizzazione del senso nei confronti della ragione, sono pari alla irregolarità discorsiva con cui Paparelli cerca di rappresentare attraverso acuti e criptici rimandi a Campanella, a Montaigne, a Pascal, il crogiuolo di una cultura che apre più che chiudere una stagione. Il Rinascimento torna ad essere, più che il trionfo come voleva essere e che spesso è stato nella sua storicizzazione, uno sconvolgimento ed un momento di passaggio. E proprio a proposito di una citazione da Campanella che rifletteva sulla differenza fra le cose viste da lontano e da vicino, il nostro critico concludeva: «Questo è – se non mi sbaglio – il punto in cui l'epilogo dell'Umanesimo si confonde con il lungo prologo del Romanticismo». Paparelli non si sbagliava, ma torna a suo onore aver inteso e fatto intendere che certe cose vanno intuite più che dette, soprattutto quando si parla di processi storici, perché una miriade di testimonianze non basta a illustrare una intuizione, e la scelta fra esse non può che avere una funzione simbolica più che dimostrativa, ed è bene lasciare al lettore una eredità incerta, piuttosto che una sicurezza senza eredità.

Il saggio di G. Paparelli su *Fictio* è pubblicato in «Filologia romanza», VII (1960), nn. 3-4, pp. 1-83. Per i miei interventi sulla questione della poetica dantesca cfr. *Retorica e poetica tra Medioevo e Rinascimento*, Bari, Adriatica, 1960 e *Questioni di poetica dantesca*, Bari, Adriatica, 1972. Per gli studi di Paparelli su Pio II vedi Enea Silvio Piccolomini, *La Germania*, Sancasciano Val di Pesa (Firenze), Fussi, 1949; *Enea Silvio Piccolomini (Pio II)*, Bari, Laterza, 1950; *Properzio nella poesia giovanile di Enea Silvio Piccolomini*, in *Properzio nella letteratura italiana*, Atti del Convegno Nazionale (Assisi, 15-17 novembre 1985, a cura di G. Pasquazi, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 65-70. Sulla poesia di Pio II vedi ora almeno gli studi di R. Avesani, *Poesia latina edita e inedita di Enea Silvio Piccolomini, vescovo di Pienza*, in *Miscellanea Augusto Campana*, Padova, Antenore, 1981, I, pp. 1-26, di M.

Martelli, *In Aeneae Silvii Carmina annotatiunculae*, «Interpres», XVI, 1997, pp. 245-273, e di G. Albanese, "Civitas Veneris". *Percorsi dell'elegia umanistica intorno al Piccolomini*, in *Poesia umanistica latina in distici elegiaci*, a cura di G. Catanzaro e F. Santucci, Assisi, Accademia properziana del Subasio, 1999, pp. 125-164. Sulla novella del Piccolomini, cui Paparelli dedica una particolare attenzione, vedi ora D. Pirovano, *Memoria dei classici nell'«Historia de duobus amantibus» di E. S. Piccolomini*, in *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di G. Velli*, I, Milano, Cisalpino Istituito Editoriale Universitario, 2000, pp. 255-275. Sui vari aspetti che interessano Pio II umanista cfr. ora R. Bianchi, *Intorno a Pio II: un mercante e tre poeti*, Messina, Sicania, 1988, e *Cultura umanistica intorno ai Piccolomini fra Quattro e Cinquecento. Antonio da San Severino e altri*, in *Umanesimo a Siena. Letteratura, Arti figurative, Musica (Atti del convegno)*, a cura di E. Cioni e D. Fausti, con introduzione di R. Guerrini, Siena, La Nuova Italia, 1994, pp. 29-88; *Pio II umanista europeo*, Atti del Convegno (Chianciano-Pienza, 18-21 luglio 2005), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2007; *Enea Silvio Piccolomini. Uomo di lettere e mediatore di culture*, Atti del Convegno (Basilea, 21-22 aprile 2005), a cura di M. A. Terzoli, Basel, Schwabe, 2006; *Il sogno di Pio II e il viaggio da Roma a Mantova*, Atti del Convegno internazionale, a cura di A. Calzona, F. P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, Firenze, Olschki, 2003. L'opera di Paparelli *Feritas, Umanitas, Divinitas. L'essenza umanistica del Rinascimento*, Firenze-Messina, D'Anna, 1960 ha avuto una seconda edizione, Napoli, Guida, 1973, ed è stata ristampata a Salerno, Edisud, 1993. Gli studi sull'umanesimo di G. Toffanin sono raccolti in *Storia dell'Umanesimo*, Bologna, Zanichelli, 1964, ma vanno considerati anche, almeno *La fine dell'Umanesimo*, Milano-Torino-Roma, Fratelli Bocca, 1920 e il volume vallardiano sul *Cinquecento*, 1941. Il saggio di C. Grayson citato (*Il Rinascimento e la storia letteraria*) è in *Il Rinascimento. Interpretazioni e problemi*, Bari, Laterza, 1979, pp. 239-275.

GLI STUDI DI PAPARELLI SU GIAMBATTISTA DELLA PORTA

A Gioacchino Paparelli mi legò una spontanea amicizia, che nel corso della nostra esistenza si tenne costante e sobria, lunga, gestita in simpatia e reciproca stima, senza picchi né avvallamenti, correlata ad ambiti di metodologia e di ideologia letteraria del tutto differenti. Ragioni di cointeressenza di studio non ne avevamo, se non in senso generico; ma, incontrandoci, era immediato e vivacemente condiviso, senza dircelo, lo scatto di orgoglio che ci veniva da una formazione classicistica presso che uguale, vissuta nella stessa scuola. La conoscenza del greco e del latino e la pratica del mondo classico era per noi una necessità tecnica, un obbligato e quotidiano strumento di lavoro; ma l'uso franco e persino disinvolto del latino ci portava, noi italianisti, al compiacimento di gratitudine per i vecchi maestri di letteratura greca e di letteratura latina che ci onoravamo di frequentare con assidua continuità. E resta per me perennemente gratificante il ricordo delle giornate che io italianista, prima come allievo e poi come amico, passavo in casa di un illustre grecista come Vittorio de Falco.

Una convergenza di studio tra me e Paparelli, a parte queste consuetudini di comportamento, si manifestò allorché ci trovammo a lavorare su uno stesso autore, Giambattista della Porta, mossi da pulsioni culturali diverse ma rivolte al medesimo fine, visto che tutti e due tendevamo alla rivisitazione critica di quello straordinario scrittore e scienziato. Cointeressenza non solo tematica, dunque. E tuttavia praticata secondo moduli sistematici non comunicanti, lui tenendosi tra documenti storici e bibliografici e puntando a revisioni critiche, anche di tipo biografico, io attento ai testi e alla loro essenza formale. I miei lavori sul Della Porta, validi o meno validi, non starò qui ad elencarli, perché qui io non devo parlare di me ma di Gioacchino Paparelli. Il quale ha dedicato poche cose

a Giambattista della Porta, ma belle; ed è il caso di ricordarle: *La Taumatologia di Giovanbattista della Porta*, in «Filologia romanza», II (1955), pp. 418-29; *Giambattista della Porta*, in «Rivista di Storia delle scienze mediche e naturali», XLVII (1956), pp. 1-47; *Dalla Magia naturale alla Taumatologia*, in *Giovan Battista della Porta nell'Europa del suo tempo*; Guida, Napoli 1990, pp. 53-68: in tutto, compresi alcuni brevi articoli, come p. es. quello sulla data di nascita del Della Porta, circa un centinaio di pagine.

Generoso, ma anche spigoloso e combattivo, cercava guerre; le trovava e le combatteva alla brava, usando modi bruschi e parole aspre ma non chiudendo mai i varchi alla comprensione amicale, al rinascimento franco. Quando nel 1987 si costituì a Napoli il comitato per la Edizione Nazionale delle opere di G. B. della Porta, lui fu uno dei primi ad essere chiamato a ferre parte.

Di Giambattista della Porta ci aveva attratto, ovviamente, la poliedrica attività di scienziato e di letterato, di autore di trattati scientifici e di invenzioni tecniche, di numerose opere letterarie, come tragedie e commedie, e opere paraletterarie, come i trattati sull'arte del ricordare (*Ars reminiscendi*) e sulle scritture occulte (*De furtivis literarum notis*). Ma non tanto l'eccezionalità del suo operare ha guidato i nostri interessi di studiosi, quanto la qualità e il significato del suo impegno. Scienziato e scrittore di teatro, grande nell'uno e nell'altro campo, ma da non elevare ad altezze vertiginose, ha pubblicato e diffuso nel mondo opere che si riscoprono come necessarie, storicamente e dottrinalmente necessarie, nel momento in cui si avverte l'essenza napoletana e insieme europea del suo teatro, e nel momento, ben più rilevante, in cui si coglie la fecondità universale della sua attività scientifica e della sua attività di inventore.

L'ambizione programmatica degli scritti storico-critici del Paparelli e delle nostre ricostruzioni e ripresentazioni testuali, era appunto animata dall'intento di sottolineare quel primato e rinverdirne l'attualità in un processo di coordinazione funzionale della cultura cinque-secentesca.

È noto che per la vastità ed il vigore dei suoi lavori scientifici, il della Porta fu chiamato da Federico Cesi, nel 1610, a far parte dell'Accademia dei Lincei, da poco nata, e fu incaricato di lì a poco di organizzare una colonia dell'Accademia a Napoli. Era ormai anziano (era nato a Napoli nel 1535), e aveva già pubblicato decine di trattati, dall'*Ars reminiscendi* agli *Elementa curvilinea*, dall'*Humana* alla *Coelestis Physiognomonica*, dalla *Phytognomica* alla *Magia naturalis*; e aspirava, nei suoi ultimi anni, come si legge in alcune sue lettere, a comporre i suoi molti e varii trattati in un *corpus* unitario, quasi a riflettere l'unitarietà della sua complessa visione

dell'universo, come Paparelli si impegna a dimostrare nei suoi saggi, con richiami documentali e argomentazioni storiche, insistendo con ostinato vigore nella tesi.

Si sa che il Della Porta ha pubblicato le sue opere in varie sedi editoriali, secondo occasione ed opportunità, spesso dovendo faticare e patire prima di ottenere l'*imprimatur*. Abbiamo lettere dirette dall'autore ad amici per sollecitare interventi risolutivi di difficoltà e ritardi che frenavano la pubblicazione di sue opere. E a questo proposito risulta difficile astenersi dal pensare ad una occhiuta attenzione che l'autorità chiesastica riservasse ai suoi scritti. Il problema dei rapporti di Giambattista della Porta con il Sant'Uffizio è molto importante, ed è stato affrontato in accurate indagini critiche che hanno diradato ombre e incertezze e hanno decisamente contribuito a illuminare la personalità dell'Autore, suggerendo moduli di misura del valore e del significato della sua presenza nella cultura del tempo. La bibliografia sulla questione è in continuo sviluppo, sollecitata da studi di fondamentale importanza. Ne citiamo solo due, particolarmente significativi, a titolo di esempio: F. Fiorentino (*Giovan Battista de la Porta*, in *Studi e ritratti della Rinascenza*, Bari, Laterza, 1911, pp. 233-340) e G. Aquilecchia (*Appunti su G.B. della Porta e l'Inquisizione*, in «Studi Secenteschi», IX, 1968). L'argomento specifico è un punto che ogni studioso vorrebbe fermare come saldo punto di riferimento per dar corpo a valenze biografiche dello scienziato e per definire momenti della storia editoriale sia di sue opere scientifiche che di sue opere teatrali. Sta di fatto che, sia che si rivolga il proprio interesse all'attività scientifica, sia che lo si rivolga all'attività letteraria di lui, capita sempre di imbattersi in quel problema, anche senza volerne fare un caso essenziale. È capitato più volte a Paparelli nel corso delle sue ricerche sulla *Taumatologia*, è capitato a me ricostruendo il corso editoriale di questa o quella commedia, è capitato a tanti altri in occasioni consimili.

Ad ogni modo, una facile, quasi doverosa constatazione, a ridosso di quello o di altri discorsi sull'attività del Della Porta, è questa: che il moltiplicarsi delle edizioni delle sue opere, specialmente di alcune, come p. es. della *Magia naturalis*, e il loro diffondersi, in lingua originale (latino o italiano) o in traduzione, oltre i confini patrii, raggiunse a tratti punte altissime. Ed il fatto che le biblioteche di Londra o di Berlino o di New York dispongano di fondi dellaportiani spesso e di gran lunga più ricchi di quelli delle biblioteche napoletane e in genere italiane, si commenta da sé. La valutazione di questo fatto, che neppure nella sua ovvia individualità biografica è disposto a prendere misura e connotazione di semplice

notizia, implica considerazioni storiografiche e letterarie di notevole peso. Il tema, negli scritti dellaportiani del Paparelli, non è sviluppato in documentata prospettiva di cose e di pensieri. Ma è toccato; e in una ulteriore programmazione di lavoro avrebbe certamente trovato motivi di studiata collocazione.

Studi esplicitamente dedicati all'attività teatrale, hanno preso la prima mossa da questo dato di fatto: che le 17 opere teatrali del Della Porta che ci sono pervenute, tre tragedie e quattordici commedie, sono quasi tutte - tranne le tragedie, di cui una è di argomento sacro e le altre due sono di contenuto omerico - di ambientazione napoletana, e, per di più, due di esse esibiscono tratti in dialetto napoletano. Ma il suo italiano, nelle tragedie come nelle commedie, è italiano letterario, modellato sui testi dei grandi scrittori e abilmente avviato, nella dimensione del dialogato teatrale, al parlato.

Nelle premesse di alcune commedie, e ripetutamente in varie occasioni, il Della Porta rivendica a sé il merito di un plautismo rinnovato e rinnovatore: dal punto di vista linguistico, come riscoperta dell'immediatezza delle battute a misura caratterizzante del personaggio, e dal punto di vista funzionale, come ricerca di coerenza delle parti e consequenzialità dell'azione, con ben sorvegliata continuità di correlazione. Certo è che proprio di qui, indipendentemente dal debito che anche lui aveva contratto col teatro popolare, si può far partire la sua avversione alla tecnica delle improvvisi, che già nella sua età, pur trionfando, accusavano la dissociazione fra immaginativa ed espressione come indizio di debolezza di ispirazione, o comunque di costruzione.

Su questa sua operazione il Della Porta richiama l'attenzione degli spettatori (spettatori soltanto supposti, visto che di rappresentazioni in pubblico le sue commedie non ne hanno avuto nessuna), e tiene a mettere in risalto come i suoi drammi rinnovino il magistero teatrale di Epicarmo, di Menandro, di Plauto, le cui ombre, a guardar bene, dice, si vedono vagare sul fondo scenico delle sue commedie. Per la verità noi ci aspettavamo che alle ombre di Epicarmo, Menandro, Plauto, aggiungesse quella di Aristofane. Ma la citazione di questo nome non ricorre. Non ricorre forse perché di Aristofane il Della Porta non conosceva direttamente le commedie, benché Aldo Manuzio le avesse pubblicate a Venezia ormai da un secolo (nel 1498). O forse ne tace proprio perché le conosceva. Mentre, infatti, sembra convenevole attribuire al Della Porta un giustificato compiacimento per la veemenza della lingua e la regolarità delle partiture, altrettanto convenevole non sembra attribuirgli una responsabile condizione della gravidanza satirica che i testi aristofanei esibiscono. Sia stato o

no toccato dall'Inquisizione, abbia o no patito il processo a cui accenna Luigi Amabile (*Il Santo Ufficio dell'inquisizione in Napoli*, Citta di Castello 1892, vol. I, pp.846-47), aveva tutte le ragioni per sentirsi sorvegliato a vista, dal momento che più di una volta, per pubblicazioni che voleva avviare, come abbiamo già detto, gli era toccato attendere e pregare per ottenere l'*imprimatur*. Sarebbe perciò naturale che per tenersi quanto più possibile al largo da sospetti, insistesse nel vantare il sistema comico dei suoi testi, come inconciliabile con intenzioni di satira

Plauto, dunque. Ambiente napoletano, lingua italiana letteraria, sceneggiatura plautina: un programma innovativo che, tenendosi su un sostanziale fondamento umanistico, apre al teatro che si affermerà nelle età successive.

Su questi dati di studio ci siamo attenuti, sia io che Paparelli, nel corso delle nostre ricerche, estendendo gli intenti innovativi al campo delle scienze e della sperimentazione tecnica, e mettendo ben in evidenza come il Della Porta, con viaggi, rapporti personali e letture, si tenesse costantemente aggiornato, in concordia o in aperta polemica con mezzo mondo alla volta. Ricerche, le mie e quelle del Paparelli, diverse le une dalle altre per impostazione, criteri metodologici e ideologia letteraria, come abbiamo già accennato, eppure convergenti, almeno nelle intenzioni finalistiche: più strettamente correlate con i testi e con le loro intenzioni artistiche le mie, più storiografiche e documentarie le sue. Sta di fatto che ho potuto parlare del Della Porta pensando più ai miei scritti che ai suoi, nella convinzione che al *redde rationem* ci saremmo trovati d'accordo.

Della napoletanità del Della Porta abbiamo via via tenuto a dimostrare che, per quanto marcata con un certo compiacimento, è stata sempre gestita in funzione del divertimento e tenuta comunque lontana da forme di polemico esibizionismo. E ciò, indubbiamente, per la qualità di superiore intelligenza che guida i suoi scritti, per la signorilità del suo tratto umano e culturale. Della letterarietà perfettamente dominata del suo linguaggio, come della ricchezza della sua cultura, abbiamo chiesto ragione alle sue pagine teoriche e ci siamo documentati attraversando il lucido periodare dei suoi trattati scientifici e l'agile dialogare delle sue opere teatrali, dove fa prove sperimentali alla ricerca, secondo noi consapevole, di una lingua italiana che sapesse essere letteraria e insieme parlata.

Sono argomentazioni, queste, che trovano scarso rilievo negli scritti critici del Paparelli. Ma è indubbio che le sue ricerche documentarie, i suoi aggiustamenti di tiro, di date, di fatti, abbiano conferito certezza a molte impostazioni di critica linguistica, filologica, formale.

Paparelli ha lasciato una sorta di attestato sintetico dei suoi studi su questo autore in una relazione letta ad un convegno (cfr. AA.VV., *Giovan Battista della Porta nell'Europa del suo tempo*, Napoli, Guida, 1990, pp. 53-68): una relazione che può considerarsi testamentaria, nel senso che sintetizza vecchi interessi e temi lasciati in sospensione, e dissemina proposte e suggerimenti di provvido lavoro prossimo. Praticamente rilegge l'epistolario del Della Porta sulla scia di G. Gabrieli (*G. B. della Porta linceo*, in «Giornale critico della filosofia italiana», 1927, pp. 360-97; Id., *Bibliografia lincea - G.B. della Porta, Notizie bibliografiche dei suoi mss. e libri, edizioni ecc. con documenti inediti*, in «Rendiconti della R. Accademia Nazionale dei Lincei», serie VI, vol. VIII, 1932), di F. Fiorentino (cit.) e di altri testi critici e documentari fondamentali, compresi i suoi, e imposta un discorso integrativo, rivolto a rettifiche e ad approfondimenti di fatti e di opinioni, ma soprattutto teso a rilanciare il discorso sul progetto del Della Porta di voler comporre tutti i suoi scritti in un "Opus magnum", da intitolare *Taumatologia*. L'anno di riferimento sarebbe il 1510, uno degli ultimi della vita di Giambattista, che morirà nel 1615: ultimi anni, ma densi e vivacissimi, fecondi, in un fitto intreccio di rapporti e di progetti. Una vecchiaia invidiabilmente felice, segnata da un perenne sorriso. Paparelli rivede ad uno ad uno dati, date e notizie, e, come abbiamo accennato, elabora proposte di lavoro, indica programmi prossimi, e soprattutto ci informa della situazione dellaportiana, relativamente a manoscritti, prime edizioni, documenti. Il meglio delle sue pagine, dal periodare asciutto e vigoroso, è proprio in questa messe eloquente e nello stesso tempo contenuta di lavoro e di organizzazione del lavoro. Ma è, forse, soprattutto nel sottinteso didattico della sua concezione del lavoro critico, che si fonda sul canone della concretezza e della chiarezza metodologica, che si integra in un onesto ripudio delle sofisticazioni verbali e teorematriche che affliggono, rendendole illeggibili, molte pagine critiche del nostro tempo. Affliggono le pagine, non, per fortuna, i lettori, visto che i lettori potenziali si guardano bene dal divenire fruitori effettivi di questa letteratura presuntuosa e melensa. Paparelli, carattere ruvido e spigoloso, si asteneva dall'impancarsi a maestro e a consiglieri. Ma nella sintassi lineare e ossuta delle sue pagine, dettata come messaggio ad allievi e collaboratori, si può leggere l'invito ad ispirarsi all'esempio dei grandi maestri della critica letteraria: Carducci, De Sanctis, Croce, autori di pagine di estrema chiarezza, dove è inconcepibile lo sviluppo di un periodo oscuro o la presenza di una parola disgiunta da contenuto.

Do un esempio indicativo della qualità della prosa di Paparelli ripor-

tando un tratto della pagina 54 circa l'invenzione del telescopio, che il Della Porta rivendicava a sé:

In una lettera del 1610 il riferimento all'opera è associato con i risentimenti del Porta verso il Galilei per quella invenzione del telescopio che a lui pareva un'usurpazione:

Attendo alla *Taumatologia* e mi doglio che l'invenzione dell'occhiale in quel tubo è stata mia inventione, e Galileo letter di Padua l'have accomodata ...

Lo stesso accade in una lettera dell'anno seguente diretta probabilmente a Giovanni Faber, futuro segretario generale dell'Accademia e autore dei famosi distici premessi alla prima edizione del *Saggiatore*, nei quali, senza che lo stesso Galilei se ne risentisse, la priorità dell'invenzione del telescopio veniva apertamente attribuita al Della Porta. Il Faber gli aveva scritto meravigliandosi che, con tanta gente che ormai s'attribuiva quel vanto, egli, ch'era il vero inventore, tacesse. E il Della Porta risponde che gli basta la testimonianza del Keplero, il quale cita il 7° libro della sua *Magia Naturale* (cap. X) e l'8° del *De Refractione*. Lamenta poi gli altri plagi e accenna anche qui alla *Taumatologia*.

Nel 1987, come abbiamo detto all'inizio di questa relazione, un gruppo di studiosi (in ordine alfabetico: Giancarlo Mazzacurati, Gioacchino Paparelli, Gianvito Resta, Luca Serianni, Raffaele Sirri, Francesco Tateo, Maurizio Torrini) si riunì in comitato, chiese al Ministero per i Beni Culturali ed ottenne di programmare la Edizione Nazionale delle opere di Giovan Battista della Porta. Ai lavori di questo comitato, che ha già pubblicato in edizione critica nove volumi ed altrettanti ne ha in preparazione per i prossimi due anni, Paparelli partecipò, finché visse, con convinzione, con assiduità di consiglio, con impegno di dottrina. Gliene siamo tutti grati e gli rinnoviamo ammirazione e simpatia.

IL BENI DI PAPARELLI

L'interesse di Paparelli per un trattatista poco studiato, almeno negli anni della sua prima pubblicazione,¹ fa da cornice e da completamento ai più acuti studi rivolti all'Umanesimo e al Rinascimento, anche in considerazione della stretta connessione esistente, nel secolo decimosesto, tra l'applicazione alle discipline letterarie e la teorizzazione delle più specifiche questioni linguistiche. Ciò spiega lo sguardo d'insieme che Paparelli ha spesso utilizzato nella sua indagine critica, cercando di cogliere gli aspetti più significativi degli *studia humanitatis*, senza ignorare il valore formativo degli apparati dottrinari e l'analisi delle spinte innovative che dall'interno ne minacciavano la stabilità.

Beni si pone all'attenzione della critica – in particolare degli studiosi della lingua – per la sua posizione polemica nei confronti delle scelte operate dal Comitato che orientò i criteri di edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, stampato a Venezia, nel gennaio del 1612, presso la tipografia Giovanni Alberti. In esso si racchiudeva – com'è noto – il lessico utilizzato dagli autori del Trecento dell'area fiorentino-toscana:

Quando questo idioma fiorì, che fu da' tempi di Dante, o ver poco prima, fino ad alcuni anni dopo la morte del Boccaccio. In qual tempo, (...)

¹ G. PAPARELLI, *Paolo Beni e l'Anticrusca*, Napoli, Liguori, 1964 (oggi in edizione moderna è possibile leggere: *L'Anticrusca, parte II, III, IV*, testo inedito a cura di G. Casagrande, Firenze, Accademia della Crusca, 1982); solo più tardi seguiranno gli studi di Michele Dell'Aquila, *La polemica anticruscante di Paolo Beni*, Bari, Adriatica, 1970, e la pubblicazione del *Cavalcanti ovvero la difesa dell'Anticrusca*, a cura di Giulia Dell'Aquila, Bari, Cacucci, 2000, a cui si rimanda per una sintesi della catalogazione dei vari saggi critici succedutisi negli anni (pp. 260-266). Per un più ampio riscontro sulla biografia, sulle opere e su una più articolata ricognizione degli studi critici, cfr. P. B. Duffley, *Paolo Beni. A Biographical and Critical Study*, Oxford, Clarendon, 1988.

potremo dir, che sia dall'anno del Signore 1300 al 1400 poco più, o poco meno: perché, secondo che ottimamente discorre il Salviati, gli scrittori. dal 1300 indietro, si possono stimare, in molte parti della loro lingua, soverchio antichi, e quei dal 1400, avanti, corruperro non piccola parte della purità del favellare di quel buon secolo (dalla *Prefazione* p. 3r.).

Nell'*Anticrusca*² il Beni sostiene l'esigenza di una lingua italiana lontana dalle posizioni del Salviati;³ sottolineando come l'idioma trecentesco si riveli rozzo rispetto a quello moderno. La convinzione della tesi origina una serie di argomentazioni, con numerose esemplificazioni, volte ad evidenziare l'arcaicità di talune espressioni linguistiche, rispetto alle più chiare e vive forme moderne in uso tra gli scrittori del Cinquecento.

Non sfugge a Paparelli il ruolo svolto dal Beni all'interno del dibattito ancor vivo sull'*imitatio*, pur nella consapevolezza di limitati slarghi intuitivi. Con la sintesi e la chiarezza espositiva che gli erano proprie, il nostro critico, riferendosi ad una *Disputatio* scritta in lingua latina,⁴ così si esprime: "Gli argomenti che egli svolge non hanno nulla di originale né escono dall'ambito delle teorie aristoteliche allora in voga".⁵ Il Beni considera quest'opera come un primo nucleo del commento alla *Poetica* di Aristotele,⁶ in essa sostiene che la poesia è *imitatio humanarum actionum* e compito del poeta è di servirsi di tale imitazione per scopi morali. Sulla scorta di queste ultime considerazioni, Paparelli delinea il sostrato ideologico della produzione del Beni, centrando il discorso sulla proposta fatta dall'autore di Gubbio⁷ di abolire i metri nelle tragedie e nelle commedie

² P. BENI, *L'Anticrusca ovvero il paragone dell'italiana lingua, nel qual si dimostra chiaramente che l'antica sia inculta e rozza e la moderna regolata e gentile*, Padova, G. B. Martini, 1612.

³ Il fondatore del *Vocabolario*, morto nel 1589; dalle posizioni del Salviati non si erano molto discostati i continuatori del *Vocabolario*.

⁴ Il riferimento è all'opera di P. BENI, *Disputatio in qua ostenditur prestare comoediam atque tragoediam metrorum vinculis solvere*, Padova, F. Bolletta, 1600; oggi nell'edizione a cura di B. Weindberg, vol. IV, Bari, Laterza, 1974, pp. 345-95.

⁵ Cfr. G. PAPAPELLI, *Paolo Beni e l'Anticrusca*, cit., p. 6.

⁶ Tra le opere dedicate ad Aristotele, ricordiamo: P. BENI, *In Aristotelis poeticam Commentarii*, Padova, Bolletta, 1613, successivamente ristampati ed accresciuti nelle edizioni: Venezia, G. Guerigli, 1622 e *ibid.* 1625. In essi Beni opera la netta distinzione della poesia dalla storia. Vanno segnalati anche i *Commentarii in Aristotelis libros Rhetoricorum*, Venezia, G. Gherigli, 1624-25, 2 voll. le *Orationes quinqua et septuaginta*, Venezia, G. Guerigli, 1625, e il trattato di storiografia, *De istoria libri quatuor*, Venezia, G. Vincenti, 1611, seguito in una successiva edizione dai "commentari" in *P. Virgili Maronis Aeneidem* e *In Sallustii Catilinarium*.

⁷ Paolo Beni nacque probabilmente a Candia (Grecia, 1552/1553), affrontò i suoi primi studi in Umbria (egli si firmava *Eugubinus*, cioè di Gubbio). Nel 1574 ca. si recò

e di riportare quei generi in prosa, in quanto l'*imitatio* doveva necessariamente attenersi al vero o al verosimile. L'idea partiva dalla constatazione che i compositori, facendo parlare in versi i vari personaggi, tradivano il canone fondamentale dell'*imitatio* che avrebbe dovuto attenersi alla natura,⁸ in quanto il sistema versificatorio, incomprensibile all'ascoltatore incólto, non permetteva di ricavare alcun ammaestramento dalle rappresentazioni. Diversamente accadeva nella raffigurazione del poema epico, poiché la struttura del testo, rivolgendosi ad un pubblico cólto e selezionato poteva mantenere l'uso alto del metro, giacché lo spettatore era in grado di reggere l'impatto con la costruzione retorica. Il problema del rapporto tra l'asse compositivo e la sua destinazione veniva risolto, quindi, nella funzione didascalica assunta dalla letteratura nella trasmissione dei valori etici e civili.

Gli studi di Paparelli su Paolo Beni – pur nell'essenzialità delle riflessioni – rivestono un ruolo importante, perché, nei primi anni Sessanta, offrono la possibilità agli studiosi, con la stampa di una parte dell'*Anticrusca*, di rimeditare sulle dinamiche del confronto che la cultura rinascimentale e quella immediatamente ad essa correlata operano nel contatto diretto con gli Antichi. Paolo Beni si inserisce, infatti, con alcuni elementi innovativi nel dibattito teorico sulle strategie da adottare nella comunicazione estetica ed etica, in un periodo in cui la questione della lingua, con la

a Padova, dove conseguì la laurea in Teologia e Filosofia; entrò nella Compagnia di Gesù da cui uscì nel 1596, per probabili contrasti teologici. Fu lettore dal 1594 di filosofia alla Sapienza di Roma e nel 1600, presso lo Studio padovano, fu chiamato sulla cattedra di umanità, resasi vacante alla morte dell'umanista A. Riccoboni, dopo il rifiuto di Giusto Lipsio, con lo stipendio di 600 fiorini, più tardi elevato a 1000 fiorini. Difese il *Pastor fido* del Guarini in due articolati discorsi: *Risposta alle considerazioni o dubbi dell'Ecc.mo Sig. Dottor Malacreta accademico ardito sopra il Pastor Fido con altre varie dubitationi*, Padova, F. Bolletta, 1600; *Discorso nel qual si dichiarano e stabiliscono molte cose pertinenti alla Rispesta*, Venezia, P. Ugolino, 1600, dove operò la distinzione tra poetica e filosofia morale e sostenne la legittimità teorica della tragicommedia. Pubblicò un libro di *Rime varie*, Padova, G. B. Martini, 1614. Si ricordano, inoltre, le *Orationes quinqua et septuaginta*, Venezia, G. Guerigli, 1625, e il trattato di storiografia, *De istoria libri quatuor*, Venezia, G. Vincenti, 1611, seguito in una successiva edizione dai "commentari" *In P. Virgili Maronis Aeneidem* e *In Sallustii Catilinarium*. Di alcune altre significative opere si è data già notizia in precedenza, mentre di altre si darà notizia più avanti. Morì a Padova nel 1625.

⁸ *Quis eum dixerit Naturam imitari, qui carminibus perpetuo colloquentes agentesque illos facit quos Natura e contrario oratione soluta perpetuo ad loquendum et instruxit et inducit?*; la citazione è tratta da G. PAPARELLI, *Paolo Beni e l'Anticrusca*, cit., p. 7.

Ibidem.

pubblicazione del *Vocabolario*, entra nella fase più specificamente applicativa. Bisogna prendere atto, inoltre, che aspetti precettivi basilari, che spingono gli autori – da Petrarca in poi – ad emulare le tipologie letterarie degli Antichi, acquisiscono nella disputa tardo-cinquecentesca la forza di rendere fattivo un progetto concreto di impegno educativo che coinvolge la letteratura e, più in generale l'arte, e impegna gli intellettuali nella definizione dei tratti salienti della complessa problematica linguistica sulla quale si discuterà fino a tutto l'Ottocento.

Si avverte – in ultima analisi – l'esigenza di formulare uno stabile impianto normativo, fondato, però, su un procedimento ideologicamente strumentale ai nuovi modi della comunicazione letteraria. In questa direzione si orienta e si radica il nuovo classicismo di Paolo Beni, da correlare anche alla lunga disputa che attraverserà il Seicento, relegando ad un ruolo di secondo piano la figura di Dante. Non più il Cicerone oratore, ma più specificamente la *Poetica* di Aristotele diventa il fulcro del discorso teorico, proteso verso soluzioni capaci di individuare – nei Moderni – elementi antichi, tali da farli assurgere a paradigma di un nuovo codice statutario.⁹

La traduzione della *Poetica* di Aristotele appare per la prima volta nel 1536, quindi, dopo la codificazione delle regole bembesche, cui seguiranno, a partire dal 1546 e fino al 1572, altre 10 edizioni con diversi commenti, decretando un vero successo editoriale dell'opera, in particolare se si considera che ben cinque di esse compariranno tra il '48 e il '50.¹⁰ Le adesioni e le partecipazioni alle dispute letterarie sulle categorie, sullo stile e sul registro sono, quindi, negli anni, tutt'altro che concluse. Anzi, a testimonianza della nuova linfa precettistica di cui si nutre la trattatistica sul finire del Cinquecento, non vanno dimenticati i *Discorsi dell'arte poetica*, pubblicati da Torquato Tasso nel 1587, e i *Discorsi sul poema eroico*, nel 1594. Prima di lui si erano confrontati sulle questioni di teoria della letteratura il padre Bernardo, Ammirato, Minturno, Pigna, Lionardi, Giraldi e molti altri. Ciò a dimostrazione che il dibattito, più che restringersi, si andava allargando – così come accadrà nel corso del Seicento e oltre –

⁹ Mi pare – tra l'altro – che su questo aspetto la critica su Paolo Beni non abbia ancora esaurito il suo cammino di ricerca.

¹⁰ A ciò si aggiunga l'impressionante materiale citato da Amedeo Quondam (in *Rinascimento e Classicismo*), in cui si segnalano oltre 200 opere di commento, di traduzioni, di esposizioni, di dissertazioni pubblicate tra il 1536 e il 1600, tutte relazionate alla fortuna delle tesi aristoteliche e utilizzate per formulare una teoria riguardante i diversi generi.

coinvolgendo non più solo i teorici, ma gli autori stessi. Dottrina e prassi, quindi, trovano un punto di incontro nella realizzazione di un comportamento espressivo, adottato per correggere il tiro alla normativa da cui si dissente.

In tale contesto, la difesa del Tasso, da parte del Beni, assume contorni che vanno oltre il rapporto di amicizia che li univa,¹¹ da collegarsi probabilmente all'ammirazione verso la posizione autonoma e di prestigio poetico ricercata da Tasso, protesa a conciliare le regole aristoteliche con la magnificenza del poema cavalleresco. È – in ultima analisi – la partecipazione allo sforzo, anche drammatico, compiuto dal poeta di Sorrento, per trovare un punto di contatto tra le istanze teoriche e la tradizione del genere.

La documentazione degli *Atti del primo Vocabolario*, Firenze, Accademia della Crusca, 1974, curata da Severina Parodi, reca la testimonianza di un verbale, secondo il quale dodici Accademici, nell'aprile del 1606, avevano incluso il Tasso tra i primi autori moderni non fiorentini da citarsi nel *Vocabolario*, a conferma della discussione aperta all'interno della redazione, anche se alla fine aveva prevalso l'originaria scelta del Salviati.¹² La segnalazione rende evidente l'importanza e la vitalità delle diverse posizioni; lontane, quindi, dalle accuse di pedanteria, troppo spesso utilizzate per definire il riporto delle argomentazioni esegetiche a sostegno dei diversi autori. Esse esprimono, invece, in maniera chiara, la rottura difficile, sofferta, consumatasi tra gli intellettuali dell'epoca, i quali, nelle continue frantumazioni delle tesi acclarate, tentarono con varie soluzioni di edificare un nuovo ordine teoretico, all'interno del quale sarà possibile individuare le radici della nostra moderna letteratura.

La *Poetica* di Aristotele, da cui sicuramente Beni prende spunto, è la monumentale edizione commentata da Lodovico Castelvetro, pubblicata a Vienna nel 1570 (con una ristampa nel 1576). In essa, infatti, trova un ogget-

¹¹ Sul sentimento amicale che intercorreva tra i due è lo stesso Beni a soffermarsi, sottolineando in alcune sue asserzioni la condivisione con Torquato degli studi a Padova e nella stessa città l'adesione al programma dell'Accademia degli Animosi, presumibilmente intorno al 1573-74. Ci sono delle discordanze sull'autenticità di questa notizia, segnalate – tra gli altri – dallo stesso Paparelli. A testimonianza della considerazione per il Tasso, si ricorda il commento del nostro autore ai primi dieci canti della *Gerusalemme Liberata: Il Goffredo, ovvero la Gierusalemme Liberata, del Tasso, col commento del Beni*, Padova, Appresso F. Balzetta, 1612.

¹² Sulla questione cfr. anche G. DELL'AQUILA, *Il Cavalcanti di Paolo Beni*, in P. BENI, *Il Cavalcanti*, cit., pp. 178-188.

tivo riscontro la tecnica del raffronto utilizzata dal Beni nell'*Anticrusca*.¹³ Il Castelvetro, nei brevi commenti, opera un continuo paragone tra i Moderni e gli Antichi; metodologia, d'altronde, indispensabile per il sostegno delle tesi enunciate da quegli autori che necessitano di rapportarsi ad un modello.¹⁴ Sulla base di queste considerazioni, andrebbe individuato con cautela in Beni l'anticipatore di un percorso cui si ispireranno molti autori e trattatisti barocchi, primo fra tutti Emanuele Tesauro;¹⁵ indubbia è, però, la sua collocazione all'interno della linea che porta allo sviluppo del concettismo. Mario Scotti ritiene di fondamentale importanza il commento di Beni alla *Poetica* di Aristotele, perché segnala in maniera precisa "i percorsi della storia, verità che non tollera ornamenti, e della poesia, finzione che gli ornamenti rendono più gradita e piacevole".¹⁶ Né va dimenticato che siamo già negli anni dell'affermazione mariniana e delle ormai consuete esperienze prebarocche.

Nell'ambito di queste riflessioni, trova una specifica collocazione l'attacco del Beni al modello di Boccaccio, che i cruscanti ponevano come riferimento per la scrittura in prosa. Egli sostiene, infatti, che lo scrittore fiorentino non può reggere il confronto con un romano come Cicerone o un greco come Isocrate. La tessitura delle sentenze di Isocrate, ad esempio, l'accurata scelta lessicale, la distribuzione degli accenti, la costruzione degli incisi, la pulizia dello stile non trovano alcun riscontro nell'autore

¹³ Né va dimenticata del nostro autore la *Comparatione di Homero, Virgilio e Torquato. Et di chi loro si debba la Palma dell'heroico Poema*, Padova, Appresso Lorenzo Pasquali, 1607, ristampata sempre a Padova nel 1612, con l'aggiunta di tre discorsi e il nuovo titolo: *Comparatione di T. Tasso con Homero e Virgilio insieme con la difesa dell'Ariosto paragonato ad Homero*, fondamentale per la storia della critica tassiana delle origini. A tal proposito, cfr. R. FEDI, *Torquato Tasso*, in *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno, 1997, V, p. 283. Sulla superiorità del Tasso rispetto agli Antichi e allo stesso Ariosto, del quale si riconosce il valore poetico, tanto da avvicinarlo a Virgilio, ritenendolo superiore ad Omero, Beni così si esprime: "Il rame (per così dire) di Homero e l'argento di Virgilio, in Torquato sembra fino e lucidissim' oro". Esalta inoltre l'esemplarità dell'*inventio* e dell'*elocutio* nella sua poesia.

¹⁴ Sulla questione vd. anche le considerazioni di M. L. DOGLIO, *Tasso "principe della moderna poesia" nei discorsi accademici di Paolo Beni*, in *Formazione e Fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, Atti del Convegno di Studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso (1595-1995), Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995, a cura di Luciana Borsetto e Bianca Maria Rif, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997, pp. 79-95.

¹⁵ Cfr. G. DELL'AQUILA, *Il Cavalcanti di Paolo Beni*, in P. BENI, *Il Cavalcanti*, cit., p. 258.

¹⁶ M. SCOTTI, *Letteratura e trattatistica varia*, in *Letteratura italiana*, Roma, Salerno, 1997, p. 1119.

del *Decameron*. Così come non può esistere – secondo Beni – un paragone tra l'ordinata distribuzione dei membri nel discorso ciceroniano, né di qualsiasi altro scrittore del passato, e il Boccaccio. Nella dissertazione, infine, si riporta una moltitudine di esemplificazioni, alcune riproposte anche da Paparelli, per dimostrare l'inadeguatezza delle forme arcaiche usate dal Boccaccio, talvolta ritenute addirittura di impedimento alla buona comprensione del testo.

L'*Anticrusca* deve ritenersi – pertanto – opera fondamentale per la comprensione del difficile tragitto compiuto dalla nostra storia letteraria. Si rivela, infatti, una miniera preziosa per chiunque voglia comprendere le discussioni che animavano il dibattito sulla questione della lingua, consumatasi negli anni tra il Cinquecento e il Seicento. In essa sono citate innumerevoli forme non assimilate, oggi definibili di attrazione paretimologica (è il caso, ad esempio, dell'abuso fatto dal Boccaccio – secondo Beni – di “gliele” e “gliene”, usati indifferentemente sia al plurale che al singolare, sia al maschile che al femminile). Si indicano, poi, sempre in Boccaccio, probabili fusioni di tendenze popolari, mi riferisco alla caduta di alcuni articoli, alle miscele di *lui* e *lei* per *sé* e *sé stesse*. E ancora l'adozione di particelle impiegate senza alcuna regola fissa, fenomeno, in verità, che – sotto altre forme – è riscontrabile anche nei diffusi impieghi cinquecenteschi dell'epentesi. Errore di lingua è definita, poi, nel fiorentino, la consuetudine di *quale*, utilizzato – secondo Beni – “fuori di tempo”, da annoverare probabilmente tra i cedimenti del Boccaccio al parlato. Pochi esempi che esprimono la contraddizione di fondo presente nella cultura classicistica del Beni, che si trova a difendere la lingua moderna contro quella degli Antichi.¹⁷

Le argomentazioni sviluppate nell'*Anticrusca* e nel *Cavalcanti*, in favore della lingua moderna, sono chiare e convincenti; a tal punto, che la risposta piena di acredine del Pescetti sfiora il vituperio,¹⁸ senza entrare, in maniera efficace, nel merito delle obiezioni mosse dall'autore di Gubbio.

¹⁷ Sull'uso delle particelle e dei pronomi adottati dal Boccaccio: “Né in queste particelle che (come s'è detto) tengono luogo di pronomi e d'articoli, o altre tali, mancherebbe che avvertir tuttavia: come alhor ch'ei dice *farol volentieri*, invece *d'io il farei volentieri*; *soneramel bene* per *mel sonerai bene*; *vuoi tu ucciderla?* per *la vuoi tu uccidere?*; *ricorderate* per *ti ricorderai* (...). Né altro giudizio saprei fare mentr'usa *olla* e *olle* per *o la* et *o le*, sicom'anco *sella*, *selle*, *silli*, per *se la*, *se le* e *si li*”, da P. BENI, *L'Anticrusca*, in G. PAPARELLI, *Paolo Beni e L'Anticrusca*, cit., pp. 60-62.

¹⁸ Cfr. la *Risposta D'Orlando Pescetti all'Anticrusca del M. Rev. Et Excellentiss. Sig. D. Paolo Beni, pubblico lettore nello studio di Padova*, in G. PAPARELLI, *Paolo Beni e l'Anticrusca*, cit., pp. 66-83.

Quest'ultimo, dilatando gli spunti riflessivi, si sofferma anche sulle forme aspirate della parlata fiorentina, antepoendole la gentilezza di altre parlate toscane e la dolcezza di voci già esistenti nella lingua delle città di Roma, Venezia, Padova, Vicenza e di molti altri luoghi lombardi. Il discorso del Beni si muove, quindi, nella ricerca di una sintesi linguistica compatta, volta ad eliminare ogni appesantimento espressivo, con un puntuale richiamo alla raffinatezza stilistica ed un'esclusione dei rigonfiamenti eccessivi della frase, come spesso invece accade in Boccaccio (*cap. IV-V-VII*). Contesta, infine, ai Fiorentini l'uso malfermo del verbo e con perizia tecnica entra nel merito degli abusi linguistici del fiorentino (*cap. XII*), sostenendo che in molte altre città italiane è possibile trovare prosatori migliori.

Beni sottrae Petrarca – per i suoi soggiorni padovani – al giudizio negativo di cui sono oggetto gli scrittori di Firenze, tanto da affermare che “né l'ottimo italian prosatore, né l'ottimo italian rimatore sia fiorentino”.¹⁹ L'attacco è quindi rivolto contro l'assoluto dogmatismo dei Cruscantì che volevano come esempio unico da imitare: Boccaccio e la parlata fiorentina. Riutilizzando il repertorio lessicografico dell'Alunno,²⁰ attacca l'impostazione dilatata del periodo, sottolineandone lo stile “turgido, difficile et operoso”. Il problema per Beni è nella scelta del modello: “il Boccaccio ama tanto que'periodi che da'Latini rotondi vengon chiamati, et i quali più degli altri si dilatano”.²¹ Avviene così che il concetto sentenzioso e breve nella lingua greca o latina non si riesce ad esprimere in italiano “senza molto maggior ambito di parole, o di membra et incisi”.²² Osservazione acuta, confermata anche dai più recenti studi sulla lingua del Boccaccio, i quali evidenziano nel *Decameron* l'utilizzo a spirale delle subordinate che rendono il periodo ampio, con l'incatenamento dei vari gradi delle stesse, tutte agganciate e dipendenti dalla principale.²³ L'allungamento del periodo genera ovviamente anche una sospensione del concetto: “quest'ampiezza di membri, di incisi e di parole genera difficoltà et oscurità all'intelligentia”. Gli esempi che seguono a tale consi-

¹⁹ P. BENI, *L'Anticrusca*, in G. PAPARELLI, *Paolo Beni e l'Anticrusca*, cit., p. 55.

²⁰ Francesco del Bailo (Ferrara, 1484-Venezia, 1556), con il soprannome umanistico fu detto l'Alunno (alunno delle Muse), autore delle *Ricchezze della lingua volgare sopra il Boccaccio*.

²¹ P. BENI, *L'Anticrusca*, in G. PAPARELLI, *Paolo Beni e l'Anticrusca*, cit., p. 40.

²² *Ibidem*.

²³ Sulla costruzione di alcuni tipi di frase del Boccaccio, cfr. G. HERCZEG, *Saggi linguistici e stilistici*, Firenze, Olschki, 1972, pp. 154-169.

derazione sono ben articolati e portano alla conclusione che la lingua dei Moderni è molto più agile e incisiva di quella del modello aulico che bisognerebbe seguire e che non è possibile sostenere.

A' Fiorentini (...) si dovesse conceder lode nell'italiano stile, e che il presente fuor dalle rive d'Arno, anzi fuor della città di Flora, fosse corrotto e da sprezzare (...). Ma mi giova credere che i Fiorentini (che in contrario vada pubblicando alcun di loro) abbiano miglior concetto de' scrittori et esterni e moderni: e che a ciascuno stimino ripetere la via per acquistarsi lode nell'italiana favella.²⁴

E a proposito della parlata:

I Fiorentini ingorgano talmente le parole che l'orecchie degli'esterni ne restano meravigliosamente offese: anzi coloro i quali a gentil pronuncia hanno adusate l'orecchie e la lingua, non possono senza nausea tolerar pronuncia così aspra e noiosa.²⁵

La comparazione tra i prosatori moderni e quelli greci e latini trova – secondo Beni – molta più sintonia, perché più sistematico e armonico si rivela l'uso moderno della lingua, vicino al costumato ordine delle frasi, all'armonia dello stile, pur non eguagliandone la passata grandezza. Nell'idea del Beni è forse possibile rivedere lo sforzo compiuto dal Valla nel ripristino di un lessico latino ripulito dagli inutili e deformanti appesantimenti accumulati nel corso del Medioevo.²⁶ Allo stesso modo, infatti, l'autore eugubino da una parte cerca di rettificare la precettistica tradizionale a favore di un'adozione più larga di esempi da imitare e dall'altra interviene sul patrimonio lessicale, individuando gli abusi e gli errori insiti nel linguaggio dell'autore preso a modello. Sulla scia, quindi, di alcune esegesi già presenti in una parte della scuola umanistica, Beni organizza la sua indagine critica basandola sul continuo raffronto tra i diversi concepimenti delle strutture sintattiche che inevitabilmente portano ad una differenziazione e ad una caduta del significato. La convinta giustezza della propria analisi è alla base della pubblicazione del *Cavalcanti*, opera nata proprio in difesa dell'*Anticrusca*, nella quale l'autore si propone agli

²⁴ P. BENI, *L'Anticrusca*, in G. PAPARELLI, *Paolo Beni e l'Anticrusca*, cit., p. 46.

²⁵ *Ivi*, p. 49.

²⁶ Sulla portata innovativa del Valla nella linguistica latina, cfr. S. GAVINELLI, *Teorie grammaticali nelle "Elegantie" e la tradizione scolastica del tardo umanesimo*, in «Rinascimento», Firenze, Olschki, 1991, vol. XXXI, pp. 155-181.

occhi dei contemporanei come colui che prendendo le distanze da una pedissequa adozione di formule linguistiche ormai superate, vuole affermare l'importanza della modernità in un rapporto diretto con la grandezza degli Antichi. Bisognerà aspettare la terza edizione del *Vocabolario*, per trovare accolti i suggerimenti degli anticruscanti; in essa si terrà nel debito conto anche l'irregolarità di quegli autori che per scelta individuale, "guidati dal buon giudizio", scavalcano la norma.

Le opere del Beni ripropongono per molti aspetti, la problematica contraddizione presente nel *Convivio* dantesco, dove l'autore rompe con gli schemi abituali per procedere verso una prosa – come sostiene Nencioni – "fondata sulla consapevole distinzione (...) tra poesia e prosa e con la sfida lanciata non contro il latino dei classici, ma contro quello dei moderni scolastici (...). Il suo ideale è la naturale bellezza (...) scevra degli ornamenti della poesia: una prosa realizzata con le virtù proprie della lingua per insegnare la virtù agli uomini".²⁷ Allo stesso modo, Paolo Beni si trova a vivere in un periodo dove è ancora fortemente sentito il bisogno di legarsi alla tradizione, ma nello stesso tempo si avverte tutto il peso di quell'esperienza. Finiscono così per intersecarsi metodologie, enunciati, regole, in una codificazione ancora tutta da disegnare e in una forma tutta da precisare. È l'espressione – in definitiva – di una modernità che cerca di trovare la propria identità, pur nell'angusto spazio della retorica e della grammatica. Dai preziosi spunti offerti da Paparelli, emerge con sicurezza che per lo sviluppo di questo processo diviene fondamentale il contributo di Paolo Beni, forse senza eccessivi colori e fantasia, ma sempre impegnato nello sforzo estremo di affermare la propria *humanitas*.

²⁷ G. NENCIONI, *Tra grammatica e retorica*, Torino, Einaudi, 1983, p. 122.

GIOACCHINO PAPARELLI E L'IDEA MANZONIANA DI UOMO SUPERIORE.
 ALCUNE NOTE A MARGINE

Ricordare dopo trent'anni qualcosa che ci ha visto partecipi, in veste di appassionati ascoltatori, significa certo fare i conti con quell'inevitabile specchio deformante che è la traccia residuale, ancora persistente, delle profonde suggestioni ed emozioni allora provate. Tuttavia, ripensando al Convegno di Studi sul Manzoni tenutosi a Salerno, nella primavera del 1974, non credo di far torto all'obiettività di una cronaca divenuta ormai storia, e neppure al merito scientifico dei contributi di studiosi illustri - per tutti, Mario Sansone e Sergio Romagnoli - dicendo che quanto fece di quel convegno un Evento, impresso in quanto tale in una memoria collettiva, di molto trascendente quella della comunità scientifica locale, fu il momento di fervido dibattito politico/ideologico, determinato dal confronto dialettico fra Carlo Salinari, teorizzatore della "Struttura ideologica de *I Promessi Sposi*", ed Edoardo Sanguineti, che in lucido e serrato controcanto, gli rispose con le sue "Glosse"¹.

Se di quel convegno manzoniano si può oggi parlare come del frutto di una particolare stagione storica, di uno spirito dei tempi difficile da spiegare a chi ancora non c'era, su una simile lunghezza d'onda si colloca il contributo apportato da Gioacchino Paparelli con la sua relazione: *Manzoni e l'idea di uomo superiore*. Una relazione che, nei confronti di un referente ideologico, catalizzatosi come virtuale cuore pulsante del dibattito collettivo, si colloca in una posizione apparentemente defilata o marginale. In realtà, tale da mirare subito, direttamente, al cuore del problema, nel momento in cui, in esordio, individua e delimita, in maniera program-

¹ C. SALINARI, *La struttura ideologica de I Promessi Sposi* - E. SANGUINETI, *Glosse a Salinari*, (oltre che negli Atti del Convegno), in «Critica Marxista», XII, 3/4, maggio-agosto 1974.

matica, una fondamentale contraddizione con cui il romanziere Alessandro Manzoni si trovò a dover fare i conti.

Riprendendo il filo di una ricerca per Lui non nuova, le cui prime prove, contrassegnate dallo stesso titolo posto in calce alla relazione salernitana, erano apparse nel 1947, sulla rivista «Italice», dell'università dell'Illinois, Paparelli muove infatti dal presupposto che la grande ritrattistica, il tratteggio delle “figure più marcatamente individuali della nostra letteratura”², a partire dal Farinata dantesco, ed isolando in conchiusa parentesi gli eroi tragici alfieriani, trova proprio nelle pagine del Manzoni la sua più ricca rassegna: Napoleone, Adelchi, L'innominato, fra Cristoforo, il cardinale Borromeo sono lì a dimostrarlo.

In questo senso, coerentemente Manzoni s'inserisce, secondo Paparelli, nel clima di quella “cultura di transizione dal secolo XVIII al secolo XIX”, che dell'individualismo, del “culto dell'eroe, della personalità eccezionale”, aveva fatto un suo “aspetto peculiare [...] complementare e spesso in diretto contrasto alla livellatrice ed equalitaria filosofia di derivazione illuministica”. E se già Herder e Goethe avevano parlato di ‘superuomo’, in riferimento a tale problematica Paparelli fa invece notare la preferenza del Manzoni per la voce ‘uomo superiore’, cogliendone una perfetta equivalenza semantica in quella di ‘eroe’, nel senso usato da Carlyle.

Se della condivisione manzoniana di una “metafisica dell'individuo”, o della sua adesione ad una “morale eroica”, sono prima testimonianza il sonetto *Autoritratto*, o le pagine del dialogo *Dell'invenzione*, il Manzoni romanziere è però, universalmente, il “poeta degli umili”. Non solo perché un cliché interpretativo logorato dal troppo uso ha voluto cristallizzarlo in questa veste, ma perché tale il Manzoni decise di essere, nel momento in cui elesse, a centrale protagonista del suo romanzo, una coralità anonima di “Gente meccaniche e di piccol'affare”, di cui i due *Promessi* sono metonimico emblema.

E lo decise ancor prima, si potrebbe dire, quando messi da parte gli abbozzi preparatori di una già preventivata terza tragedia, *Spartaco*³, prese a dedicarsi, senza più concedersi dilazioni, a quel suo architetto romanzesco, *Fermo e Lucia*, iniziato nel settembre 1821, lasciato in sospeso dopo la stesura dei primi capitoli, per attendere al completamento dell'*Adelchi*.

² G. PAPARELLI, *Manzoni e l'idea di uomo superiore*, ora in *Da Ariosto a Quasimodo*, Salerno, Edisud, 1994, pp. 121-133. A tale edizione si fa unico riferimento per tutte le citazioni nel testo.

³ In A. MANZONI, *Le Tragedie*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno Editrice, 1996, cfr. *Una terza tragedia*, pp. 431-449.

La conversione al romanzo, ciò che più tardi Sanguineti chiamerà lo 'sliricamento' del Manzoni, matura dunque – e indirettamente Paparelli offre spunti di riflessione – sulla base di una paradossale insoddisfazione che proprio nell'alta perfezione estetica dell'*Adelchi* trovava di che alimentarsi. Splendido esemplare di tragedia romantica, o di tragedia cristiana, nei suoi intrinseci punti di forza, la seconda tragedia manzoniana contiene infatti gli elementi che al suo autore appaiono irrimediabilmente deboli, rispetto ad un'ideale e programmata autocommissione.

Novello Amleto cristiano, il principe longobardo si fa cardine e garante della rinnovata unità dell'azione tragica⁴; accanto a lui, in intenso contrasto chiaroscurale, si stempera da un lato la dolente elegia di Ermengarda, lampeggia dall'altro la barbara regalità di Desiderio. Consegnato all'assoluta alterità della saggistica storiografica l'enunciarsi del proprio dramma, quello del passaggio di un popolo sulla propria terra senza lasciarvi alcuna traccia, tutto quanto della tragedia avrebbe dovuto rappresentare il vero cuore innovativo, la dolorosa e pavida inerzia del popolo latino schiacciato nel conflitto tra Longobardi e Franchi, non può che rimanere confinato nel breve spazio di un "cantuccio lirico", senza mai proporsi come effettivo motore dell'azione. Pur ripensata e rinnovata nei termini di una nuova estetica romantica, o cristiana, la tragedia si conferma comunque, per eccellenza, genere votato al grande ritratto, ad un individualistico culto della personalità. Rappresentare le condizioni di un popolo, in un determinato momento della sua storia, può competere solo al romanzo.

Da questa convinzione teorica, maturata per diretta esperienza, muove la conversione del Manzoni al nuovo genere, ancora oggetto, da noi, di tante sussiegose diffidenze. Si elaborano così i tempi di una breve quanto intensa stagione creativa, cui porrà termine una sopraggiunta sfiducia nei 'Componimenti misti di storia e d'invenzione'. E in questo senso, il gran teatro della storia, che il romanzo vuole e deve poter rappresentare, diviene il gran teatro degli umili, l'unico in cui il loro passaggio sulla loro terra,

⁴ Mi sembra doveroso riportare alcune osservazioni di G. TELLINI, *Ivi*, "Introduzione", pp. XLI-XLIV: "Di fronte alle due coriacee figure dei re antagonisti, Desiderio e Carlo, [...] si delinea per contrasto il carattere di Adelchi: un virtuoso come già il Carmagnola [...] Ma se nella prima tragedia il Conte urta contro l'iniqua ferocia delle istituzioni, [...] ora l'attrito esplose nella coscienza del personaggio. Gli ostacoli sono dentro di lui. [...] L'interiorizzazione del dramma vissuto dal personaggio [...] Non si affida a due aspetti distinti e irrelati del protagonista (come nel Carmagnola, altero belligerante poi rassegnato apostolo della fede), ma discende dalla charoscurata unicità di un carattere dimidiato, che testimonia al proprio interno la faticosa dialettica di penitenza e di liberatoria espiazione."

quello che la storia ufficiale trascura e che il canone lirico/tragico esclude, può lasciare, grazie alla poesia, una non labile traccia.

Per realizzarsi in estetica compiutezza, un progetto ideologico deve però armonizzarsi, o trovare un punto di conciliazione dialettica, con le coordinate di fondo di un congeniale orizzonte creativo; siano queste mediate dallo spirito del tempo, dal clima culturale di cui l'autore è partecipe, oppure più direttamente rispondenti alla sua individuale sensibilità. L'impegno della rappresentazione corale, ciò che compiutamente si attiene ad una rivisitata *Storia milanese del secolo XVIII*, viene allora ad incrociarsi con quella pregressa attitudine – coltivata in ambito lirico/tragico – alla ritrattistica dell'uomo superiore, al medaglione singolo di una personalità eccezionale, carismatica nel bene come nel male. Nasce da qui la grande galleria comprendente, nell'ordine del romanzo, padre Cristoforo, Gertrude, l'innominato, il cardinale Federico. Nasce di qui, soprattutto, la necessità di inserire coerentemente la serie dei ritratti nel diagramma della *fabula* del matrimonio contrastato. Coerentemente, o per meglio dire, in maniera strategica, rispondendo a ragioni strutturali di vario ordine.

Se due umili filatori di seta restano i protagonisti indiscussi, toccherà ai personaggi 'superiori' interrelarsi a loro su un duplice versante, in veste di antagonisti, o di aiutanti o Donatori. E tanto più mobile risulterà il quadro d'insieme se, niente affatto rigida o schematica, in due casi simmetrici e speculari, la definizione di questi ruoli sintattici verrà di fatto a capovolgersi rispetto alle attese precostituite. E sarà certo quanto accadrà a Gertrude, introdotta come garante di un rifugio più che sicuro, per la fanciulla perseguitata, e rivelatasi invece corresponsabile del suo rapimento, mentre in rovesciata simmetria, al polo opposto della stessa sequenza, sarà l'innominato, del rapimento artefice diretto, e antagonista sommo per antonomasia, a rivelarsi altrettanto sommo *Donatore*. Ma tutto questo, la cosa è ben nota, rientra nei canoni di un'ideologia cristiana che per ribadire il principio dell'eterogenesi dei fini, del supremo disegno divino, non può non passare attraverso la conferma della vita corta, o dell'esito comunque fallimentare, di ogni progetto umano. Sia questo votato al male, come quello di don Rodrigo, sia questo votato al bene, come quello di padre Cristoforo, il primo ad indirizzare a Monza Lucia ed Agnese. Ed entro una simile coordinata prioritaria, l'irrelevanza della connotazione etica si accompagna a quella della connotazione socio/culturale. I progetti a fin di male e a fin di bene, elaborati dai rappresentanti di un ceto superiore, non vanno in porto né più né meno di quelli che gli umili potevano aver escogitato, per aiutarsi da soli, visto vano il ricorso a quell'aiuto religioso – don Abbondio

– e a quell'aiuto giuridico/legale – l'Azzeccagarbugli – rinvenibili, con le sole loro piccole forze, nel raggio del loro piccolo mondo.

Ed è già questo un modo, tutto manzoniano, non per risolvere, ma almeno per affrontare un'aporia strutturale – rappresentazione collettiva / ritratto dell'uomo superiore – rispecchiante non tanto secolari conflitti di classe, che Manzoni non ha certo inventato, quanto la sua visione di un mondo, in cui solo alla peste è dato di 'rimettere a posto ogni cosa'. Rimanangono le possibilità e le ragioni dei grandi ritratti, dei medaglioni individuali, che alle figure superiori competono, per quell'includibile retaggio genetico che assegna loro un 'surplus' di "vita interiore".

Comunque lo si voglia intendere, il ritratto, la *descriptio figurae* all'interno di un sistema romanzesco, implica sempre un momento di stasi, una pausa nel flusso degli eventi, la cui misura o estensione, quanto la caratterizza come digressione 'a parte', sta poi all'intelligenza dello scrittore riassorbire e armonizzare nell'*unicum* del racconto. Almeno in linea teorica, tra flusso del racconto e pausa descrittiva, vige la identica osmosi che nel melodramma salda reciprocamente il concertato alla grande aria lirica o 'romanza'. Questo, per indicare un comune effetto virtuale, in un ideale rapporto a distanza, fra ciò che il romanzo ottocentesco cercò di essere, ed il melodramma riuscì ad essere: il vero genere nazionalpopolare.

Orchestratore di vivacissimi concertati – a partire dai modi rossiniani di quella sequenza d'opera buffa che è la notte degli imbrogli e dei sotterfugi – Manzoni sa bene che, dislocati in particolari e selezionati momenti dell'intraccio, laddove l'innestarsi di un nuovo motivo, o il passaggio ad un nuovo segmento di percorso, rende necessaria la pausa con valore di cerniera o raccordo, i ritratti delle figure superiori devono essere opportunamente distanziati. Intervallati di modo che, evitando che si facciano reciprocamente ombra, non vada dispersa la carica tragica, o il potenziale suggestivo, che ogni ritratto mantiene, in ragione del suo essere a tutto campo, isolato nel prioritario rilievo del soggetto, rispetto ad ogni altra eventuale figura di contorno. Tutto questo Manzoni lo sa bene – si è appena detto – o piuttosto lo impara a sue spese, nel corso dell'"eterno lavoro" di revisione testuale che dalla forma approssimata del *Fermo e Lucia*, porterà alla struttura coerentemente armonica, o perfettamente calibrata, de *I promessi sposi*⁵.

⁵ È d'obbligo ricordare quanto osservato da L. CARETTI, *Romanzo di un romanzo*, in A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, I, *Fermo e Lucia. Appendice storica sulla Colonna Infame*, Torino, Einaudi, 1971, p. XV, a proposito della "metamorfosi strutturale" del romanzo manzoniano: "Si è trattato non già di una semplice revisione correttiva, ma di un rimaneggiamento

Distanziare i ritratti delle diverse figure non necessariamente significa interporre, fra l'uno e l'altro, un cospicuo numero di pagine. Prescindendo dallo *stasimo* o 'canto sul posto' dell'"Addio monti..."⁶, l'ottavo capitolo che si era aperto sulla comica placidità di don Abbondio, si chiude sull'intonazione meditativo/elegiaca, impressa dalla presenza e dalle parole di Padre Cristoforo. L'uno è perno centrale dell'opera buffa contrassegnante il tono della prima parte del capitolo, l'altro è costellazione mistica della dolente chiusa degli addii; ed è proprio il posizionamento delle due figure agli estremi di un'unica microstruttura, la loro fittizia vicinanza, ad esaltare il senso della distanza abissale che le contrappone diametralmente, destinandole a non incontrarsi mai, pur facendo parte dell'identico piccolo mondo.

Padre Cristoforo è nume tutelare della conclusione non solo del capitolo VIII, ma di un primo movimento della storia tutta, coincidente col tomo primo del *Fermo e Lucia*, ma già il capitolo IX introduce il celeberrimo ritratto di Gertrude. Se figura superiore è quella che imprime alla pagina un proprio clima psicologico, una particolare coordinata semantica, tanto più in questo caso, sarebbe dunque plausibile il rischio di un'interferenza, o collisione, fra due egualmente forti aure carismatiche. Al contrario, ancora una volta, quella virtuale giusta distanza, garante per ogni figura di un risalto pienamente autonomo, si attesta come qualcosa che ben poco ha a che vedere col concreto numero delle pagine interposte, ma che piuttosto si subordina alla capacità di utilizzare in pieno un pur breve scorcio, per azzerare il clima preesistente, allestire un campo vuoto, in cui prendere ad inserire un nuovo potenziale di attese. Che è appunto, ciò che Manzoni fa – ne *I Promessi Sposi* tanto più lucidamente che nel *Fermo e Lucia* – in primo luogo caricando di molto la portata simbolica di un rito di passaggio come l'attraversamento del lago, poi, nella prima parte del capitolo IX, creando, come ben vide Giovanni Getto⁷, un calibrato *anticlimax* affidato a figurine pertinenti "un'umanità veniale", quali il pa-

radicale, inteso a costituire un equilibrato e omogeneo assestamento della forma interna del romanzo [...] laddove l'abbozzo presentava, a causa anche della sua gestazione concitata e irreversibile, una partitura discontinua e abnorme, nata per accumulazione febbrile di materiali eterogenei non adeguatamente correlati tra loro, di blocchi storici e di blocchi romanzeschi schematicamente contrapposti, di compiaciute e protratte digressioni".

⁶ Così G. MACCHIA, *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo*, Milano, Adelphi, 1989, p. 22. E per la posizione strategica del canto d'addio, come momento forte di scansione narrativa, potrebbe aver agito sul Manzoni la suggestione di F. SCHILLER, *Die Jungfrau von Orleans*, in cui l'addio di Giovanna alla propria terra chiude appunto il prologo della tragedia.

⁷ G. GETTO, *Lecture manzoniane*, Firenze, Sansoni, 1964, p.135.

dre guardiano, e il barrocciaio. Col risultato che, quando avvolta nella penombra claustrale Gertrude farà la sua prima apparizione, il fervore mistico irradiato da Padre Cristoforo, impregnante le ultime pagine del capitolo precedente, è ormai distante anni luce.

Se è vero che la quantità di pagine intervallanti un ritratto dall'altro non è di per sé determinante, può però anche accadere che proprio su un empirico materializzarsi della distanza, debba poggiarsi quella radicale accortezza nel cambio di atmosfera o clima psicologico, che per l'irradiarsi del carisma emanante dal grande ritratto si è detto essere requisito prioritario.

Sul vaneggiare di Geltrude, su una sua risata evocante lo spettro vago della follia si chiudeva il VI capitolo del secondo tomo del *Fermo e Lucia*, e già, nel VII, il Conte del Sagrato faceva il suo ingresso, risultando così troppo rigido e meccanico l'affiancamento delle due presenze, determinanti per il destino dell'eroina. Ricomposta e contratta in più tragica essenzialità la grande figura femminile, in quella drastica azione di autocensura che alla stessa modifica della cifra nominale affida indizialmente le proprie intenzioni – se proprio questo vuole attestare il più stridente rotacismo di 'Gertrude', in luogo dell'evanescente liquidità dell'originario 'Geltrude' – uno strenuo lavoro non solo di 'taglia e incolla', sulla materia del II e III tomo del *Fermo e Lucia*, fa sì che già dalla seconda metà dell'XI capitolo, il testo de *I Promessi Sposi* introduca le vicissitudini milanesi di Renzo, protrate sino a tutta quella splendida aggiunta che è il capitolo XVII. Se in apertura del XVIII, la notifica del bando di cattura contro Renzo infonderà nuovo vigore al controprogetto di don Rodrigo, solo col capitolo XIX il discorso verrà ad investire la figura dell'innominato. E se l'intervenuto distanziamento fra i due grandi ritratti contribuisce a potenziare l'aura carismatica dei due personaggi superiori, ancor meglio si renderà sfruttabile la possibilità di collegare Gertrude e l'innominato in un rapporto di simmetrie a distanza, una volta posta in essere l'accelerata ripresa ritmica del racconto. Nel capitolo XX, ai margini opposti della sequenza 'Rapimento', ecco infatti il nesso di rovesciata specularità, rotante sull'identico asse dell'atto mancato, implicare da un lato la messa a fuoco di Gertrude nel momento in cui, vedendo Lucia avviarsi fiduciosa verso il mondo fuori del convento, vorrebbe richiamarla indietro, "Ma già un altro pensiero, un pensiero avvezzo a predominare, aveva vinto di nuovo nella mente sciagurata...". Dall'altro, quella dell'innominato che da un'alta finestra del suo castello vede "spuntar la carrozza" in cui Lucia è prigioniera, vorrebbe chiamare "uno de' suoi sgherri" per indirizzarla subito al palazzotto di don Rodrigo, "Ma un *no* imperioso che risonò nella

sua mente, fece svanire quel disegno". L'atto mancato come indice alternativo di una patologica debolezza, e di una straordinaria forza della volontà, è ciò che appunto consente, sull'onda lunga della distanza, il nesso di una compiuta simmetria speculare, mentre nell'*unicum* armonico di una rinnovata coerenza, l'evento si salda all'esistente. La dinamica attiva del personaggio trova logico e verosimile supporto nelle note statiche del suo ritratto, che si attualizza così come imprescindibile bacino/riserva, di opzioni motivazionali, per ogni impulso determinante una specifica modalità d'azione.

Ma sul concreto terreno del romanzo manzoniano, perché tutto questo possa dirsi perfettamente riuscito, come Geltrude è divenuta Gertrude, così il conte del Sagrato ha dovuto deporre i primitivi orpelli oleografici; quella sua fisionomia oscillante fra i tratti del masnadiero, ostentante un patriottico fastidio per gli spagnolismi che infarciscono l'eloquio di don Rodrigo, e quelli del killer, pronto a patteggiare in doppie il prezzo del rapimento. La promozione del personaggio dalla prima alla seconda redazione del romanzo – per ricordare ora almeno di striscio la formula adottata da Sergio Romagnoli nel convegno salernitano – passa, anche in questo caso, attraverso la caduta di ogni vistosa eccentricità, attraverso un prosciugamento che è tutt'uno con la sua potenziata interiorizzazione. Possono dirsi questi i termini della nobilitante metamorfosi determinante l'approdo del personaggio alla soglia massima del titanismo tragico; una metamorfosi che il mutamento della designazione nominale puntualmente registra. Venuto meno il contrassegno aneddoticico del 'Conte del Sagrato', troppo rigidamente vincolante l'uomo superiore ad un particolare episodio cruento, il fantastico/pittoresco cede allo scavo psicologico. La statura morale del personaggio s'ingigantisce, nel momento in cui in virtù di un suo *mana* o forza misteriosa – dall'esterno razionalizzabile come prudenziale cautela dell'anonimo – egli diventa l'innominato, il sacro portatore di un tabù nominale, implicante "qualcosa d'irresistibile, di strano, di favoloso.". L'*innominato* stabilmente comporta il connotato di un'inalterata sacralità, il sigillo di una grandezza d'animo sempre uguale a se stessa, nel male come nel bene. E che sia questa la cifra primaria del vecchio tiranno oggetto di terrore, come, in seguito, del nuovo santo oggetto di benedizioni, lo si vedrà più tardi, al capitolo XXIX, quando – inquadrandolo come infaticabile organizzatore di un'opera di difesa contro la calata dei lanzichenecci – il suo ritratto in movimento insisterà soprattutto sui tratti di una continuità attitudinale, al di là del mutamento operato in lui dalla conversione. "Quel coraggio che altre volte aveva mostrato nell'offendere e nel difendersi, ora lo mostrava nel non fare né l'una né l'altra cosa", si dirà appunto

di lui, sempre contrassegnando, come fattori determinanti del suo carisma, “La rimembranza dell’antica ferocia, e la vista della mansuetudine presente”.

Richiamando la nota di Arturo Graf, secondo cui dopo la conversione dell’innominato, “gli elementi essenziali del suo carattere non si può dire che siano mutati”, nonché quella più sintetica e pregnante dello Zottoli, che nell’iter psicologico compiuto dal personaggio coglie un’integrazione e non certo una modifica, osserva appunto Paparelli che se l’innominato “non poteva rimanere fino alla fine un superuomo con quanto d’irreligioso e d’amorale la parola presuppone, [...] del superuomo il Manzoni salva, nella conversione, proprio tutto quanto è conciliabile con la fede”. Giungendo così a ribadire come “La compattezza psicologica del personaggio sta proprio nel fatto che le forze che determinano il ravvedimento sono quelle stesse che lo hanno trascinato al delitto”, sino a concludere, rilevando in quale misura “Quella che in senso morale è una conversione, in senso strettamente psicologico è invece evoluzione e progresso”.

E se, a proposito di un simile compiuto emblema dell’uomo superiore, Paparelli evidenzia una sedimentata eco della presenza storica di Napoleone – puntualizzando che non senza l’influenza di Francesco Lomonaco e delle sue *Vite dei famosi capitani d’Italia* il giovane Manzoni aveva preso a considerarla – proprio in quest’ultima occasione la sua idea trova più saldo fondamento. Fissandosi definitivamente l’innominato nell’icona dell’“uomo che nessuno aveva potuto umiliare, e che s’era umiliato da sé”, tanto più si conferma l’identità dell’archetipo realmente sedimentato nell’immaginario autorale, e già liricamente prospettato in quella “più superba altezza”, giammai chinatasi “al disonor del Golgota”. Così, come ancor prima, nell’*incipit* del XX capitolo, una più chiara percezione della portata simbolica del paesaggio – con felice innovazione rispetto al *Fermo e Lucia* – aveva indotto il Manzoni a perfezionare il ritratto della sua figura titanica, riflettendone le caratteristiche nel suo spazio vitale. Paragonato al nido insanguinato dell’aquila, il castello, posto “a cavaliere a una valle angusta e uggiosa, sulla cima d’un poggio”, è il luogo da cui “il selvaggio signore dominava all’intorno [...] e non vedeva mai nessuno al di sopra di sé, né più in alto”⁸. E la rinnovata gravidanza del metaforismo teriomorfo

⁸“Il Conte del Sagrato, futuro innominato, vive nel suo regno selvaggio non riconoscendo superiore a se” (*FL*, li, VII, 659). La presentazione del personaggio si attiene ad una formula storico-giuridica: *superiorem non recognoscere*; che nella Ventisettesima si converte e dilata in surreale situazione: “Dall’alto del castellaccio ... dominava all’intorno tutto lo spazio dove orma d’uomo potesse posarsi, e non ne sentiva nessuna brulicare al

suggella l'immagine dell'uomo superiore, appunto richiamando un precedente ritratto e trasferendone, dalla scrittura lirica a quella prosastica, l'identico potenziale epico: l'innominato, proprio come quell'"ei (che) si nomò", autoconferendosi il titolo di "arbitro" assiso fra due secoli.

Opportunamente osserva Paparelli, a proposito dell'entrata in scena dell'innominato: "Non a caso il Manzoni lo presenta alla fine d'un capitolo in cui si vedono le alte sfere ecclesiastiche e politiche cospirare all'allontanamento del padre Cristoforo". Non a caso, appunto. Soprattutto perché - senza voler ora riprendere la capitale questione del riassetto intersequenziale fra prima e seconda redazione del romanzo - così operando, il Manzoni ottiene senz'altro un effetto minimo: l'ulteriore messa in risalto di quella solitudine altera, di quella grandezza eroica 'inattuale', proprio nell'implicito paragone a contrasto con i mediocri campioni della più diffusa tipologia degli attuali politicanti. Ma in virtù di ciò, effetto massimo è la risoluzione di un più denso nodo strutturale, concernente - nei termini già prima genericamente enunciati - il ruolo e la dimensione a tutto campo, fondamentali nel ritratto dell'uomo superiore. In altre parole, il Manzoni de *I Promessi Sposi* è arrivato alla certezza, oggetto di più confusa intuizione nel *Fermo e Lucia*, che l'ingresso dell'innominato può essere programmato solo dopo che il destino di padre Cristoforo si è compiuto, solo dopo che è avvenuta quella sua uscita di scena, che si protrarrà sino all'estremo incontro nel lazzaretto.

Un isolamento tragico di eguale intensità avvolge infatti padre Cristoforo come l'innominato. Ma quello del primo rimane l'isolamento doloroso del perdente, l'altro, diventa quello trionfale del vincitore. E si tratta di una differenza nell'identità, sottile ma fondamentale, nel sistema simbolico, sotteso all'avvicinarsi delle due figure carismatiche. Una differenza che senz'altro Paparelli coglie, quando fa notare come in padre Cristoforo "l'orgoglio fa da elemento negativo, che la fede interviene continuamente a soffocare e respingere", mentre, nell'innominato, una eguale passione "finisce, dopo una resistenza disperata, per assumere un valore positivo e trova in se stesso le ragioni di riposo e di soddisfazione."

E volendo inserire una minima nota a margine, si potrà ancora rilevare quanto, una simile differenza senz'altro si lega al potenziale evocativo connesso al destino nominale delle due figure. Il Conte del Segrato era cifra

di sopra del suo capo" (XX, 3). Per convertirsi infine, nella Quarantana, in una bestemmia che al personaggio fa ingaggiare una lotta con Dio: "non vedeva mai nessuno al di sopra di sé, né più in alto" (*ibid*). Così S. S. NIGRO, "Nota critico-filologica: i tre romanzi", in A. MANZONI, *Fermo e Lucia*, Milano, Mondadori, 2002, p. L.

di convenzionale oleografia, insufficiente, sui tempi lunghi, a designare il grande convertito, il testimone vivente degli effetti della Grazia. Perfettamente, un simile campo connotativo si distende invece nell'assenza di un nome, nella prescrizione del tabù nominale, che investe ed innalza il testimone della potenza *nascosta* di un Dio che non vuol essere nominato invano. Al contrario, Lodovico, figlio di un ricco mercante, folgorato dall'illuminazione di Grazia, dopo aver attraversato il buio del delitto, ed aver individuato nel saio francescano il nuovo abito della sua esistenza, non può essere che *Cristoforo*, essere segnato dal nome che inequivocabilmente fa di lui il portatore di Cristo, indicandone l'unica ipotesi vitale, in quella sintetica conciliazione fra gli opposti, richiamante quanto per Adelchi, era antinomia tra il fare il torto o il patirlo, appunto, nella vocazione al servizio delle vittime del torto. Si tratta dunque di cifre nominali parlanti, attestanti la portata di una conversione/trasfigurazione che trasforma un persecutore in un protettore dei perseguitati, così come già prima, aveva fatto di un solo virtuale protettore, un virtuale perseguitato. Nel canone di un processo antifrastico, che "trasfigura il senso e la vocazione degli esseri conservando l'ineluttabile destino delle cose e degli esseri"⁹, e spiega così quegli aspetti di una continuità caratteriale, attestanti nell'uno, l'inalterato carisma superiore, nell'altro, il frequente emergere di un ardore, a stento frenato dall'attitudine penitenziale.

Continuità fra un *prima* ed un *poi* ai bordi di un evento capitale e decisivo, che per l'innominato si svolge nell'alto del suo castello, lontano dalle contraddizioni del mondo, entro la capsula isolante di un inattaccabile privilegio di classe. Per Lodovico/Cristoforo si svolge invece nel mondo, e del mondo riflette tutte le contraddizioni, com'è giusto per il figlio di un mercante, a lungo incerto sul proprio ruolo, poi finalmente in grado di cogliere, nella monacazione, "il mezzo onde ripetere, su un piano superiore [...] quello che nella vita mondana non gli era riuscito di realizzare, e cioè il desiderio di affiancarsi agli oppressi contro la scelleratezza dei potenti"¹⁰.

Calatosi fra gli oppressi per illuminante vocazione, Cristoforo assume su di sé il ruolo del profeta disarmato, ossia, nel mondo e per il mondo, il ruolo del perdente. Un ruolo simbolicamente trasfigurabile, con il corredo di un peculiare attributo quale il pane/viatico del perdono, proprio in virtù delle connotazioni ctonio/funerarie sottese al suo nome, nella ri-

⁹ G. DURAND, *Strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo, 1972, p. 215.

¹⁰ E. SANGUINETI, *Il Manzoni di Moravia*, in *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1970, p. 215.

presa della costante iconologica che sull'immagine del cinocefalo domato, divenuto Cristoforo, opera un'inversione di senso, sino a farla immagine "protettrice, talismano contro la violenza della morte"¹¹. Se Cristoforo resta un portatore di morte, sia pure "una buona morte" o "transizione rassicurante", le ragioni dell'*epos* borghese vogliono però che proprio nel bel mezzo del romanzo, a prendere il suo posto, come decisiva figura di uomo superiore, sia l'innominato, l'alternativa vincente e vitalistica, in grado di imprimere all'intreccio la vera svolta rasserenante, grazie a quel potere d'intervento sul reale che il suo destino di classe gli garantisce.

Il senso tragico dell'impotenza vitale e della morte, che fatalmente Cristoforo porta con sé, si ribalta nell'innominato in quella potente ansia di vita, tanto più emergente in quella sua lunghissima notte, proprio quando il sentimento/paura della morte sembra avere in lui il sopravvento. Quando la tensione introspettiva che lo spinge a riconsiderare ad una ad una le immagini del suo passato, lo induce anche a proiettarsi "nel tempo che pure continuerebbe", al di là del "suo cadavere sformato, immobile, in balia del più vile sopravvissuto", a protendersi verso un futuro in cui egli vuol essere presente. Il balenare della promessa del perdono divino, per una sola opera di misericordia, apre allora una prospettiva rasserenante, perché lascia intravedere, per un tempo a venire da viverci nei panni del convertito, la possibile rimozione di quei più angosciosi fantasmi del nulla e del non essere.

Proprio nel momento in cui, come sostiene Paparelli, "il vecchio concetto stoico del suicidio liberatore e magnanimo [...] non è eluso, ma psicologicamente superato e respinto", *in toto* si realizza la destituzione in termini prosastici di quella morte, un tempo mediata da una "provvida sventura", il cui pensiero Adelchi diceva sorridergli "come l'amico che sul volto reca / una lieta novella", e che già il Carmagnola aveva invitato a riconoscere come supremo dono del cielo, quando, vagheggiata proprio come apportatrice di "una nullificante smemoratezza"¹², aveva rappresentato il sommo vertice artistico raggiunto dal Manzoni in ambito lirico/tragico. Quella stessa morte, che in nome di una romanzesca verosimiglianza, viene invece ora destituita, in diametrale inversione di senso, ad ossessione non poco paranoica, da esorcizzarsi al suono del '*mea culpa*'. Se il romanzo è il gran Teatro di una simile destituzione, suo speci-

¹¹ G. DURAND, *op. cit.*, p. 206.

¹² E. SANGUINETI, *Esame di coscienza di un lettore del Manzoni*, ora in *Il chierico organico*, Milano, Feltrinelli, 2000, pp.138-156.

fico momento scenico è quella lunga notte dell'innominato, in cui per intero si gioca il destino di Lucia e dell'intera 'cantafavola' manzoniana. Proprio quella notte così paradossalmente ammantata di un tragico alone, evocante echi shakespeariani, ed evocata, molto probabilmente da Verdi, in quella celebre aria del *Don Carlos*, esprime l'identica angosciata solitudine di un tiranno non destinato a convertirsi, si fa simbolica misura dell'avvenuto sliricamento manzoniano. Di come, ormai assestata sull'immagine del grande peccatore/grande convertito, la sua idea di uomo superiore abbia scelto di affidarsi al portatore di una prepotente ansia di vita, che per confermarsi in quanto tale deve trasformarsi, secondo l'eco scottiana richiamata da Paparelli, da *dark hero*, al di fuori e al di sopra della società, in 'eroe passivo', disposto a mettere al servizio della società le proprie qualità eccezionali. Disposto a rivelarsi così, anche in virtù della sua appartenenza alla "rea progenie degli oppressor", l'unico in grado di rasserenare e di effettivamente modificare le sorti degli umili, e dell'intreccio romanzesco. Anche questo, o proprio questo, richiede l'adequazione ai canoni dell'*epos* borghese, quale controprova dell'avvenuto 'sliricamento'.

Indipendentemente da una compiutezza formale che può renderle fruibili sull'onda della stessa emozione estetica, suscitata da una bella pagina di scrittura creativa, vi sono pagine di scrittura critica che illuminano il testo letterario di un raggio diretto, facendo emergere momenti di verità, da cui ogni successiva rilettura non può più assolutamente prescindere. Altre che, sul testo letterario, gettano invece una luce obliqua, determinante un effetto chiaroscurale, capace di generare una fruizione dinamica, di suscitare ulteriori spunti interpretativi. A questo secondo tipo appartiene, almeno a mio giudizio, la scrittura critica di Giacchino Paparelli, se è vero che, pensate a priori, come esulanti dall'ufficialità di un canone encomiastico, di cui il Professor Paparelli si sarebbe seccato alquanto, queste mie note a margine della Sua relazione manzoniana contengono cose che Egli non dice, ma alle quali, le cose che dice, mi hanno fatto pensare.

Non so se queste cose Gli sarebbero piaciute, se le avrebbe ritenute fondate e pertanto condivisibili. Il fatto che siano nate da quanto Egli disse in quel convegno di trent'anni fa, che si muovano a partire da spunti e suggestioni presenti nelle sue pagine, almeno questo, voglio crederlo, Gli avrebbe forse fatto piacere.

L'INTERPRETAZIONE DEL "LIMBO DANTESCO"
 TRA SCERVINI E PAPARELLI

La *Divina Commedia* come storia del progresso morale e della salvezza di Dante – dice Gioacchino Paparelli – comincia dal risveglio del poeta sull'altra sponda dell'Acheronte misteriosamente varcato¹:

*Ruppemi l'alto sonno ne la testa
 un greve truono, sì ch'io mi riscossi
 come persona ch'è per forza, desta;*

*e l'occhio riposato intorno mossi,
 dritto levato, e fiso riguardai
 per conoscer lo loco dov'io fossi*

*Vero è che in su la proda mi trovai
 De la valle d'abisso dolorosa
 Che 'ntrono accoglie d'infiniti guai.*
 (Inf. IV, vv. 1-9)

*Nu truonu mi rumpiù lu suonnu amatu
 m'azai, mentri durmìa chiù de nu ghiru
 cum'unu chi ppè forza è risbigliatu*

*Ccu l'ucchiu ripusatu ngiru ngiru
 ppè sapiri dduvi era, riguardai,
 tiniennu strintu mmucca lu rispiru*

*E alla prima trasuta mi truvai
 de lu 'nfernù, a nnu campu lacrimusu
 intra n'abissu de gridati e guai.*

La traduzione di Salvatore Scervini² rende quasi perfettamente il senso del testo dantesco, se si eccettua il ricorso alla metafora del ghiro, che è avvolto in un "suonnu amatu", mentre l'interpretazione di Paparelli è in relazione al passaggio tra sonno della ragione e risveglio per il cammino della redenzione.

Il pellegrino Dante è ridestato da un cupo rimbombo, stilisticamente evidenziato dal forte accento ritmico dell'attacco *Rùppemi*, che fa anche da raccordo narrativo con l'ultimo verso del canto precedente:

¹ G. PAPARELLI, *Ideologia e poesia di Dante*, Firenze, Olschki, 1975.

² S. SCERVINI, *La Divina Commedia in dialetto calabrese-U 'Nfernù*, a cura di Pina Basile, Salerno, Edisud, 1997.

E caddi come l'uom cui sonno piglia E cumu muortu de suonnu cadivi
(*Inf.* III, v. 136)

Paparelli sottolinea la fantasia di molti interpreti del testo dantesco : se il *sonno* sia detto *alto* solo per profondità o anche per durata; se il *greve truono* sia un vero tuono, conseguentemente al baleno con cui si conclude il canto precedente, oppure lo stesso *truono...d'infiniti guai* con cui al verso 9 ci sarà indicato il confuso rumore che vien dall'abisso.

L'enjambement *ne la testa/un greve truono* e l'allitterazione in *t* sottolineano e rafforzano l'intensità dei significati e lo sconcerto del pellegrino.

Continua Paparelli: il Poeta è vivo, e per lui il passaggio dell'Acheronte – misterioso e insondabile con cui si compie – non è segno di caduta, ma di vittoria. Egli scende all'Inferno non come reo, ma come erede e continuatore della missione di Enea e di San Paolo. Il primo passo, che Dante muove verso le tenebre dell'abisso, è in realtà l'inizio dell'ascesa verso la pura luce dell'Empireo. Sceglie a sua guida il cantore della *pìetas* e dell'Impero e fa incominciare la sua redenzione proprio dall'incontro con quegli Infedeli che già rischiarano del proprio sapere le tenebre del paganesimo e inconsapevolmente prepararono la *plenitudo temporum* e l'incarnazione del verbo³. L'antichità pagana non è più riguardata come l'antitesi storica del Cristianesimo, ma reinterpretata e riconsacrata come precristianesimo, come il lungo e necessario periodo della preparazione, della ricerca e dell'attesa⁴.

Dante ristabilisce l'unità del *Logos*, sfuma, cancella i confini che stanno fra le tenebre e la luce, fra le scienze profane e le scienze sacre, fra il classicismo e la teologia, risolve nella concretezza del Verbo il mistero dell'Aquila e quello della Croce, rievoca le grandi figure del passato – poeti, guerrieri, filosofi, maestri di morale e uomini politici – ne ricompone i tratti e ne ripete il destino.

Alla prima percezione uditiva *infiniti guai* si aggiunge quella visiva:

³ F. RUFFINI, *Dante e il problema della salvezza degli infedeli*, in «Studi Danteschi», XIV, 1930; RENAUDET-CHIMENZ, *Il canto IV dell'Inferno*, in AA.VV., *Lectura Dantis*, a cura di S. A. Chimenz, Roma, 1954; G. PADOAN, *Il Limbo dantesco*, in «Lettere italiane», XXI, ott.-dic. 1969.

⁴ F. FORTI, *Il Limbo dantesco e i megalopsichoi dell'Etica Nicomachea*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXXXVIII, 1961, fasc. 423; cfr. L. ANCeschi, *Il canto IV dell'Inferno*, in AA.VV., *Lecture dantesche*, a cura di G. Getto, Firenze, Sansoni, 1962; F. GAETA, *Per una lettura del canto IV dell'Inferno*, in «Il Mulino», II, 1953.

*Oscura e profonda era e nebulosa
Tanto che, per ficcar lo viso a fondo
Io non discerneva alcuna cosa.*

(*Inf.* IV, vv. 10-12)

*Era scuru, assai cupu, e negliulusu
tantu chi, a cci guardari nfunnu nfunnu,
canusciari un potia cchi ci era nchiusu*

Sul piano stilistico alla terzina dantesca non mancano esempi di linguaggio alto, come nel caso dei versi citati che si avvalgono della coordinazione per polisindeto (...e...e), di un latinismo *viso* per sguardo e di una forma tipica di linguaggio poetico altamente musicale *discerneva* per *discerneva*.

Paparelli indica in *oscura e profonda* gli attributi con cui Dante si riferisce alla *valle d'abisso*. E quel *nebulosa*, che si aggiunge a mo' di corollario, dà insieme un senso di mistero: rievoca e condensa in un'immagine le fantasie popolari intorno al diavolo e ai luoghi infernali, di cui la nebbia è complemento quasi insopprimibile. Dante in linee brevi, ma di forte rilievo, ci tratteggia lo scenario, lo sfondo tetro e pauroso sul quale verrà via via disegnando le varie scene e figure del poema. L'ultimo verso della terzina dantesca *io non discerneva alcuna cosa*, resa dallo Scervini in *canusciari un potia cchi ci era nchiusu*, crea un divario tra uno scenario indeterminato (alcuna cosa) e un altro più preciso in riferimento alle persone *nchiuse*, nel fondo dell'Inferno, simbolo dell'abnegazione umana, di cui deve liberarsi il pellegrino nel suo itinerario psicologico.

È Virgilio che interviene a scuotere Dante dallo stupore e a sollevare il cammino:

«Or discendiam quagù nel cieco mondo
- cominciò il poeta tutto smorto -
Io sarò primo, e tu sarai secondo.»

(*Inf.*, IV, vv. 13-15)

«Mò mò scinnimu propriu all'autru munnu
- dicìa lu Mastru, de pagura muortu -
Iu trasu primu e ttu vieni secunnu»

Nel pronunciare queste parole il volto del Maestro si scolora e Dante, credendo che ciò sia segno di spavento, viene preso dal dubbio:

«Come verrò, se tu paventi
che suoli al mio dubbiare esser conforto?»

(*Inf.*, IV, vv. 17-18)

«Nun ci viegnu si hai pagura,
tu, chi alli dubbi mia duni cunfuortu?»

Il verbo *dubbiare* in questo contesto ha la funzione di un infinito sostantivato che nell'italiano antico, significava anche *temere*. Ma ben altro era il motivo di quel turbamento.

«...L'angoscia de le genti
che son qua giù, nel viso mi dipinge
quella pietà che tu per tema senti.

«...Giallu mi fau lli dulura
de chista genta, a penari riddutta
mma tu ppe' spagnu pierdi li culura

Andiam, che la via lunga ne sospinge» Iamu, la longa via ca ni mmutta».
(*Inf.*, IV, vv. 19-22)

Comincia così; nel segno del dolore, il viaggio che ha per meta l'eterna gioia dei cieli. Dopo breve cammino Virgilio e Dante sono nel *primo cerchio che l'abisso cigne* (che chillu 'nfernù intra la prima grutta).

Il Limbo è l'orlo dell'immensa voragine che in nove cerchi digradanti e restringentisi giunge fino al centro della terra. Per Scervini, invece, è *la prima grutta* che pur evocando cromaticamente oscurità e paura, è pur sempre una *deminutio* rispetto al cerchio.

Secondo la dottrina teologica medievale, il Limbo era costituito da due luoghi, quello dei patriarchi, dei profeti e degli ebrei, che avevano creduto nella venuta di Cristo, e quello dei bambini morti prima del battesimo. Dante, invece, non fa distinzione di sede fra bambini ed adulti nel luminoso castello, che ha tutta l'aria di corrispondere al "luogo più elevato e meno tenebroso" di cui parla San Tommaso, colui che addirittura i sapienti e gli eroi dell'antichità pagana.

Secondo Giacalone, il primo nucleo lirico del canto è nella descrizione della valle d'abisso dolorosa, soprattutto nel chiaroscuro tonale tra l'oscurità perduta, soffusa di sospiri misteriosi, e la quiete solenne del Limbo. La malinconia diffusa di quell'atmosfera avvolge man mano situazioni e personaggi, fino a diventare espressione del superato contrasto interiore del poeta, ammirato ed esaltato dinanzi ai supremi geni dell'antichità pagana, eternamente privata della luce divina. È questa l'angoscia che cosparge il volto di Virgilio di pallore: pena spirituale e non fisica.

Il cuore di Dante che si è acceso di disprezzo e di sdegno alla presenza degli *sciagurati che mai non fur vivi*, non resiste al commovente spettacolo di queste creature escluse senza colpa propria dalla gloria dei cieli.

Quando le singole figure ci sfilano dinanzi, per glorioso e familiare che possa suonarcene il nome, noi non riusciremo a staccarle da quel quadro, sfumato di gentilezza e di grazia, *d'infanti e di femmine e di viri*. E Virgilio s'affretta a spiegarne la condizione, non vuole che queste anime vengano considerate alla stregua degli altri dannati; infatti, una ritrosia pudica e orgogliosa insieme domina le sue parole:

Or vo' che sappi, innanzi che più andi,

ch 'ei non peccaro; e s'elli hanno mercedi
non basta, perché non ebber battesimo,
ch 'è porta de la fede che tu credi;

e s'e' 'furon dinanzi al cristianesimo,
non adorar debitamente Dio:
e di questi cotai son io medesimo.

(*Inf.*, IV, vv. 33-39)

Diri tu lu vuogliu iu; ferma, dduvi hannì?

Nun peccaru lli tinti cumi cridi,
mma un ci dezi battisimu a vammuna,
lu vattisimu è pienu de la fidi;

Chilli primu e da leggi cristiana,
cumu si dici, Ddiu aduratu un hannu;:
ed iu, puru cci sugnu intra sa lana.

Le due terzine dello Scervini hanno andamento piuttosto libero rispetto al testo in lingua, tuttavia conservano la contenuta drammaticità della espressione di Virgilio oscillante tra protesta, rassegnazione e rammarico. Significativa è l'analogia del battesimo quale *piernu de la fidi* e non "porta de la fede": il battesimo, infatti, è il perno intorno a cui ruota tutta l'essenza del cristiano dalla nascita alla morte.

Paparelli sottolinea che in questa occasione Virgilio ha chinato il capo, ha taciuto per un po' ed è rimasto turbato. Poi la confessione dolente, e pur dignitosa, senza ombra di vergogna, la consapevolezza della propria miseria, un senso di privilegio e di aristocrazia, si alternano continuamente nelle sue parole:

Per tai difetti, non per altro rio,
semo perduti, e sol di tanto offesi,
che senza speme vivemo in desio.

(*Inf.*, IV, vv. 40-42)

Ppè ssu difettu e nno ppè d'autre dannu,
simu perduti; ppè schattu nni veni
ch'un ci è speranza e vivimu sperannu.

In ossequio alla speranza di San Paolo: *Sine fide impossibile est piacere Deo*, Dante china il capo riverente, ma non persuaso. Ripete nella *Monarchia* (II, VII, 4; 5) che, certo, nessuno può salvarsi senza fede e che anche l'uomo, dotato di tutte le virtù morali e intellettuali, è dannato, se non ha alcuna cognizione di Cristo; si affrettava, però, ad aggiungere che la mente umana non può capire da sola la giustizia di questa legge *Nam hoc ratio humana per se iustum intueri non potest*.

Un vero e proprio conflitto – evidenza Paparelli – tra verità di fede e verità di ragione si agitava nell'animo del poeta: sentimenti che Scervini non ha colto, anzi traduce con il vocabolo *schiatto*, cioè di spetto, assumendo un tono di ribellione, anziché di travaglio spirituale. Di tutto questo non è traccia palese nel IV canto dell'*Inferno*, perché questo luogo non può dare adito a

moti di ribellione; né la sapienza di Virgilio basterebbe a risolvere così alto problema, il quale non per nulla verrà presentato all'Aquila come

solvetemi, spirando, il gran digiuno *Saziatimi, parrannu, u gra' ddjunu*
che lungamente m'ha tenuto in fame, *ch'a lluogu l'eppittu m'ha tenuto;*
non trovandoli in terra cibo alcuno. *In nterra nun truvai cibbu nisciunu.*

(*Pd.*, XIX, vv. 25-27)

Emerge una improvvisa commiserazione e simpatia:

Gran duol mi prese il cor, quando lo 'ntesi, *Fortu ddoluru allu coru mi veni,*
però che gente di molto valore *vidiennu tanti genti de gran numu*
conobbi che 'n quel limbo eran sospesi. *stari alli limmi appisi intra li peni.*

(*Inf.*, IV, 43-45)

Sospesi! Paparelli riporta i dubbi degli interpreti e le riserve dei critici di fronte a questa parola, sottolinea che il vero aspetto della questione sta nel sapere se la parola *sospesi* indichi una pena temporanea o provvisoria.

Dante, profondamente addolorato per la sorte di *tanti genti di gran numu*, che considera maestri di vita e di sapienza, sembra diviso tra fede e ragione; neanche la creazione di un luogo privilegiato, dove colloca gli *spiriti magni*, riesce a contrastare il lirismo malinconico che pervade tutto il canto.

L'immagine del castello ci riporta in un clima di romanticismo cavalleresco, stemperato e un certo senso raggentilito nel cortigiano gusto della letteratura didattico-allegorica. Con felice espressione Attilio Momigliano definisce il canto IV: "un canto di spiritualità umanistica con una sceneggiatura medievale".

In modo solenne Paparelli consiglia di staccare dal contesto due versi e farli risuonare dall'alto di quella ideale tribuna ch'è il poema dantesco: suoneranno come il grido di tutta un'età che si svolge a salutare, per bocca dell'Alighieri, la resurrezione della poesia classica e il ritorno di Virgilio nel mondo:

«*Onorate l'altissimo poeta;* «*Allu primu pugheta veramenti*
l'ombra sua torna, ch'era dipartita» *chi era partutu e torna, damu onuru*».

(*Inf.*, IV, 80-82)

La parola "onora" con le sue varianti è ripetuta otto volte nel canto. Saluto di poeti a poeti, il nome degli uni e degli altri si accomuna nella gloria:

*Però che ciascun meco si convene
nel nome che sonò la voce sola,
fannomi onore, e di ciò fanno bene*
(*Inf.*, IV, 91-93)

*E mentri ognunu chillu numu teni
chi la vuci chi hai 'ntisu mi dunava
mi fanu onuru, e tantu lli cummeni.*

Certo l'ultimo emistichio non è da intendersi come un moto di orgoglio da parte di Virgilio, poiché significa "facendo onore al poeta, si onora la poesia". Paparelli sostiene che la corona d'alloro, che gli uomini hanno negato a Dante, egli se la intreccia con le sue mani e se la impone sul capo qui, sulle soglie di questo tempio della scienza e della virtù dove sarebbe lieto di restare per l'eternità, se la Grazia divina e la sua stessa fantasia non lo chiamassero al compimento di più alta missione.

Sesto fra cotanto senno (e fuozi sestu dottu canusciutu), Dante sembra proclamarsi erede e continuatore dei classici, assurgendo quasi a simbolo di quella corrispondenza tra poesia latina e poesia volgare, da lui così chiaramente assenta nel *De vulgari eloquentia* (II, IV, 2) e di cui entra a far parte:

*... bella scola
di quel signor de l'altissimo canto
che sovra li altri com'aquila vola.*
(*Inf.*, IV, 94-96)

*la bella scola si accucchiava
de lu gran capu pruntu allu cummannu,
chi cum' aquila, tutti assuperchiava.*

Dante sembra, dunque, pensare che "non si è virgiliani senza essere anche omerici" come dirà poi un umanista.

Intanto i sei poeti continuano tutti insieme il cammino:

*Così andammo infino a la lumera,
parlando cose che 'l tacere è bello
si com'era 'l parlar colà dov'era.*
(*Inf.*, IV, 103-105)

*Parrannu e così e du iuocu dduvi era,
chi dici nun cummeni, a nnu trappiellu
n'arricustammi a chilla luminera.*

Eccoci

*Venimmo al piè d'un nobile castello
sette volte cerchiato d'alte mura,
difeso intorno d'un bel fiumicello,*
(*Inf.*, IV, 106-108)

*Ed arrivammu mpede a nnu castiellu
'ntorniatu de setti avuti mura,
e dde nu friscu e quetu jumiciellu,*

Il nobile castello è stato oggetto di molte disquisizioni, circa il significato da dare ai sovrasensi simbolici. Le sette cerchie murarie allegorizzano le

arti del Trivio o del Quadrivio? O le apparizioni della Filosofia? O le virtù morali e intellettuali? E il *fiunicello* rappresenta forse l'eloquenza? Sapegno e Paparelli riferiscono che nessuna interpretazione ha un preciso riscontro nella terminologia di Dante, tuttavia, potrebbe essere sostenuta dalle molte pagine dedicate da San Tommaso allo studio delle sette virtù, che hanno influito sul pensiero di Dante nella concezione di questo luogo, che è insieme di esaltazione e di limitazione delle umane possibilità.

Come poeta e in compagnia di pochi Dante entra nel nobile castello, attraversa le sette mura e si trova *in prato di fresca verdura*:

*Genti v'erano con occhi tardi e gravi,
di grande autorità ne' lor sembianti;
parlavan rado, con voci soavi.*

[..]

*Colà diritto, sopra 'l verde smalto,
mi fuor mostrati li spiriti magni,
che del vedere in me stesso m'essalto.*

(*Inf.*, IV, 112-114; 118-120)

*Genti meravigliusi ci truvai
chi avianu chiari e dducci lu parrari,
lu visu cuntegnusu e biellu assai.*

[..]

*De supra chillu pratu, a cientu a cientu,
mi fuoziru, mustrati tutti quanti
l'uomini ngranni, e nni fuozi cuntientu.*

Tema dominante del primo gruppo è la storia dell'Impero Romano; infatti vi si trovano gente troiana e gente romana, quasi a stabilire la continuità dei due popoli. Nel secondo gruppo domina su tutti Aristotele, subito dopo vengono Socrate e Platone, poi intellettuali greci, latini, arabi, tutti illuminati dalla stessa verità.

È un lungo catalogo di magnanimi antichi, accompagnato dalla poesia della lode. La dolce visione è passata. Gli ultimi versi riammettono il lettore nell'atmosfera tenebrosa del Limbo, esaltato dinanzi a tanta eroicità ed intelligenza, persuaso che anche il Cielo ha quelle anime⁵ distinte dalle tenebre infernali e dall'oblio degli uomini.

⁵ Omero, Orazio, Ovidio, Lucano, Virgilio, Elettra, Ettore, Enea, Cesare, Camilla, Pentisilea, Latino, Lavinia, Bruto, Lucrezia, Giulia, Marzia, Cornelia, Saladino, Aristotele, Socrate, Platone, Democrito, Diogene, Anassagora, Talete, Erupedocle, Eraclito, Zenone, Dioscoride, Orfeo, Lino, Cicerone, Seneca, Euclide, Tolomeo, Ippocrate, Avicenna, Galeno, Averroè.

IL CARDUCCI DI PAPARELLI

Nell'ultimo trentennio si è notevolmente attenuato l'interesse della critica intorno all'opera poetica di Carducci¹. Nel complesso l'attenzione dei critici ha mirato a precisare e chiarire il ruolo e la posizione tenuti dal Carducci nella polemica – quasi canonica – tra classici e romantici, muovendosi così all'interno della critica ottocentesca. Scarse sono apparse le

¹ Senza la pretesa di un'esauritiva rassegna critico-bibliografica per gli anni anteriori al 1970 cfr. E. ALPINO, *Giosuè Carducci*, in *I classici italiani nella storia della critica*, vol. II, Firenze, La Nuova Italia, 1970, pp. 547-602; per quelli successivi segnalo – all'interno di una produzione non abbondante – E. CACCIA, *Poesia e ideologia del Carducci*, Brescia, Paideia, 1970; F. MATTESINI, *Per una lettura storica di Carducci*, Milano, Vita e Pensiero, 1975; R. CONTARINO, *Giosuè Carducci*, in *AA.VV., La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. VIII, t. II, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 57-150; M. BIGINI, *G. Carducci. Biografia critica*, Milano, Mursia, 1976; ed ancora le due agili monografie di R. Della Torre, *Invito alla lettura di Carducci*, Milano, Mursia, 1985 e di A. PIROMALLI, *Introduzione a Carducci*, Roma-Bari, Laterza, 1988. Sostenuto quasi esclusivamente sull'epistolario carducciano è il saggio di E. ELLI, *Il concetto di "forma" in Carducci. Indagine attraverso l'epistolario*, Roma, Bulzoni, 1990. Da ultimo, nella direzione della riscoperta di un Carducci critico e studioso della letteratura, appaiono di rilievo M. SACCENTI, *Il grande artiere: commenti e documenti carducciani*, Modena, Mucchi, 1991; M. CICCUTO, *La poesia di Giosuè Carducci tra luci classiche e ombre medievali*, Modena, Mucchi, 1994; A. CARANNANTE, *Giosuè Carducci nella storia della scuola italiana*, in «Cultura e scuola», 132, 1994, pp. 197-217; A. PALERMO, *Su Carducci critico*, in «Critica letteraria», XXVI, 1998, pp. 489-501; F. AUDISIO, *Carducci, la poesia barbara e gli umanisti dell'area meridionale*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 105, 2001, pp. 423-458; M. STERPOS, *Interpretazioni carducciane*, Modena, Mucchi, 2005; L. TOMASIN, «Classica e odierna». *Studi sulla lingua di Carducci*, Firenze, Olschki, 2007. Recentissima è l'edizione del carteggio tra Carducci e Annie Vivanti a cura di A. Folli (*Addio caro Orco*, Milano, Feltrinelli, 2004), che raccoglie le lettere che si scambiarono il poeta maremmano e la giovanissima scrittrice. Infine, fra i volumi miscelanei che raccolgono studi di vari autori dedicati all'opera del Carducci, va ricordato: *Carducci e Bologna*, a cura di G. Fasoli

riflessioni sulle potenzialità innovatrici della poesia e della poetica del Mae tro bolognese e perciò quasi inesistente lo sforzo di individuare crediti ed aperture di modernità al Novecento.

Merito principale del saggio che Gioacchino Paparelli dedicò a Carducci² già nel 1953 è invece proprio quello di avere del tutto trascurato, come inutile a far progredire gli studi carducciani perché già esplorate, le piste di ottocenteschi argomenti e di avere puntato tutto il suo interesse ad una visione e ad un metodo di lettura del testo di prospettiva. Le “letture” critiche, fin allora dominanti, accettate e sedimentate nel tempo, gli apparivano vere e proprie incrostazioni inidonee ad illuminare ulteriormente la personalità e la poetica del cantore di Bòlgheri. Il nodo centrale della critica di Carducci contro le teorie romantiche – male inteso e peggio digerito da una parte degli studiosi del suo tempo – come l’identificazione tra poesia e intuizione, tra momento lirico e immediatezza spontanea – appare a Paparelli il “rebus” da affrontare e dipanare. Perciò egli comincia col rilevare la presenza in Carducci del concetto di poesia come “Arte”, nel senso di «Ars», che si ricollega alla nozione di Tèchne e cioè al “mestiere”³: concetto questo che rimanda ad immagini realistiche di preparazione, lavoro, studio, ripensamento. Egli ricorda che a Carducci

Piaceva ricordare le parole del Sainte-Beuve, secondo cui molto in letteratura dipende dall’aver fatto un buon corso di retorica;

e sottolinea la sua opposizione alle campagne di “rigenerazione e di rinnovamento” fondate sull’affettazione di “spregiare la santa arte dei padri”, recuperando una luminosa definizione della forma come

e M. Saccenti, Cassa di Risparmio, Bologna, 1985; *Carducci poeta*, Atti del Convegno (Pietrasanta e Pisa, 26-28 settembre 1985), a cura di U. Carpi, Pisa, Giardini, 1987; *Carducci e la letteratura italiana*, a cura di M. Saccenti, Padova, Antenore, 1988.

² G. PAPARELLI, *Carducci e il Novecento. Introduzione allo studio della lingua poetica contemporanea*, Napoli, Istituto Editoriale del Mezzogiorno, 1953; ristampato da De Simone editore (Napoli) nel 1982 da onde cito.

³ Tornano in questi rilievi gli echi di un dibattito che risale addirittura a Dante e che Paparelli, dantista acuto e raffinato, affrontò più volte e in particolare in *Fictio. La definizione dantesca della poesia*, in «Filologia Romanza», VII, 1960, 3-4, pp. 3-85; *Questioni dantesche*, Napoli, ESI, 1966; *Dante e il Trecento*, in *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*, Atti del III Congresso Nazionale di Studi Danteschi, Melfi, 27 settembre- 2 ottobre 1970, Firenze, Olschki, 1975, pp. 31-70; *Ideologia e poesia di Dante*, Firenze, Olschki, 1975.

facoltà immaginativa nell'esecuzione, logica nella disposizione, buona creanza nell'espressione⁴.

In questa "polemica carducciana" Paparelli individua la genesi delle teorie che in Italia nel secondo dopoguerra si presenteranno come una novità assoluta e che invece già erano presenti nella cultura europea degli anni Venti, sia pure in altri campi o spazi letterari come ad esempio quelle dei formalisti russi⁵. Merito di questo agile Saggio è quello di aver individuato, con stringate osservazioni e penetranti rilievi, nella sintesi tra forma e intuizione, il carattere particolare della poetica carducciana. Il culto della prima veniva da lontano, dalla lirica classica, sfrondata dai suoi eccessi retorici e da un certo barocchismo dell'espressione. La seconda - l'intuizione - era il prodotto principe della poetica romantica attenuata nella sua ingenua esemplificazione da parte dei "cianciatori fiorentineschi": simbioticamente unita alla forma, essa assume nel Carducci una singolare vitalità e forza di immagini e di pensiero, autenticamente innovatrice nel panorama a cavallo tra Ottocento e Novecento.

Nello sforzo di "sistematizzare", cioè dare una solida base teorica alla secolare *querelle* sulla questione della lingua, Carducci aveva avvertito l'insufficienza e l'inadeguatezza di ambedue le contrapposte posizioni classica e romantica. Egli avvertiva che era mancato agli uni e agli altri un solido ancoraggio ad una corretta visione della Storia.

Questa

È quel che è: volerla rifare noi a nostro senno, voler riveder noi come un tema scolastico il gran libro dei secoli e inscrivervi sopra con cipiglio di maestri le correzioni, e, peggio, cancellar d'un frego di penna le pagine che non ci gustano [...] tutto ciò è arbitrio o ginnastica d'ingegno, ma non è il vero anzi il contrario⁶.

Ovviamente la cristallizzazione operata dai seguaci del classicismo, con la loro ingenua pretesa di fare della storia e dei fatti storici monumenti più durevoli del bronzo, appariva priva di dinamismo e povera della naturale mobilità che è nel fluire della vita. Ciò che in Carducci è detto qua e là nei vari saggi critici, con qualche ripensamento e talvolta con qualche

⁴ G. PAPARELLI, *Carducci e il Novecento*, cit. pp. 10-11.

⁵ Cfr. V. J. PROPP, *Morfologia della fiaba*, trad. it. di G. L. Bravo, Torino, Einaudi, 1966.

⁶ G. PAPARELLI, *Carducci e il Novecento*, cit., p. 22.

contraddizione, viene da Paparelli ricondotto nell'alveo di un discorso perfettamente consequenziale, senza salti logici o aporie: la questione della lingua nazional-popolare, che agitò le menti e gli ardori dei letterati dell'Ottocento, sfrondata dal toscanismo esagerato del "manzonismo degli stenterelli" e dalla fissità cui pretendevano di immobilizzarla i seguaci del neoclassicismo, realizza in Carducci un originale sincretismo tra forma e chiarezza dell'espressione artistica, esaltando una nuova categoria di espressione autenticamente popolare

Il sincretismo linguistico carducciano non è arida e astratta contaminazione di dottrine, ma esigenza viva della sua arte costantemente avvertita e risolta su un piano di concretezza e di praticità che, per la sua stessa natura, subordina alle istanze del gusto e della sensibilità le distinzioni teoriche⁷.

L'aspetto sostanziale e criticamente più originale del Saggio di Paparelli consiste nell'aver dimostrato con puntualità e rigore che la "forma" in Carducci non è fine a se stessa ma si annulla o si identifica quasi nelle figure e nei temi che esprime e contiene. Un'originalità che fu contestata in radice da Walter Binni nella sua recensione al saggio⁸. Ma si trattava – a me pare – di contestazione immotivata e quasi pregiudiziale, se lui stesso finiva poi per affermare che sul valore moderno del classicismo carducciano Paparelli sviluppa osservazioni interessanti e che anzi quelle osservazioni troverebbero ulteriore conferma, oltre che dalle *Odi Barbare*, in certi aspetti dell'animo e della sensibilità carducciana degli anni più tardi. Al lettore Paparelli offre una nuova ottica di osservazione della poesia del Novecento, e si delinea un legame o comunque un percorso evolutivo che supera le barriere elevate da quella parte della critica che si è soffermata alla superficie del "corpus" carducciano⁹. Operando una necessaria schematizzazione – pur

⁷ *Ivi*, p. 26. Del resto, come ricorda Paparelli, rimane documento insostituibile la stessa confessione del poeta: «Odio la lingua accademica che prevalse in molte opere poetiche degli ultimi secoli: ma amo, adoro la lingua di Dante e del Petrarca, la lingua dei poeti popolari del quattrocento, la lingua degli elegantissimi poeti del cinquecento, la lingua dei poeti classici dell'ultima età; amo e studio e uso a tempo la lingua del popolo, la nata e non fatta lingua del popolo [...] e con tutto questo non mi perito né vergogno di dedurre anche quello che mi par bene dal greco e dal latino».

⁸ W. BINNI, rec. a *Carducci e il Novecento*, in «La Rassegna della letteratura italiana», a. 58, VII, 1, 1954, pp. 166-167.

⁹ Per Paparelli lo studio di D. PETRINI, *Poesia e poetica carducciana*, Roma, De Alberti, 1927, che dà l'avvio all'interpretazione in senso moderno delle *Odi barbabe*, non tiene in

nella consapevolezza che in questo modo si corre il rischio di tradire in un certo senso il pensiero dell'autore – possiamo affermare che Paparelli perviene ad una conclusione apparentemente paradossale: l'uso della opzione classicista, invece di immobilizzare nel tempo una certa situazione e/o un certo luogo, rendendolo così a-storico e quindi fiabesco, prevale vittoriosamente da un lato sulle rappresentazioni del Romanticismo di maniera e dall'altro sulle composizioni realistiche che, al confronto, disvelano la meschinità e la banalità del quotidiano¹⁰.

Per troppo tempo si è pensato che il linguaggio aulico, tipico delle composizioni classiche e neoclassiche, avesse un significato dato una volta per tutte, e che di conseguenza esso fosse sterile: da qui il mito della impassibilità del mondo classico (o della cultura classica), del suo porsi come un qualcosa di mitico e perciò irraggiungibile. Tale concezione, per Paparelli, è fuorviante: valga l'uso esemplare del linguaggio leopardiano, nel quale le parole non solo perdono la loro ieraticità per dare vita ad un'immagine, ad uno scorcio della realtà, ma addirittura si riempiono continuamente di significati inattesi dal lettore attento e privo di pre-giudizio. Lo stesso obiettivo viene raggiunto dal Carducci nella vigoria e forza evocativa della parola e della forma classicheggiante. In questo senso egli non va più classificato come l'ultimo (in ordine di tempo) dei poetici classicisti¹¹, ma piuttosto uno "sperimentatore" che, utilizzando la tradizione classica, apre o comunque cerca di aprire nuove strade alla sperimentazione non solo sul piano concettuale ma soprattutto su quello del linguaggio

A far di lui il capostipite della moderna poesia (la quale ancora nell'opporglisi lo presuppone e ne dipende); il promotore di forme ed esperienze destinate a svilupparsi in ragione della loro stessa giustificazione storica; e insomma il primo che abbia avvertito i fremiti d'una nuova sensibilità d'un nuovo linguaggio, stanno proprio quei motivi che più direttamente ne riflettono l'educazione umanistica.¹²

debito conto lo sforzo del poeta di ritornare all'antico per esprimere una non dissimulata ansia del nuovo attraverso la ricerca del «verso che animoso vola/da le memorie a l'avvenire».

¹⁰ Valga per tutti l'esempio che il Nostro porta a proposito della poesia leopardiana (pp. 36-37).

¹¹ Sulla collocazione storica dell'opera carducciana cfr. W. BINNI, *Linea e momenti della poesia carducciana* (1957) e *Interpretazioni carducciane* (1957), entrambi (il secondo col titolo *Tre liriche del Carducci*), in ID., *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1960², ivi 1967.

¹² G. PAPARELLI, *Carducci e il Novecento*, cit., pp. 42-43.

Paparelli rivaluta il tentativo fatto dal Carducci di rinnovare la tradizione lirica italiana rifacendosi ai classici latini ed effettuando un'operazione quanto mai ardua e, almeno in partenza, incerta sui risultati: vale a dire, abbandonare la musicalità dei versi, dovuta essenzialmente alla rima e debitrice degli antichi accompagnamenti musicali, rimettendo però tale armonia al dominio completo e assoluto della parola.¹³ Questo tentativo, come è noto, fu criticato dagli studiosi del tempo¹⁴; tuttavia oggi possiamo affermare che sfuggì a quegli studiosi il proponimento innovativo del poeta, che intendeva rinvigorire l'ormai stanca e deludente lirica tardo-romantica con l'uso della metrica classica, fondata – come è noto – sulla quantità delle sillabe. Per Paparelli

Le *Odi barbare* non sono il capriccio d'un letterato né lo svago d'un dilettante erudito. Sono il tentativo d'impiego della parola poetica in una funzione tutta nuova rispetto alla lirica italiana di tutti i tempi; la Sua liberazione dal secolare servaggio alla musica, cui l'avevano condannata fin dalle origini i trovatori e i poeti popolari, religiosi e profani; la restituzione – se volete – della parola a se stessa e alla sua pura liricità¹⁵.

Si insiste cioè sul carattere innovativo in senso integrale: la novità non si limita solamente all'aspetto formale, ma penetra in profondità servendosi in modo spregiudicato della parola rinunziando anche alla linearità canonica della sintassi tradizionale. In altre parole Carducci vuol provocare nel lettore un complesso, originariamente indistinto, di sensazioni, di stati d'animo, di intuizioni sfuggenti che vanno ben al di là e ben oltre il puro suono verbale. In questo senso egli fa opera di vera e propria sperimentazione, anticipando i tentativi dei poeti innovatori del Novecento¹⁶, che tuttavia stenteranno sempre a riconoscere la sua ascendenza.

¹³ È proprio sulla base di questi spunti di Paparelli che Baldacci potrà poi scrivere circa vent'anni dopo: «Le Barbare aprono la tradizione del Novecento e ci sospingono verso Saba, verso Cardarelli verso lo stesso Montale [...] Carducci partì da un'escogitazione tecnica e approdò al realismo della parola: in quanto alla parola e non al verso si riconosce la funzione di matrice della poesia [...] *Alla Stazione, Sole d'Inverno, Egle, Saluto d'Autunno, Sogno d'Estate, Ave, Nevicata* instaurano una nuova sensibilità linguistico-poetica che ci porta ben oltre gli obiettivi e i limiti storici del Parnasse» (G. Carducci, *La sua opera, il suo tempo*, in *Poesie scelte*, a cura di L. Baldacci, Milano, Mondadori, 1974, p. 22).

¹⁴ Cfr. F.D'OIDIO, *La versificazione delle «Odi barbare»*, in *Versificazione romanza. Poetica e poesia medioevale*, I, Napoli, Guida, 1932, pp. 283- 293.

¹⁵ G. PAPARELLI, *Carducci e il Novecento*, cit., p. 48.

¹⁶ Sulla novità delle sperimentazioni carducciane è interessante rileggere questa nota del poeta stesso: «La poesia oggimai è cosa affatto inutile; che se anche mancasse del

Un'attenzione particolare va riposta, secondo Paparelli, all'esame del paesaggio, o meglio lo sfondo, delle *Odi Barbare* e della produzione antecedente, in particolare le *Rime*: mentre in quest'ultima raccolta i colori che rivestono le cose sono proprio quelli che il lettore, senza sforzo e partecipazione, si aspetta, nelle *Odi Barbare* il colore diventa parte attiva del procedimento che mira a suscitare prima emozioni e poi riflessioni. L'atmosfera evocata dal poeta non ha spessore mitologico o favolistico, assume piuttosto una dimensione che, almeno nei lettori più attenti e sensibili, richiama alla mente squarci di esperienze vissute.

In definitiva, Carducci si serve del colore, e in ciò consiste la novità delle *Odi Barbare*, per provocare uno stato d'animo partecipe della grandezza del passato e nello stesso tempo addolcito da una certa qual malinconia, suggerita dal sentimento del tramonto inevitabile di una civiltà.

La puntuale lettura delle *Odi Barbare*¹⁷ consente a Paparelli di ricostruire una poetica presente non solo in Pascoli e D'Annunzio - cosa del resto facilmente rilevabile - ma nei più significativi poeti moderni del Novecento¹⁸ i quali sono debitori, nei confronti del nostro poeta, almeno dell'uso concreto della parola, uso che Carducci aveva mutuato dalla poesia classica, evitando però ogni cristallizzazione di significato ed enfaticizzazione retorica della parola stessa.

In sede critica l'apprezzamento della dimensione artistica del Carducci ha conosciuto, a partire dall'inizio del Novecento, un lento e quasi

tutto, verun minimo congegno della macchina sociale ne andrebbe men bene: per lo che, penso ancora, il poeta non dee tenersi obbligato di obbedire a certe, come si direbbe, esigenze del tempo [...] Con sì fatte idee ho il coraggio di metter fuori un libro di versi a questi giorni, nei quali una manata d'uomini letterati italiani nega che l'Italia abbia avuto mai una lingua, e un'altra manata nega ch'ella abbia da un pezzo in qua letteratura e rinnega quella dè padri e confessa sé essere agli elementi» (G. CARDUCCI, *Raccoglimenti*, in *Opere*, ed. Naz., XXIV: "Confessioni e Battaglie", Serie I, Bologna, Zanichelli, 1937, p. 59).

¹⁷ Preziosa l'edizione critica dell'opera curata da G.A. Papini, *Odi Barbare*, Milano, Mondadori, 1988. Sempre sulle Barbare fondamentali risultano gli studi di G. CAPOVILLA, *Per le Odi Barbare*, in «Rivista di Letteratura italiana», VIII, 2, 1990, pp. 337- 436 e M. MARTI, *La XXIX delle "Barbare" e la modernità del Carducci*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXVI, 1999, pp. 16- 37; e altresì P. GIOVANNETTI, *Indice degli esametri delle Odi Barbare*, in «Lingua e Letteratura», anno XI, 21, 1993, pp. 147-178.

¹⁸ Su questi aspetti particolari dell'opera poetica carducciana Cfr. G. MARZOT, *La poesia italiana nella poesia del Carducci*, in «Bologna», XLIII, 1-2, 1957; M. SANTORO, *Campioni di poesia carducciana*, Napoli, Liguori, 1969; A. ASOR ROSA, *La «grandeur» quando è poesia: Giosuè Carducci*, in AA.VV., *Storia d'Italia*, vol. IV, t. II, Torino, Einaudi, 1971, pp. 940-55.

inarrestabile declino¹⁹: le ragioni sono molteplici, ma possono essere ricondotte ad alcuni grossi nodi, quali ad esempio l'eccessivo legame della poesia carducciana all'Italia del tempo, alle illusioni di una Nazione giovane e povera, ricca soltanto di un passato – ahimè – molto remoto e all'esplosione dei nuovi movimenti poetici che batterono in breccia, disarticolandola, tutta la tradizione romantica e classicista. La "figura" del poeta vate fu avvertita come prodotto retorico e travolta da un complesso di poetiche che si riappropriavano della parola rivestendola di forza allusiva in grado di riprodurre all'infinito il rapporto significante – significato, in un gioco prismatico con la mutuante sensibilità del lettore. La "fortuna" del Carducci è stata perciò confinata quasi esclusivamente, fino agli anni sessanta, nell'ambito delle istituzioni scolastiche, aggravando i legami ad un passato di conformismo e di retorica. L'orientamento fu riassunto con parole di fuoco da un mostro sacro della letteratura contemporanea, Pasolini:

Il manierismo carducciano mascherato di vitalità e salute (l'operazione più in mala fede di tutta la letteratura italiana) in queste poesie meno note, che appunto per il loro eccesso manieristico dovrebbero piacerci di più, mostra invece tutta la sua rozzezza e la sua mancanza di intelligenza. Dietro ad esse il back-ground è costituito da una vita sentimentale completamente priva d'interesse, insincera, e un mondo culturale il cui "italianismo" è soffocante e il cui accademismo è provinciale e retorico. Penso a che disgrazia è stata per gli adolescenti della mia età aver dovuto cominciare con l'interessarsi a un poeta così.²⁰

La stroncatura – così filologicamente povera di prove e di analisi – rispondeva certamente all'esigenza giornalistica, destinata com'era a veder la luce sul quotidiano romano «Il Tempo» del 5 aprile 1974. Ma tan-

¹⁹ Cfr. E. THOVEZ, *Il pastore, il gregge e la zampogna*, Napoli, Ricciardi, 1910; G. D'ANNUNZIO, *Di un maestro avverso*, in *Faville del maglio*, II, Milano, Treves, 1928.

²⁰ P. P. PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, p. 295. Diverso il giudizio di Emilio Pasquini che, pur riconoscendo ormai il tramonto per la stima dell'arte e della scrittura carducciana, respinge il rifiuto preconcepito e immotivato sul poeta: «Per la verità il disagio dell'opera carducciana nel gusto del nostro secolo non risale a giorni molto lontani. Quando io studiavo all'Università, nei primi anni cinquanta, il Carducci era ancora merce fresca tra i banchi grazie anche a professori legati almeno indirettamente alla grande lezione della scuola carducciana. E se anche la mia testimonianza può suonare sospetta, si rifletta che nel 1952 era ancora vivo Benedetto Croce, sincero cultore ed estimatore della sanità e completezza di quella parola. Poi, al tramonto

t'è! Con questo clima si trovava a fare i conti Gioacchino Paparelli quando rifletteva sul "suo" Carducci.

Il suo saggio va collocato in questo panorama; squarcia un velo di silenzio o di oblio – quasi di ripulsa – tentando di cogliere in punta d'analisi ciò che di nuovo e soprattutto anticipatore è nel Carducci:

La parola è pronta a spogliarsi del suo peso storico, a trascorrere le proprie delimitazioni spaziali e temporali, per farsi altro da sé e rinnegarsi in nome d'una più acuta intelligenza delle proprie dimensioni di significato e di ritmo; pronta a cedere ai richiami delle analogie e alle lusinghe degli spazi bianchi; disposta ormai alla disarticolazione della sintassi, della metrica, dell'interpunzione; preparata insomma a tutte le più ardite e solitarie esperienze cui presto la chiameranno futuristi ed ermetici²¹.

Quel tentativo di Paparelli non è rimasto senza conseguenze, se altri²² – riprendendolo – ha potuto scrivere poi:

Se è giusto sottolineare la frequenza e la varietà dell'uso del novenario in Pascoli, bisogna anche aggiungere che è stato Carducci a rimettere in corso questo verso, a saggiarne le possibilità e gli schemi accentuativi, perché prima di lui il novenario era assai poco frequentato nella

del crocianesimo, vennero le nuove e più scaltre metodologie critiche; e Carducci – non solo il poeta ma anche lo studioso – sembrò a molti irrimediabilmente lontano e "dato" [...] E in questo oblio entrò anche la revisione storica del nostro Risorgimento, cui Carducci è indissolubilmente legato» (in E. PASQUINI, *Ottocento letterario*, Roma, Carocci, 2001, pp. 136-137). Infine, stimolo al rovesciamento della posizione pasoliana si è rivelato il saggio di F. BINDI, *Occasioni carducciane nelle ceneri di Gramsci di Pasolini*, apparso in «Antologia Vieusseux», n.s., X, 29, maggio-agosto 2004, pp. 71-99, nel quale l'autore realizza un accostamento tra i modi del poetare carducciano e le scelte stilistiche e lessicali di Pasolini. In particolare, di grande stimolo sono state le osservazioni sulla tradizione che nella poesia di Pasolini "non fluisce mai dalle vene sotterranee di un amalgama nuovo e personale, ma è esibita con totale consapevolezza nel suo rapporto con le origini". Fra queste origini vi è certamente Carducci.

²¹ G. PAPARELLI, *Carducci e il Novecento*, cit., p. 8.

²² P. BIGONGIARI, *La congiuntura Carducci-Campana*, in *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Fabbri, 1960; G. MAGRINI, *Saba e Carducci: lettura del «Torrente»*, in «Paragone», XXXII, 390, 1982; A. PINCHERA, *Carducci, fra Pascoli e D'Annunzio, nei giudizi di Saba*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXVI, 1-2, 1982, pp. 208-233; E. MAZZALI, *La triade: Carducci, Pascoli, D'Annunzio e il Novecento*, a cura della Società Dante Alighieri Milano, Milano, Cisalpino, 1989.

nostra letteratura... Nelle Odi barbare è importante il lavoro del poeta sui significati: vi si trovano infatti versi non ancora fonosimbolici, come avverrà poi nel Pascoli, ma certo fonoomitativi, ricchi di allitterazioni e di effetti timbrici, che si rifanno in parte all'armonia imitativa classica. Indubbiamente per il Carducci i significanti sono ancora nettamente subordinati ai significati, ma la sua tendenziale valorizzazione dei significanti, sia pure in chiave mimetica, sarà ulteriormente sviluppata dal Pascoli e da lui indirizzata verso esiti simbolisti²³.

Detto ciò (e l'analisi mi pare letteralmente collimante con quella esposta da Paparelli alcuni decenni innanzi), lo studioso relega tuttavia il poeta maremmano in una dimensione ben più modesta rispetto agli autori che possono essere definiti classici²⁴. Una cautela critica eccessiva se si considera – in aggiunta alle cose già dette – una conferma indiretta ma autorevolissima. Discutendo della “poesia” è Borges a riconoscere – a proposito del famoso verso carducciano «il silenzio verde dei campi» – una istintiva capacità d'estensione all'infinito della “figura retorica”. Dote questa che marca uno dei caratteri distintivi di fondo della poesia del Novecento, secondo Borges²⁵.

²³ G. NAVA, *Classicità e modernità nella poesia del Carducci*, in «Paragone», n. s., n. 39-40, 1993, p. 104.

²⁴ A proposito del concetto di classico cfr. E. MONTALE, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, p. 606.

²⁵ Ripreso da G. NASCIMBENI, *Carducci e Borges*, in «la Repubblica», 26 aprile 1983. Ma cfr. anche E. DE MICHELIS, *Il «Silenzio verde» o della sinestesia in Carducci* (1976), in Id., *Novecento e dintorni. Dal Carducci al neorealismo*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 5-33.

LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA.
SCRITTORI NAPOLETANI

«A Napoli, nell'immediato dopoguerra, si rivelò un gran numero di scrittori all'insegna del nuovo realismo, della riaffermata fiducia nella narrativa -un genere, è bene ricordarlo, considerato meno nobile dalla cultura ermetizzante- e nel clima generale della scoperta della tumultuosa, diversissima, ricca di umori, sentimentale e crudele, tragica e farsesca, sempre umanissima realtà del popolo napoletano che nel disastro della guerra e dell'occupazione alleata mobilitò tutte le risorse tradizionali di ribellismo e capacità di adattamento»¹.

Una situazione storico-letteraria, messa a fuoco nella *Letteratura Italiana del Novecento* di G. Paparelli e C. Scibilia, evidenziando, in un capitolo che si intitola *Il gruppo napoletano*, le forme di un certo "neo-realismo" e delle discussioni in merito, rifiutate dai rappresentanti di un movimento di scrittori napoletani, attorno alla rivista «Le ragioni narrative» (1960-61). Che nasce e si sviluppa all'insegna di altre ragioni, in cerca di una dimensione letteraria narrativa e poetica che rifiutava l'espressione stessa di "neorealismo" come ritorno al passato, escludendo altre esperienze letterarie, come quella de *La pelle* (1949) di Curzio Malaparte, contro cui si era mosso Domenico Rea. Che pure non era troppo lontano da quella situazione traumatica del dopo guerra e quindi con quelle ragioni di "stile crudo", evidenziate ne *La pelle*, in cui si rileva come «la propensione dello scrittore al paradosso s'incontra con una realtà che è effettivamente paradossale: la guerra, le privazioni, la paura, l'animalesco istinto di conservazione hanno stravolto ogni forma di vita, oscurato valori e sentimenti»².

¹ G. PAPARELLI - C. SCIBILIA, *Letteratura Italiana del Novecento*, Napoli, Fratelli Conte Editori, 1978, *Il gruppo napoletano*, *ivi*, p. 411.

² «La guerra, le privazioni, la paura, l'animalesco istinto di conservazione hanno

Si cercano intanto, dal 1960 in poi, in particolare negli scrittori napoletani, nuove ragioni e forme di scrittura e di presenza nella società umana e letteraria, che tuttavia in Napoli “non formarono un gruppo omogeneo”: neppure da parte degli scrittori e redattori di una significativa rivista napoletana «Le ragioni narrative», come L. Incoronato, D. Rea, M. Pomilio, M. Prisco, L. Pacini Savoj, F. Vené. In opposizione ad un certo neorealismo di maniera, come proposta di nuove strade, da parte del “gruppo napoletano”, attorno alla rivista, e che nella “Presentazione” del primo numero si dichiara apertamente «al di fuori di tutti gli avanguardismi, proponendo un ritorno all’umano». Senza pretesa di “fare tendenza”, nella cosciente consapevolezza di essere «caratterizzato dall’unione di temperamenti di formazione diversa» e quindi nell’espressa volontà di «esclusione di ogni chiusura ideologica»: in una proposta di collaborazione aperta³.

Motivazioni chiare, analizzate da Paparelli-Scibilia nell’intento di mettere a fuoco valutazioni di quelle “ragioni narrative”, che spingono scrittori diversi a ritrovarsi, in «un momento in cui il movimento realistico [...], esaurita la fase di espansione, era sulla difensiva», preoccupati di «giustificare storicamente l’esperienza realistica, la tensione ideologica del “messaggio” narrativo meridionale, la funzione vivificante del rapporto lingua-dialetto». Individuato l’intento di fondo della rivista, che nasce da una «irriducibile fiducia nella narrativa come operazione portata sull’uomo: in una narrativa cioè che abbia l’uomo, i suoi problemi, il suo essere morale e sociale al proprio centro d’interesse», come dalla citata “Presentazione”⁴, si rileva come la rivista napoletana «non riuscì ad andare oltre una generica affermazione di umanesimo contenutistico». Un giudizio cautelativo, anche se “formulato in base agli esiti”, mancando «proposte

stravolto ogni forma di vita, oscurato valori e sentimenti», Curzio Malaparte, *ivi*, p. 157. Sulla personalità letteraria di Malaparte, rilevata la fondazione, insieme a Bontempelli, della rivista internazionale «900» e il suo passaggio al «Selvaggio» e al movimento di *Strapaese*, evidenziati nello scrittore «libri di grande interesse per lo studio della realtà storica e delle ideologie fra le due guerre», si segnalano in particolare libri di narrativa come *Kaputt* (1944), *Il sole è cieco* (1947), *Maledetti Toscani* (1956) e soprattutto *La pelle* (1949), *ivi*, pp. 156-157.

³ «Le Ragioni Narrative», n. 1, gennaio 1960, Presentazione, pp. 3-4. La rivista è composta di 9 numeri, 1960 (nn. 1-6) e 1961 (nn. 8-9, con cui si chiude): con misurata collaborazione esterna di V. Brancati, C. Alvaro, R. Bertacchini, D. Valeri, L. Orsini, F. Friedeberg Seeley, A. Mele, A. De Jaco, C. Cassola, S. Battaglia, L. Sciascia, G. Giudice, G. Ghizzoni.

⁴ *Ivi*, n. 1, pp. 3-4.

operative concrete, sul piano specifico della letteratura», che porta gli autori ad adeguarsi «ad una sostanziale integrazione culturale (Prisco, Pomilio) o ad una specie di afasia creativa (Rea) o alla tragedia personale (Incoronato)»⁵. Un aspetto piuttosto restrittivo nei riguardi di scrittori -quali Incoronato, Pomilio, Prisco, Rea- che avrebbero prese strade più in profondo, come poi risulta, in avanti, nell'analisi diretta di opere e forme degli stessi autori, rivisitati nelle singole ragioni letterarie e stilistiche: in particolare Prisco e *La dama di Piazza* (1961), Pomilio e *Il quinto evangelio* (1975), in un risalto radiale, che nella puntualità stessa delle singole figure stilistiche e letterarie, mira ad una trattazione d'insieme aperta. Al di là di una "napoletanità" di maniera, imprevedibile, nella variabilità della sua significazione umana ed espressiva, che sfugge ad un concetto definito, come segnala nella sua *Storia di Napoli* (1973) Antonio Ghirelli, citato da Paparelli-Scibilia tra gli "scrittori di sport"⁶, in cerca anche lui di *Un'altra Napoli* (1993), come da una sua tipica galleria di ritratti, tra i quali La Capria⁷.

Nel capitolo *Il gruppo napoletano*, individuati gli intenti degli operatori e scrittori in proprio, che cercano di "fare gruppo", si mette a fuoco la personalità di Giuseppe Marotta (1902-1963), napoletano trapiantato a Roma e a Milano, eppure suggestionato da «una specie di "culto" per la sua città, i costumi bizzarri, gli espedienti di vita, le superstizioni, il grande cuore, l'ambigua sincerità pulcinellesca del popolo napoletano». Un «ritratto di maniera della città di Napoli, eludendo di fatto la realtà e contribuendo a rafforzare e diffondere molti luoghi comuni sul "paese del sole"», con una partecipazione patetica o con un umorismo affettuoso, cercando più in profondo il senso dell'autentica realtà di Napoli: senza seguire schemi ideologici precostituiti. Soprattutto in testi come *L'oro di Napoli* (1947), *San Gennaro non dice mai no* (1948), *Gli alunni del sole* (1952), *Coraggio, guardiamo* (1953), *Salute a noi* (1955), *Il teatrino del Pallonetto* (postumo, 1975)⁸.

Una particolare, discutibile "versione napoletana" del neorealismo in una «accezione ampia», che porta, con il libro di racconti *Spaccanapoli*

⁵ G. PAPARELLI - C. SCIBILIA, *Il gruppo napoletano, Letteratura Italiana del Novecento*, cit., pp. 411-412.

⁶ A. GHIRELLI, già direttore del «Corriere dello sport» e autore di una *Storia del calcio italiano; La letteratura sportiva*, *ivi*, pp. 611-612.

⁷ A. GHIRELLI, *Un'altra Napoli*, Venezia, Marsilio, 1993.

⁸ *Il gruppo napoletano*, in *Letteratura Italiana del Novecento*, cit., p. 412.

(1947) di Domenico Rea (nativo di Nocera Inferiore, ma napoletano, “verace”) ad un superamento della “tradizione verista”, in una libera concentrazione narrativa, di immediatezza espressionistica, in «un pasticcio stilistico e lessicale», come ad esempio in *Le formicole rosse* (1948). Una nuova, personale forma narrativa in una vera e propria versione verbale, individuata dalla critica del tempo in Rea, scrittore di “estroversa teatralità” (Pomilio), al “lampo di magnesio” (Cecchi), “sulfureo” (Prisco). Non come segnale dell’«avviarsi» da un discorso neorealista ad uno più “documentario” come segnala Barberi Squarotti, ma come urgenza di un «atteggiamento riflessivo», di cui è segno la sostanza “saggistica” dei primi racconti di Rea, nella urgenza sociale del momento, che porta lo scrittore «a restare nell’uomo e nella sua storia». Da cui, in Rea, una nuova “fase”, che si inizia con *Ritratto di maggio* (1953), «una specie di *Cuore* riportato alla situazione meridionale e sorretto da una virile moralità laica», con ritorni significativi alla prima maniera, in *Quel che vide Cummeo* (1955), il romanzo *Una vampata di rossore* (1959), nella raccolta di articoli in *Il re e il lustrascarpe* (1960). In una dimensione anche “saggistica”, tipica del resto nella sua opera, come segnala Mario Guidotti, e rintracciabile in *Diario napoletano* (1971), *Fate bene alle anime del Purgatorio* (1973) e nei racconti di *Tentazione* (1977)⁹.

Una consapevolezza critica che, se porta Rea ad un nuovo recupero della narrativa attraverso la stessa dimensione saggistica, induce L. Incoronato (molisano, nato a Montreal in Canada 1920, Napoli 1967, ma a pieno titolo del “gruppo napoletano”), dopo «un’improvvisa quanto breve fortuna letteraria con il romanzo *Scala a San Potito* (1950) - un’amara descrizione della Napoli del dopoguerra - e con i racconti di *Morunni* (1952)- sull’onda già un po’ sfasata del neorealismo e della lezione americana, di Hemingway in particolare», ad operare nella direzione del realismo anche dopo l’involuzione politica del 1947». Nell’illusione cioè di saldare «i processi reali con quelli intellettuali», come bisogno di superamento della cultura e dell’arte borghese. Come in *Il governatore* (1960), *Compriamo bambini* (1963): in un linguaggio che si fa più tagliente ed asciutto, per superare la crisi culturale e narrativa del tempo, «quando si vanno diffondendo le voci di una nuova avanguardia» contro la tendenza realistica e neo-sperimentalistica. Una «sfasatura evidente», come «travaglio anche di identità», che porterà lo scrittore al suicidio¹⁰.

⁹ *Ivi*, pp. 412-15.

¹⁰ *Ivi*, p. 415.

Sulla narrativa di Michele Prisco, anche se per alcuni aspetti esterni i suoi racconti possono sembrare “dedicati all’illustrazione di ambienti e personaggi della provincia napoletana”, vicino o meno al movimento “neorealista”, in realtà lo scrittore (Torre Annunziata, Napoli 1920) rivela nel tempo una sua tensione romanzesca in pienezza. Già nei primi libri come *La provincia addormentata* (1949), *Gli eredi del vento* (1950), *Figli difficili* (1954), *Fuochi a mare* (1957), ogni interesse sociologico e la stessa partecipazione umana «appare assorbita dal primario intento romanzesco»: in una «disposizione quasi ottocentesca, ammodernata da sottili strumenti di analisi psicologica dal taglio novecentesco della scrittura». Una sorta di abbandono «all’illustrazione piana e non turbata dell’astratta società meridionale», secondo il giudizio di G. Barberi Squarotti (citato da Paparelli-Scibilia, ma che Prisco non condivideva). In questa prospettiva se ne *Gli eredi del vento* (1950) «dominava la pura eventualità», ne *La dama di piazza* (1961) – «un romanzo di grande impegno e respiro, che pure intreccia le vicende del personaggio Aurora con la storia di Napoli dal primo al secondo dopoguerra – la storia privata esaurisce quella pubblica, il giro di ruota di ogni singolo fatto, vanifica l’idea stessa di un processo, negativo o positivo che sia».

Prisco era di altro parere, cosciente di un realtà traumatica della sua pagina fin da *La provincia addormentata*, come anche in *Una spirale di nebbia* (1966), un “giallo” di alto livello, in uno di quegli ambienti cari allo scrittore, «nella psicologia e nell’intrigo dei sentimenti, degli interessi, delle paure, di rancori» delle persone per bene. Invece ne *I cieli della sera* (1970) si riscontra il senso di una *recherche*, di una memoria in senso proustiano, con protagonisti un fratello ed una sorella che ripercorrono le vie di una tragedia familiare, che impedisce di «essere se stessi, di autodeterminarsi, di non lasciarsi assorbire dal passato». Comunque Prisco resta uno «scrittore finissimo, ma tutt’altro che dannunziano, “d’intreccio”, ma lontanissimo dai colpi di effetto del romanzo d’appendice, complesso ma senza scadimenti cerebrali», in «una posizione del tutto autonoma nel quadro della narrativa realista contemporanea»¹¹.

«Un fattivo impegno religioso, morale, e quindi, in forme sempre più dirette, anche civile, caratterizza la narrativa di Mario Pomilio (Orsogna, Chieti 1921- Napoli 1990) che, nel «gruppo» degli scrittori napoletani, rappresenta forse la coscienza più vigile e, dal punto di vista letterario, «un importante esempio di realismo che abbia anche uno spessore di verità

¹¹ *Ivi*, pp. 416-417.

interiore». Una ricerca di interiorità già nei primi libri, come *L'uccello nella cupola* (1954), *Il testimone* (1956), *Il cimitero cinese* (1958) in cui «la problematica religiosa si traduce in storie emblematiche, drammaticamente tese», attraverso le categorie della morale, in personaggi che sembrano chiusi nell'astrattezza della loro qualità, in conflitti di tristezza «per la solitudine in cui restano sia il bene che il male», con richiamo ad una giustizia superiore, che sembra imperante su questa terra, con «drammi della coscienza», che si rifanno anche a modelli stranieri, in particolare a Georges Bernanos¹².

Si passa così ad una tematica di religiosità calata nell'umano della contraddizione di coscienza, immersa nella storia dell'uomo e dei suoi compromessi, nel consumismo di una «civiltà tecnologica» nei successivi romanzi: *Il nuovo corso* (1959), con le speranze presto deluse di una nuova «civiltà tecnologica, di violenza istituzionalistica», messa in rilievo «tra l'allegoria e il grottesco, tra il divertimento e l'amarezza». Al fondo è l'inganno della coscienza, *La compromissione* (1965), nei quotidiani cedimenti di un docente socialista, all'indomani della crisi della «resistenza», deluso dell'inganno della storia, nelle stesse ragioni sociali e religiose, «in un efficacissimo spaccato di una città di provincia», nella «compromissione delle coscienze». Una tensione religiosa, che trova la sua ragione di fondo ne *Il quinto evangelio* (1975), in «un più ampio respiro rispetto ai primi romanzi», e in «importanti novità a carattere formale». Una ricerca attraverso la storia di duemila anni di cristianesimo, condotta in una intensa varietà di generi: «lettere, agiografie, versi, leggende, e un dialogo drammatico finale che ha sapore di una sacra rappresentazione». In una speranza o ipotesi di un «quinto evangelio», che l'uomo scrive con la propria testimonianza di vita nel tempo, in cerca di verità, attraverso una poetica dell'«incontro di santi, eretici, poveri monaci e altri prelati, mistici e miscredenti, un interrogarsi sul vero significato del cristianesimo oggi»¹³.

Ben centrata è la figura e l'arte di Luigi Compagnone (Napoli 1915-1998), che aggredisce la realtà «con ben altri umori -irritati, amari, irridenti,

¹² «All'indomani dell'opera prima *L'uccello nella cupola*, Pomilio ritiene la scoperta interiore come «il punto di attacco della narrativa d'ispirazione cristiana», riscontrando nella «grande triade dei romanzieri cattolici» del nostro secolo, G. Greene, G. Bernanos, F. Mauriac, il bisogno di ricerca dell'uomo in profondo» (M. POMILIO, *Scritti cristiani*, Milano, Rusconi, 1979, p. 46).

¹³ G. PAPARELLI - C. SCIBILIA, *Il gruppo napoletano*, in *Letteratura Italiana del Novecento*, cit., pp. 417-418.

di satira o di ilare tristezza», con appassionata partecipazione: «tra gli scrittori napoletani, il più aperto all'invenzione, alla contaminazione di generi», compresa una tensione sperimentale, come in *Commento sulla vita di Pinocchio* (1966), sul modello della *Vita di Don Chisciotte e di Sancio* di Miguel De Unamuno» o certe "riscritture" collodiane e vittoriniane; oppure in una "prosa di danza plebea" come nel romanzo-favola su Pulcinella, in *Ballata e morte di un capitano del popolo* (1974). In una geniale mistione di personaggi, miti e scene del passato e del presente, con un misto di Sade, Proust, Miller, Eduardo de Filippo. Al fondo è una «concezione tragica della civiltà contemporanea», in «dissennato sperpero della vita», che si riflette nel mondo meridionale e napoletano, che la sua pagina interpreta, con senso anche del grottesco. Come, dopo le prime prove narrative, *La festa* (1946) e *La vacanza delle donne* (1954), nel suo tipico carattere sperimentale di "giocoliere" (secondo A. Camerino), compresi anche testi come *La chitarra del Picaro* (1956), *L'amara scienza* (1965), *Città di mare con abitanti* (1973). «Seppure l'avvio è realistico, l'estro dello scrittore, il grottesco, la contaminazione delle forme e dei contenuti esplodono per necessità espressiva», che a nostro avviso si riscontra particolarmente in *Ballata e morte di un capitano del popolo*, in una sorta di desolato pessimismo vichiano, in cui si riflette «la storia millenaria di Napoli»¹⁴.

Che ritorna e si rivivifica in Raffaele la Capria (1922) con «modernissima scrittura» in *Ferito a morte* (1922), «frutto di un'intelligente assimilazione» di avanguardie contemporanee, da Poe a Kafka, Joyce. Un testo significativo, che riflette anche la situazione della gioventù borghese del tempo, con tutte le loro ansie di attesa¹⁵ e di delusioni, nel disarmo morale e politico del tempo. Una personale forma di scrittura, che si svolge sul tema di «un amore che, in un'atmosfera stagnante, ferisce a morte il protagonista»: in un sovrapporsi stilistico «di piani temporali e spaziali», per passare dalla realtà all'immagine. In un linguaggio di «raffinato intellettualismo», in *Ferito a morte* (1961), «anche se non investito di impegno totale»¹⁶.

¹⁴ *Ivi*, pp. 418-20. Cfr. C. DI BIASE, *L'altra Napoli*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1977, pp. 33 ss.

¹⁵ L'ambiente napoletano di un gruppo di giovani dell'epoca (come G. Napolitano, C. Compagna, M. Barendson, F. Rossi, A. Millo, G. Patroni Griffi, La Capria, D. Rosellina Balbi), gli allievi del Liceo di Via Chiaia di Napoli, che si sarebbero distinti nel campo socioculturale, è messo a fuoco da A. GHIRELLI, *Un'altra Napoli*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 131 ss.

¹⁶ G. PAPARELLI - C. SCIBILIA, *Il gruppo napoletano*, in *Letteratura Italiana del Novecento*, cit., p. 420.

Corroborato da una lucida visione politica e dalla capacità di ricondurre sempre l'evento singolo a un più vasto tessuto storico è invece una sorta di realismo polemico di Aldo De Jaco (leccese, 1925, trapiantato giovanissimo a Napoli), come giornalista e scrittore. Che si distingue soprattutto con *La città insorge* (1956): una drammatica ricostruzione -tra cronaca ed epopea- delle «quattro giornate di Napoli», del settembre 1943, in cui il popolo napoletano insorse contro i tedeschi, prima dell'arrivo degli alleati sbarcati a Salerno. Il libro suo più problematico resta *Viaggio di ritorno* (1966), imperniato sulla svolta del 1956 in occasione del XX Congresso del PCUS e dall'inizio del processo di destalinizzazione: in una ricostruzione ideologica di quel periodo, con le delusioni ed il malessere nei militanti di sinistra, «indotti ad una revisione e a un bilancio non sempre attivo dell'Azione politica del dopoguerra». Interessante, come ricerca anche di carattere storico, il romanzo *Con finale in prigione* (1975)¹⁷.

Un impegno, che riguarda anche il giornalismo di alta scuola o di mestiere, come in Mario Stefanile (Napoli 1910-1977) redattore de "Il Mattino", critico letterario, teatrale e poeta (come nella raccolta di poesie nel volume *La tagliola*, 1976), testimone e interprete della cultura napoletana, seguita con scrupolosa attenzione anche come critico militante¹⁸.

Un quadro critico d'insieme sulla letteratura napoletana, che non riguarda solo gli autori accennati, che fanno "gruppo", ma si riferiscono, nell'insieme, un po' a tutti gli scrittori napoletani. In particolare a Carlo Bernari (Napoli 1909-Roma 1992), in pagine di chiara, intensa struttura di analisi critica. A partire dalla sua formazione "crociana-socialista", come egli stesso la definisce: l'esordio è il romanzo *Tre operai* (1934), a lungo ripensato e riscritto, sino alla stesura finale: una tematica del tempo, sulla classe e la durezza delle battaglie sindacali, attraverso le vicende dei tre protagonisti, il partito socialista, l'occupazione delle fabbriche del 1921. Con il «messaggio politico e storico», per l'acquisizione di una vera coscienza sociale, che non poteva piacere alle autorità del regime, non incontrando del resto «neanche il favore della critica militante del tempo».

Mentre svolge una intensa attività giornalistica, pubblica *Quasi un secolo* (1940), una ricostruzione storica dalla caduta dei Borboni alla vigilia della prima guerra mondiale, con scrupolo documentario, che limita la vena narrativa. Dopo *Napoli guerra e pace* (1945) e *Prologo alle tenebre* (1947),

¹⁷ *Ivi*, pp. 415-416.

¹⁸ *Ivi*, pp. 420-421.

¹⁹ Carlo Bernari, *ivi*, pp. 359-363.

ambientato a Napoli negli anni del fascismo sino alla seconda guerra mondiale, e poi riscritto a nuovo con il titolo *Le radiose giornate* (1969), esce *Speranzella* (1949), il libro che lo rivelò al grande pubblico, nell'ambito del neorealismo. È la storia del vicolo «Speranzella» della vecchia Napoli, nel quartiere di Toledo, in vicende che si intrecciano e ribaltano da un vicolo all'altro, nel periodo dell'occupazione anglo-americana, con tutte le delusioni del tempo, dai Borboni ai contemporanei. Pregevole, l'impatto tra lingua e dialetto. Negli anni cinquanta, in sintonia con i mutamenti del tempo, la narrativa di Bernari «si evolve verso forme simboliche e fantastiche», come «superamento dell'esperienza neorealistica, per una più complessa indagine psicologica e sociale, della realtà». Come nel romanzo *Vesuvio e pane* (1952); mentre nel racconto lungo *Amore amaro* (1958) coglie «le impalpabili situazioni psicologiche» dell'animo umano, e infine in *Era l'anno del sole quieto* (1964) scende nella difficile realtà meridionale, nella sua refrattarietà, in un «nuovo; sconcertante tipo di emarginazione»¹⁹.

Oltre il “gruppo napoletano”, analizzato in forma più specifica e unitaria, l'interesse per gli scrittori napoletani che non fanno “gruppo”, risalta nell'intero studio letterario del Novecento, sia pure in forma più breve: a volte solo un cenno o richiamo, eppure si può dire sempre individuante e caratterizzante. Nell'ambito di un «verismo napoletano» vengono presentati «scrittori e drammaturghi che riuscirono ad adeguare i loro strumenti, con l'adozione dell'analisi psicologica». Come, ad esempio, «i drammi di Roberto Bracco (Napoli 1862-Sorrento 1943), le novelle e gli “sceneggiati” di Salvatore Di Giacomo (Napoli 1860-1934), i romanzi di Matilde Serao (Patrasco 1856-Napoli 1927)»: opere di scrittori che «contengono a volte fuggevoli ma sicuri presagi di una letteratura più attenta alla complessità sentimentale e psicologica dell'individuo»²⁰. In merito al teatro napoletano, si cita solo, in particolare, Eduardo de Filippo (Napoli 1900-1984), nell'ambito di una «versione napoletana del neorealismo» e nella «misura narrativa» a lui congeniale²¹.

Non si accenna al teatro di Eduardo Scarpetta, anche perché indietro con gli anni (Napoli 1853-1925), come manca ogni riferimento a Peppino de Filippo (Napoli 1903-Roma 1980) ed a Raffaele Viviani (Castellammare 1888-Napoli 1950).

In proseguimento di una impostazione letteraria che a seconda delle

²⁰ *Coscienza letteraria della crisi*, in *Letteratura Italiana del Novecento*, *ivi*, p. 117.

²¹ *Il gruppo napoletano*, *ivi*, p. 412.

tendenze critiche e letterarie, e quindi delle ragioni umane e stilistiche di autori – anche minori ma sempre significativi – che le rappresentano, l'interesse critico degli autori Paparelli-Scibilia, si affaccia alla contemporaneità, in scrittori che vengono costruendo la loro figura umana e stilistica, in un impegno letterario che riguarda la poesia come la prosa o il teatro. In un «ambito» letterario, «tra la tradizione e il rinnovamento», vengono presentati tre autori che riguardano Napoli: Anna Maria Ortese (Roma 1915–Rapallo 1998) che, dal suo primo «lirismo autobiografico» di *Angelici dolori* (1937), passa ad una forma di “realismo nei suoi libri più maturi”, in una impronta personale, che cerca in se stessa le ragioni dello scrivere, che è «n tornare a casa», nell'intimo di sé, espandendosi negli altri. Come particolarmente in *Il mare non bagna Napoli* (1953), intendendo il mare come spaesamento, con le polemiche che ne derivarono con il gruppo napoletano (Compagnone, La Capria, Rea, Incoronato, e Pratolini allora a Napoli). Significativi i volumi *Silenzio a Milano* (1958), *L'iguana* (1965), *Poveri e semplici* (1967) e in particolare *Il porto di Toledo* (1975), visto nella sua suggestiva vena fantastico-stilistica²².

In questo stesso ambito letterario è segnalato Giuseppe Patroni Griffi (Napoli 1921): oltre alle opere narrative *Scende giù per Toledo* (1975) e *Gli occhi giovani* (1977), si evidenzia soprattutto la sua attività di drammaturgo, «legata ad una lucida analisi del costume contemporaneo». Particolarmente, in commedie di successo, come in *Metti una sera a cena* (1967), portata in scena fino ai nostri giorni: come al teatro di Napoli «Diana» (1–13 aprile 2003), con Elena Sofia Ricci e Stefano Santospago, regia dell'autore²³.

Nel mettere a fuoco «situazioni e tendenze» letterarie degli anni 1963–'77, Paparelli-Scibilia ritornano al momento opportuno alla città di Napoli, in particolare con la ripresa del dopoguerra: con autori come Gaetano Salvemini (1922), napoletano di formazione, Bruno Lucrezi (1917), per l'originale raccolta *Quattro quarti di luna* (1964) e l'intensa *Ballata di Hiroshima*, inclusa in *La rondine d'acciaio* (1977). Tra i più “agguerriti”, vengono anche segnalati Alberto Mario Moriconi (1920) che nelle raccolte poetiche *Torri Mobili* (1963), *Dibattito su Amore* (1969), *Un carico di mercurio* (1975), «oscilla tra una forte tensione comunicativa e la tormentosa coscienza della crisi dell'istituto linguistico, che si esprime in esperimento e ammiccamento culturale»²⁴.

²² *Tra la tradizione e il rinnovamento*, *ivi*, p. 576.

²³ *Ivi*, p. 577.

²⁴ *Oltre la neoavanguardia*, *ivi*, pp. 601–602.

In questa «ricognizione del recente passato», nella linea di scrittori contemporanei napoletani, ci piace chiudere con due voci ed espressioni napoletane: il giovane Vincenzo M. Rippo (Napoli 1947-Spoleto 1970), «autore di liriche assai delicate»²⁵, e Matilde Marghieri (Napoli 1912-Roma 1981), nei suoi testi, come *Vita in villa* (1960) e *Il segno sul braccio* (1970): «appartata, fedele a una struggente memoria della vita, delle figure e dei sentimenti che invadono l'animo oltre la portata oggettiva», nella «delicata purezza della sua prosa»²⁶.

²⁵ *Ivi*, p. 602.

²⁶ *Scrittori cattolici*, *ivi*, p. 576.

UNA FRUTTUOSA COLLABORAZIONE

Non è di agevole ricostruzione la storia di un rapporto che ha interessato individui di generazioni e formazioni differenti impegnandoli in una ricerca di equilibri conseguenti a scelte storiografiche e valutazioni prospettiche non sempre pacifiche. Soprattutto quando tra essi s'introduce un ulteriore fattore di distinzione dovuto a ragioni di suggestioni culturali oltre che d'esperienza ma anche a ragioni di soggezione e di quasi reverenziale rispetto. Perché all'origine del progetto di una *Storia della letteratura italiana* da compilare a più mani c'era, probabilmente, da parte del Maestro, un generoso atto di fiducia nelle capacità della «scuola» (peraltro in formazione!) di certo superiore alla consapevolezza che noi potessimo arrivare a ipotizzare.

La sua scelta non dovette essere facile. E la nostra decisione ipotizzata da non pochi dubbi e sospensioni. Ricordo che ne parlammo tra noi, in quello che ritenevamo potesse essere un gruppo capace di reggere a qualsiasi prova, come dovemmo più volte sperimentare in seguito. C'immergemmo in verifiche e confronti su manuali e volumi saggistici, discutemmo di periodizzamento, di linee, di strutture. Eravamo presi dall'idea di una rivista, con qualche infatuazione e qualche sogno. Per l'una e per l'altra elaborammo qualche campione per sottoporlo all'approvazione del maestro, anzi del «kapo», come affettuosamente usavamo chiamarlo tra noi (quando lo scopri, rimbrottandoci sornionamente ci fece capire che la cosa, in fondo, non gli dispiaceva, e forse lo lusingava persino - gli era già accaduto!).

E finalmente maturò la decisione che doveva, per il momento, coinvolgerci solo in parte (fermo restando che c'era anche da pensare all'allestimento di un'antologia da coordinare al profilo storico). Avemmo persino più respiro di quanto all'inizio s'era immaginato. Perché l'Editore che aveva commissionato l'impresa si mostrò interessato a pubblicare per pri-

mo l'ultimo dei quattro volumi della serie, il *Novecento*, di cui c'era nella scuola secondaria grande richiesta, visto il successo fatto registrare dalla *Guida al Novecento* di Salvatore Guglielmino.

Il professore, da sempre interessato al risvolto potenzialmente pedagogico della letteratura, ce lo comunicò una sera mentre consumavamo una pizza in un locale cittadino. E ci rivelò che al volume sul Novecento stava già lavorando da qualche tempo un giovane studioso catanzarese, suo collaboratore presso la giovane Università di Calabria (dove Paparelli era stato chiamato a ricoprire la cattedra di Letteratura italiana). Ne sentimmo per la prima volta il nome: Claudio Scibilia. La cosa, devo confessarlo, a me non fece gran che piacere, all'istante. Perché allora ero tutto immerso nella letteratura del secolo secondo una linea di ricerca concordata con Carlo Salinari che solo in parte poi realizzai. Il professore dovette cogliere sul mio volto qualche segno di contrarietà, perché subito aggiunse:

ovviamente vi terrete in contatto. Sarà meglio per te così potrai anche fare un tuo Novecento senza costrizioni di eventuali clausole editoriali.

Solo dopo qualche anno quelle parole si rivelarono profetiche quando effettivamente un *Novecento* mi fu commissionato da altro editore. Allora ne ebbi un contratto minore: nella collana «Miti d'oggi», il Professore avrebbe ospitato – in tempi anche ristretti – un mio volume sul *Le Forme della narrativa*.

La collaborazione poi ci fu, ma limitata. Scibilia si dimostrò più che meritevole della scelta e lavorò intensamente leggendo, annotando, discutendo e correggendo gli abbozzi durante le settimanali presenze del Professore a Catanzaro. E a volte trascorrevamo insieme il fine settimana a Salerno per qualche ipotesi da formalizzare, per un confronto, e per le ultime soluzioni da proporre al Maestro. Che ogni volta ci «spiazzava» per la rapidità con la quale forniva risposte ai nostri quesiti e per certe intuizioni che ci precipitavamo a registrare. Era difficile impegnarlo per molto tempo in una discussione. Ci imponeva stringatezza ed essenzialità sostenendo che è inutile fare un lungo discorso quando ci si può intendere con poche parole dette assennatamente. Di senno e di intuizioni ne aveva anche per noi, anche se non ci faceva mai pesare il suo magistero.

Il volume novecentesco era completo a metà del '76. Sebastiano Martelli, Angelo Cardillo ed Emilio Giordano apportarono un utile contributo nell'allestimento della bibliografia. Il titolo fu *Letteratura italiana del Novecento*. S'apriva con una proposta provocatoria, di frattura, conseguente all'individuazione di una discriminante novecentesca nella linea dell'avanguardia e del

verso libero che si lasciava alle spalle la vecchia periodizzazione e anticipava il discorso sulle riviste fiorentine dell'inizio del secolo e sulla milizia culturale di Benedetto Croce. Frattura che serviva, nel progetto storiografico di Paparelli, a preparare il recupero di *humanitas* seguito alla registrazioni delle inquietudini morali dei vociani e alle rappresentazioni della crisi fatte da Pirandello e Svevo ricondotti a misura assai più ridotta rispetto a quella registrata dalla storiografia più recente, e dal Salinari in particolare, che aveva avuto con Paparelli un lungo quanto profondo sodalizio umano.

Lungo quella linea s'incontravano i rondiani, colti nello sforzo di «ripristino della nostra tradizione illustre» e d'attestazione di un bisogno di recupero «di senso classico» e di «dignità formale», sia pure dentro una «concezione dell'arte come fatto essenzialmente tecnico». Ritornante era il richiamo all'eleganza di Leopardi col quale Paparelli c'invitava a fare continuamente i conti, ancora più che con il suo amato Foscolo.

Il tutto quasi a preparare il passaggio, dopo aver registrato il ruolo del magistero di Cardarelli nel testimoniare soprattutto in sede estetica il bisogno di riaffermare l'identità di poetica e poesia, al suo benamato Quasimodo, la stella più luminosa fatta brillare da Paparelli nel firmamento poetico novecentesco, con qualche, sia pure cauta resistenza nostra, e con la piccola rivincita concessa a Scibilia per la dilatazione temporale del neorealismo e un'apertura alla stagione della sperimentazione stilistica e linguistica, e a me per il trattamento riservato ad Alvaro. Ovviamente non si trattava di concessioni, perché nello spirito della sintesi storiografica era la volontà di non rinunciare, nella rappresentazione della contemporaneità letteraria, alla varietà delle componenti che ne testimoniano il dinamismo. Ancora provocatoriamente, si chiudeva con un capitolo sulla letteratura sportiva.

L'impianto, come è facile arguire, tendeva tuttavia a privilegiare la poesia sulla prosa, anche se tutti i maggiori narratori vi figurano rappresentati. Secondo una formula interpretativa che il professore non trascurava di ripeterci: *humanitas e poesia*.

Che potesse, questa, essere trasferita in un manuale scolastico era verità per lui indubitabile, e da tempo remoto. Tanto è vero che un'anticipazione assai puntuale, in chiara salsa pedagogica, era stata da lui fornita discutendo sulla «Rassegna di cultura e vita scolastica» (luglio-agosto 1953) della riforma dei concorsi magistrali che s'apprestavano ad eliminare dai programmi la Letteratura italiana surrogandola con una Letteratura per l'infanzia ancora assai povera di statuti.

«Opere come la *Divina Commedia* e la *Gerusalemme Liberata* e i *Sepolcri* e i *Promessi sposi* - precisava - trovano la loro ragion d'essere in un assunto

chiaramente pedagogico (religioso o morale o politico-sociale, che conta?) dal quale non si vede come si possa prescindere».

Una letteratura capace di testimoniare i percorsi dell'*humanitas*, appunto, attraverso le tappe della dottrina che il poeta contribuisce a consegnare armonicamente all'opera sua impregnandola di dottrina (i *sensi* di dantesca memoria) mentre si profonda nella rappresentazione delle sue verità.

La consegna che a noi diede era apparentemente semplice: provarsi a cogliere e a rappresentare nel suo concreto farsi la complessa personalità del poeta, non limitandosi a circoscriverne i temi, indicandone magari limiti e valori. Con un minimo di disposizione favorevole a indicare i possibili profetismi (poesia come profezia, Paulhan) che ci consentiva di salvare, come dire, la facezia e la burla accanto all'eloquenza, l'espressione degli istinti umani e della torbida vita dei sensi accanto alla compostezza grammaticale e poetica e alle armoniose sintesi che testimoniano raffinatezze di vita e di costumi e consuetudine con il «sublime».

Ecco, in sintesi, i canoni entro i quali eravamo autorizzati a muoverci. *Humanitas* come disciplina interiore prima che formale, superamento dell'originaria tentazione della *feritas* e strumento di conquista progressiva di libertà che può farsi «culto dell'eleganza e delle arti elevate a fattori di elevazione e di progresso». S'avvertiva nelle sue indicazioni la lezione di Toffanin sostanzialmente sottesa anche a una raccomandazione fatta a me, per il profilo dell'Ottocento che m'aveva affidato:

«Non trascurare gli studi di Rocco Montano. È intelligente, anche se stravagante. È ricco di intuizioni» mi disse.

Il primo volume di quella che si chiamò poi *Storia della letteratura italiana*, fu da lui redatto ancora in collaborazione con Claudio Scibilia.

Esigenze accademiche ed altro avevano ridisegnato il gruppetto di partenza, senza che minimamente ne fosse scalfito il sodalizio. Il compianto Pasquale Alberto De Lisio continuò a confortarci in qualche scelta, ma non volle impegnarsi direttamente nell'operazione (avrebbe dovuto lavorare al secondo volume). Si riservò di partecipare all'allestimento dell'Antologia, mentre Martelli era infaticabile nel fornire aggiornamenti bibliografici e materiali da collazionare.

Pur non rinunciando a testimoniare delle linee vincenti in chiave storiografica, ci si sforzò di documentare il policentrismo della nostra tradizione letteraria che aveva, per esempio, già portato a intrattenersi sulla letteratura d'appendice o sulla letteratura sportiva nel volume

novecentesco, e che autorizzava più articolari excursus in area romanza o in esperienze di confine.

Ovviamente con il privilegio assoluto di Dante e aperture significative nei confronti di Boccaccio e della letteratura sia d'intrattenimento che edificante.

Il metodo e il modello erano consolidati quando s'aggiunse al gruppo Salvatore Di Zenzo per il secondo volume, tra umanesimo e illuminismo.

La sintesi culturale e le scelte di metodo si rivelarono subito meno immediatamente praticabili per le differenti formazioni: laica, la nostra, religiosa quella di Di Zenzo, che non conosceamo a fondo. Ma proprio in questo il ruolo del maestro, che in qualche caso si serviva dell'esperienza e delle maggiori capacità relazionali di Carlo Chirico per farci arrivare messaggi indiretti, si rivelò con tutto il suo peso. Perché ne risultò – grazie anche alle aperture di Di Zenzo – una nuova possibilità di verifica all'ipotesi di coniugazione di arte ed ethos, poesia e humanitas capace di mettere d'accordo coscienza chierica e tensione laica, esigenze di dottrina e di storia e finalizzazione pedagogica. Il maestro aveva già indicato una sintesi efficace nell'ariostesca sublimazione dell'etica rinascimentale e cortigiana letta attraverso personaggi presentati come proiezione o incarnazione di categorie spirituali, con cavalleria e pietas (Orlando, Ruggiero) contrapposte alla forza bruta (Rodomonte) o alla furfanteria (Brunello, Bireno): misura e realismo, cioè, come fattori di gusto e di sensibilità, prima che i roveli tassiani riproponessero il lacerante dissidio tra bello estetico e bello morale da cui sarebbe uscita malridotta una certa tradizione non soltanto letteraria, prima del recupero «edificante» o della pariniana sollevazione opportunamente indicata dal Di Zenzo; e prima della riconversione del dissidio estetica ed etica in quello di scienza e sapienza o del rifugio – in qualche modo «di resa» – del letterato nel poligrafismo o nella polemica.

Quando i tempi lo consentirono, fu la volta dell'Ottocento. Fedele al principio comunemente assunto di documentare il più possibile, avvicinandoci all'Italia unita, la molteplicità delle componenti che testimoniano ricchezze e varietà, nell'unità, preparai una prima scaletta molto articolata. Col Professore si concordò di conservare a Foscolo (accanto a Leopardi e Manzoni) il privilegio che la scuola da sempre gli ha accordato, ma di evitare l'appiattimento delle formule liquidatorie con cui certi fenomeni erano stati trattati. Ne uscivano diversamente dimensionati tanto Monti e Carducci (altro retaggio di scuola toffaniniana!), quanto la letteratura drammatica e civile, il romanzo storico (che a Salerno contava già sulla fedeltà di studioso di Michele Cataudella), la poesia dialettale, oltre vari teorici e critici. E si anticipavano accertamenti nell'ambito del regionalismo letterario, mimetico, criti-

co o protestatario onde saldare logicamente il percorso con il metodo sperimentato sul *Novecento* cui la sintesi sul decadentismo e i profili di D'Annunzio e di Pascoli dovevano, poi, introdurre.

Terminata l'impresa, s'impose subito l'esigenza di un ridimensionamento. La scuola esigeva sintesi didatticamente funzionali. Rimaneva l'esigenza di conservare all'impianto le sue caratteristiche di strumento d'informazione «critica». Ma l'urgenza di documentare al meglio la «molteplicità», nella complessità, doveva essere in parte sacrificata. Senza, tuttavia, tornare alla meccanica ripetizione di formule conseguenti all'applicazione di abusati canoni sia storicistici che sociologici. Convinti che il livello di formalizzazione dei testi della nostra letteratura impone approcci che ne evidenzino le specificità, anche in relazione alle riflessioni di poetica che ne hanno accompagnato genesi e esiti.

Era desiderio di Paparelli di apporre ad epigrafe di ciascuno dei capitoli in cui la nuova sintesi si sarebbe strutturata, un'epigrafe, come traccia di poetica e rubrica d'autore. Ne selezionammo diverse. Ma alla fine l'idea fu abbandonata. Rimase soltanto, a penchand complessivo, un distico di Giusti:

*Il fare un libro è men che niente
Se il libro fatto non rifà la gente.*

Piuttosto una massima programmatica per noi, per il nostro lavoro, che non una citazione da rubrica o a «traccia».

Toccò a me proporre, con la generosa collaborazione di Pietro Pelosi – allora vicino a Di Zenzo – che provvide a una prima sfolitura nella messe del materiale a stampa, la redazione di sintesi sui quattro volumi. Scibilia mi aveva dato delega totale.

Paparelli, come sempre, rivide a campione, evidenziò qualche tratto, suggerì qualche ridimensionamento ulteriore, riformulò qualche titolo di paragrafo, sfogliando e «fiutando», senza mai sbagliare!

La nuova sintesi vedeva felicemente la luce già nel febbraio 1981.

Non altrettanto accadde all'Antologia. Più Editori (Beta, Conte, Delia, Fabbri) se la palleggiarono per un certo numero di anni, finché rinunciammo del tutto all'impresa, senza che se ne parlasse tra noi.

Un'ulteriore sintesi della *Storia*, cui pure collaborai, fu pubblicata come voce d'enciclopedia. Ne ebbi anche estratto. Ma non mi è riuscito ritrovarne traccia. E la memoria s'è rifiutata di soccorrermi nella ricerca, ahimè vana finora, di venirne a capo.

PAPARELLI, QUASIMODO E LA CRITICA
(con lettere inedite di Quasimodo)

Qualche tempo prima di allontanarsi definitivamente dai suoi libri e dalle sue carte Gioacchino Paparelli volle affidarmi, insieme ad alcuni suoi scritti giovanili sparsi, giornalistici, narrativi, critici, un piccolo man-nello di lettere di Quasimodo: documenti superstiti della vita di un accademico irregolare, nomade, un intellettuale atipico, di una profonda e coerente laicità.

Paparelli teneva molto a quelle lettere, poiché esse testimoniavano di una sua felice incursione nella letteratura contemporanea e dell'incontro con un poeta che per lui aveva significato molto, incrociando alcuni suoi percorsi esistenziali ed intellettuali.

All'origine dell'incontro di Paparelli con Quasimodo vi è sicuramente il famoso articolo di Cecchi sul «Corriere della Sera» (25 ottobre 1959) dal titolo icastico: «*A caval donato...*» e quel che segue, con cui il più importante quotidiano italiano commentava l'assegnazione del Premio Nobel a Quasimodo. In quell'autunno del 1959 Paparelli si trovava a Buenos Aires, quale addetto culturale; l'articolo di Cecchi lo aveva molto colpito: in quel momento emigrato, lontano dall'Italia, rappresentante della cultura italiana all'estero, si sente anche un po' offeso nell'orgoglio nazionale, nella sua soddisfazione per la assegnazione del Nobel a un italiano.

In realtà Paparelli conosceva bene la produzione poetica quasimodiana e seguiva con attenzione i suoi sviluppi come pure quelli della critica. Lo testimoniano alcuni materiali (articoli tratti da riviste, periodici e quotidiani) raccolti in una cartella dedicata a Quasimodo: si tratta di materiali preparatori di un lavoro critico sul poeta forse già progettato nel 1958 quando, tra l'altro, a Quasimodo viene assegnato il Premio Viareggio per *La terra impareggiabile*. Quando nel 1960, rientrato definitivamente in Italia e iniziato il percorso universitario, Paparelli decide di cimentarsi con la

poesia di Quasimodo, quasi inevitabilmente sembra partire proprio dal tentativo di dare una risposta alle perplessità che quell'articolo di Cecchi aveva suscitato in lui nella lontana Argentina. Insomma la prima operazione da farsi gli sembra quella di ripercorrere i rapporti tra il poeta e la critica, non per un inventario ed una sistemazione della stessa – cosa che gli interessava assai poco – ma per verificare i tempi e i modi di una «sincronizzazione» che negli anni del dopoguerra ritiene completamente saltata, anche sul versante di quella critica che aveva accolto positivamente la svolta di *Giorno dopo giorno* e di *La vita non è sogno*. Un'operazione ermeneutica che affronta – com'era nel suo stile laico – senza aprioristici posizionamenti o nascoste riserve mentali, senza insomma pregiudiziali ermetiche o antiermetiche.

Come è stato da molti sottolineato, vi è un “fenomeno peculiare” nei rapporti tra Quasimodo e la critica: divisa in campi contrapposti, entrambi hanno finito comunque per «impostare sul poeta una concezione generale della letteratura e della poesia del tempo. Il “fenomeno” Quasimodo diviene sintomatico di una globale dimensione poetica sia nell'anteguerra che nel dopoguerra»; la critica, anche quella di parte avversa, «finisce per identificare nel poeta il nucleo centrale degli aspetti e atteggiamenti letterari di un momento storico»¹.

Quando Paparelli si accinge al suo lavoro quasimodiano il campo è affollato da una congerie di materiali vari: articoli, recensioni, note moltiplicatisi in occasione dell'assegnazione del Premio Nobel, un vero e proprio boom sia della critica italiana che di quella straniera (1959-1960). Manca ancora il tentativo di un bilancio o di una sistemazione non solo della critica di quegli anni ma di tutta la critica quasimodiana a partire dagli anni trenta. Un primo molto parziale inizio di bilancio lo avevano tentato proprio in quei mesi due riviste «Poesia Nuova» (1960) e «Inventario» (1961). Le rassegne e i bilanci critici organici seguiranno nel corso degli anni sessanta: Mazzamuto (1963), Zagarrio (1969), Finzi (1969, 1972), Tondo (1970)².

In realtà qualsiasi bilancio non poteva non fare i conti con il primo tempo della critica quasimodiana, quella critica che possiamo definire

¹ G. FINZI, *Invito alla lettura di Quasimodo*, Milano, Mursia, 1973, p. 161.

² P. MAZZAMUTO, *Salvatore Quasimodo*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. II, Milano, Marzorati, 1963; G. ZAGARRIO, *Quasimodo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969; G. FINZI (a cura di), *Quasimodo e la critica*, Milano, Mondadori, 1969; M. TONDO, *Salvatore Quasimodo*, Milano, Mursia, 1970; G. FINZI, *Invito alla lettura di Quasimodo*, Milano, Mursia, 1972.

sincronica e simpatetica, strettamente intrecciata alla poesia stessa e che sgenerà profondamente gli sviluppi della critica successiva.

Sergio Solmi, nella *Prefazione a Erato e Apollion* (1936) – che, ritoccata nella parte finale, sarà anche la *Prefazione a Ed è subito sera* (1942) –, sincronizza la definizione della lirica moderna sulla poesia quasimodiana: «Il paradosso della lirica moderna sembra consistere in questo: una suprema illusione di canto che miracolosamente si sostiene dopo la distruzione di tutte le illusioni»; la parola come «cellula elementare», «organismo costitutivo» della poesia di Quasimodo in cui l'immagine «si affida al tono della voce assorta che la pronuncia»³.

Oreste Macrì, nella *Prefazione alle Poesie* del 1938 con il titolo programmatico *La poetica della parola* pone al centro l'esemplarità della poesia quasimodiana in rapporto alla condizione generale della poesia contemporanea, poiché in essa si opera il «trapasso dalla forma della monade poetica – l'individuo Quasimodo – al contenuto rappresentato da essa stessa: la somma dei moti sentimentali e spirituali del mondo, dell'età, del «tempo» di Quasimodo, il «nostro»; un percorso lirico che conduce alla «identità finale tra poesia e poetica»⁴; una poetica come spazio-tempo totale che nella parola racchiude linguaggio e valori etici.

È innegabile che la lettura della poesia di Quasimodo è per Macrì un percorso fondativo di una teoria estetica, come è stato notato, quella della «identificazione del fantasma poetico nella sede univoca della parola»⁵; ma resta comunque l'acuta intuizione, tra l'altro, di alcune sue segmentazioni profonde, tra cui l'incrociarsi delle esigenze di «canto» e di «ragione», «una persuasiva logica e una persuasione di canto», della «parola» e della «storia stessa del poeta», di «parola» e «contenuto». Tra le intuizioni critiche più interessanti nell'analisi di Macrì va sottolineato quello che possiamo definire il concetto di poesia contaminata, presente già nella produzione ermetica. Scrive Macrì a Quasimodo in una lettera datata 7 giugno 1940:

Tu sei stato assunto a esemplare di un mondo poetico e critico che ha compiuto la sua parabola, che non ha luogo a esistere, che non deve esistere. È questione insomma di temperamento, di vita, di volontà,

³ S. SOLMI, *Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore, 1963; poi anche in *Quasimodo e la critica*, cit., pp. 113-123.

⁴ O. MACRÌ, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, Vallecchi, 1941; poi in *Quasimodo e la critica*, cit., pp. 43-87.

⁵ D'A.S. AVALLE, *La critica delle strutture formali in Italia*, in «Strumenti critici», n. 4, ottobre 1967, pp. 337-376.

oserei dire di non poesia, se tu m'intendi rettamente. Tu sei stato l'unico poeta in Italia che ha creduto «realmente» in un mito di poesia pura, ma tutta certificata, storicizzata [...] entro di te: gli altri (poeti e critici) hanno esercitato detta poesia pura in funzione di probabile valore, in, appunto, Aura Poetica, in disponibilità perpetuamente possibile. Tu hai fatto sul serio, fai sul serio, anche qui⁶.

Nell'Introduzione ai *Lirici greci* (1940) che fa da battistrada ai riconoscimenti al valore di questa e di altre traduzioni (Omero, Virgilio, Catullo, *Antologia Palatina*) anche da parte di studiosi classicisti – Manara Valgimigli, Perrotta, Gigante, La Penna, Pontani – Anceschi avanza ipotesi che resteranno fondamentali e in gran parte condivise: le traduzioni dei *Lirici greci* «sono poesie di Quasimodo» per gli strumenti usati e per la resa metrica, ritmica, lessicale, dunque poesia autonoma; successivamente porrà anche il discorso sui «tre tempi» della poesia di Quasimodo, in cui proprio i *Lirici greci* rappresenterebbero l'anello di passaggio tra il primo Quasimodo e quello del dopoguerra con la sua «volontà di partecipazione diretta, non alterata, di comunicazione poetica immediata». Anceschi rifiuta la bipolarità schematica tra il primo e il secondo Quasimodo per sostenere invece «un'evoluzione interna», che passa proprio attraverso l'esperienza dei *Lirici greci*⁷.

Carlo Bo con *Otto studi* (1939), ma soprattutto con la *Prefazione a Giorno dopo giorno* (1947), è sulla linea di Anceschi nel rifiuto di una bipolarità schematica, ma riconosce le novità di un percorso iniziato con le *Nuove poesie* che si distende fino a *Giorno dopo giorno*, dove «la quantità di storia maturata» non significa però rinuncia all'esperienza precedente poiché vi è una coerente fedeltà a ragioni poetiche, estetiche ed emotive di lunga durata; «accenti nuovi», «forme più distese» sono veicolate, spinte da quella «quantità di storia maturata» ma non emarginano la «voce ferma» della sua esperienza poetica⁸.

⁶ O. MACRÌ *La poesia di Quasimodo*, Palermo, Sellerio, 1986, p. 372.

⁷ L. ANCESCHI, Introduzione ai *Lirici greci*, Milano, Mondadori, 1951; questa versione aggiornata del saggio introduttivo è anche in *La critica e Quasimodo*, a cura di M. Bevilacqua, Bologna, Cappelli, 1976, pp. 64-75. Marcello Gigante ritiene che il Quasimodo traduttore dei classici abbia toccato la «misura» ideale del problema fondamentale di ogni poeta-traduttore: «la misura di realizzazione in linguaggio vivo della densità di un testo antico nella coerenza con la propria poetica ovvero la restituzione della cifra del suo stile poetico al suo stile di traduzione» (M. GIGANTE, *L'ultimo Quasimodo e la poesia greca*, Napoli, Guida, 1970, p. 11).

⁸ C. BO, Introduzione a *Giorno dopo giorno*, Milano, Mondadori, 1947; poi in *Quasimodo e la critica*, cit., pp. 138-156.

La critica successiva a Bo si divide: assistiamo a divaricazioni anche all'interno della critica di impronta ermetica tra i favorevoli alla svolta di *Giorno dopo giorno* (1947) e *La vita non è sogno* (1949) e i sostenitori del tradimento da parte di Quasimodo delle ragioni più vere e profonde della sua poesia.

Il dibattito sul neorealismo, lo scontro politico-ideologico che inevitabilmente allunga la sua ombra sul panorama poetico e critico; la ricerca dei padri da parte dei giovani poeti che, bisognosi di coperte, cercano di tirare dalla loro parte quelle di alcuni nomi, Pavese e Quasimodo tra i primi – vedi la vicenda del significativo gruppo della rivista torinese «Momenti» (1951-1954)⁹; l'ondata dei giovani poeti meridionali con il loro carico di urgenti domande affidate alle spalle gracili della poesia. Insomma tutto converge ad ampliare e radicalizzare lo scontro critico su Quasimodo cui ancora una volta viene fatto carico di situazioni che vanno al di là dello specifico della sua poesia, che ancora una volta diventa la cartina di tornasole, lo snodo di un confronto sulla poesia contemporanea.

L'assegnazione del premio Nobel costituirà l'occasione per radicalizzare ancora di più lo scontro. Negli anni che corrono tra il 1945 e il 1960, mentre Quasimodo svolge il suo discorso poetico segnato dalla svolta di *Giorno dopo giorno* (1947), *La vita non è sogno* (1949), *Il falso e vero verde* (1956), *La terra impareggiabile* (1958) – cui vanno affiancate le riflessioni sulla poesia e gli interventi saggistici – la critica in generale è bloccata sulle bipolarità di cui si diceva; è come se non riuscisse più a sincronizzarsi sull'evoluzione della poesia quasimodiana.

Mi pare non senza significato che mentre le raccolte fino a *Giorno dopo giorno* hanno le importanti *Prefazioni* di cui s'è detto – che impostano le direttrici di analisi della poesia quasimodiana rivelando una perfetta sincronizzazione tra il discorso poetico e quello critico, tra Quasimodo e la critica – nelle raccolte successive non solo mancano prefazioni ma il poeta avverte la necessità di affiancarvi le sue riflessioni sulla poesia, quasi a sostituire quelle, come nel caso di *Il falso e vero verde* (1956) che ha in appendice il *Discorso sulla poesia*, tutto incentrato su una denuncia dell'«assenza di un orientamento critico» sulla poesia contemporanea e teso a porre il problema «d'una nuova prospettiva critica di fronte alla poesia»¹⁰.

⁹ Cfr. S. MARTELLI, *Quale realismo negli anni Cinquanta: la rivista torinese «Momenti» (1951-1954)*, in *The Literary Journal as a Cultural Writers 1943-1993: Fifty Years of Italian and Italian American Review*, edited by Luigi Fontanella and Luca Somigli, Stony Brook (New York), Forum Italicum, 1996, pp. 19-61.

¹⁰ G. PAPARELLI, *Quasimodo e la critica*, in «Il Baretto», a. II, n. 7, gennaio-febbraio 1961, p. 75.

Parte da qui il tentativo di Paparelli tra il 1960 e il 1961 di attraversamento della poesia quasimodiana facendo preliminarmente i conti con la critica, un inventario per verificare le linee di fondo che avevano generato la sincronizzazione dell'anteguerra e la divaricazione del dopoguerra.

La prima lettera di Quasimodo a Paparelli, datata da Milano, 3 aprile 1961, contiene la risposta a un quesito che quest'ultimo gli pone circa il testo del *Discorso sulla poesia* del 1953, ripubblicato nel volume *Il poeta il politico e altri saggi*, uscito pochi mesi prima da Schwarz. Da filologo e da attento lettore delle prose critiche di Quasimodo, lo lascia perplesso un passo che nell'architettura del saggio, che sta elaborando, ha un ruolo non secondario. Riferendosi ai rapporti tra la critica e la produzione poetica più recente, Quasimodo scrive: «Si denuncia così l'essenza d'un orientamento critico verso la poesia recente»¹¹.

Paparelli è convinto che quell'essenza sia un refuso e che la lezione corretta sia *assenza* e chiede lumi a Quasimodo. Ed infatti Quasimodo così gli scrive:

Milano, 3 aprile 1961

Caro Professor Paparelli,

«essenza» è un errore di stampa: elegante, ma sempre errore. Le confermo «l'assenza», dunque, «d'un orientamento critico ecc.».

Le auguro buon lavoro; - e non abbia timore dei trabocchetti. Ormai è messa in crisi la poesia dell'irrazionale.

Cordialmente suo
Salvatore Quasimodo

È il caso di aggiungere che il refuso è rimasto tale anche nell'edizione definitiva dell'opera di Quasimodo nei Meridiani Mondadori¹².

Paparelli nel 1961 pubblica sul «Baretti», la rivista napoletana diretta da Italo Maione e Gabriele Catalano, il saggio *Quasimodo e la critica*¹³, che già nel titolo rinvia al nucleo centrale del suo confronto con Quasimodo e la critica, partendo proprio da quell'essenza/assenza denunciata da Quasimodo e che Paparelli ritiene «importante» poiché «non concerne solo i rapporti

¹¹ S. QUASIMODO, *Il poeta e il politico*, Milano, Schwarz, 1960, p. 28.

¹² S. QUASIMODO, *Poesie e Discorsi sulla poesia*, a cura di G. Finzi, Prefazione di C. Bo, Milano, Mondadori, 1983⁶, p. 282.

¹³ Paparelli raccoglie poi il saggio nel vol. *Humanitas e poesia*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1973, pp. 201-224; poi ancora in *Da Ariosto a Quasimodo*, Salerno, Edisud, 1994, pp. 157-170.

tra Quasimodo e i suoi critici, ma pone in termini generali il problema d'una nuova prospettiva critica di fronte alla poesia». In tempi storici che impongono una rifondazione della poesia, come sono quelli del secondo dopoguerra, anche la eliotiana «critica di bottega» è importante poiché si impongono parallelamente una rifondazione della critica, «nuove misure di giudizio», «nuovi metodi d'indagine e di lettura»: «la sincronizzazione dei movimenti, tra poesia e critica, è necessaria, anzi ineluttabile».

Questo insistere sulle diverse «misure» del giudizio critico da riportare al tempo storico e alla tipologia dell'opera letteraria resterà un assillo costante in Paparelli tanto da trasferirlo nel nome stesso dato alla rivista da lui fondata un decennio dopo, «Misure critiche», nel cui editoriale di apertura dava una griglia teorica e metodologica a questo assunto centrale del suo pensiero. Lo stesso Croce, — che pure tanto aveva significato nella sua formazione — offre una conferma, secondo Paparelli: se Carducci rimase per lui «senza segreti», gli mancarono invece «i mezzi, gli strumenti critici, la giusta prospettiva (la sincronizzazione — appunto — tra poesia e critica) e, insomma, i ferri del mestiere, per poter riconoscere ciò che nel Pascoli palpitava di nuovo e nei più giovani (poeti e critici, intendo) cominciava ad essere già un dato comune»¹⁴. Nel primo Novecento i critici italiani dovettero fare una prima “gita a Chiasso” per poter «avvicinare» Pascoli, i crepuscolari, i futuristi e i lirici “puri”.

Secondo Paparelli, Quasimodo con i *due tempi* della sua storia poetica rappresenta un caso esemplare del rapporto tra critica e poesia: nel primo tempo, da *Acque e terre* (1930) a *Oboe sommerso* (1932), da *Erato e Apollion* (1936) a *Ed è subito sera* (1942), è la critica ermetica ad instaurare un rapporto privilegiato con testi che si prestavano a incardinare la nuova «poetica della parola», in parte scambiando la «concentrazione» del linguaggio poetico quasimodiano con la «rarefazione mallermeana e valeriana» nell'ambito di un progetto che «in qualche modo rifletteva e cristallizzava quelle tendenze della lirica dalle quali la stessa critica ermetica amava definirsi e giustificarsi».

Paparelli tende ad assegnare alla poesia di Quasimodo una vera e propria primogenitura non solo nel campo poetico ma anche in quello critico: «Certo è che vi fu cronologica e programmatica coincidenza di sviluppi tra critica ermetica e quel vero e proprio ermetismo di scuola del quale Quasimodo sembra attribuirsi volentieri la paternità», avvalorato

¹⁴ G. PAPARELLI, *Quasimodo e la critica*, cit., p. 76; le citazioni che seguono sono tratte da questo saggio.

dal saggio di Macrì sulla poetica della parola, che viene indicato come l'atto di nascita della critica ermetica, e che è incentrato proprio sulla poesia di Quasimodo. Un'operazione, quella della critica ermetica che, se da un lato «valse a chiarire le “ragioni formali” della sua poesia», dall'altro deviò il discorso critico «da quella problematica interna onde le stesse soluzioni di linguaggio si giustificavano e che verrà coerentemente svolgendosi – attraverso il variare delle forme – nell'itinerario lirico quasimodeo».

Questo spiega la mancata individuazione delle novità già presenti nelle *Nuove poesie*, scritte tra il 1936 e il 1942, e soprattutto il rigetto della poesia del secondo tempo, *Giorno dopo giorno* e *La vita non è sogno*, che fecero gridare al “tradimento” i critici ermetici e portarono alla rottura e alla conseguente solitudine e marginalizzazione in cui il poeta venne a trovarsi rispetto alla critica. In realtà, sottolinea Paparelli, «non la poesia di Quasimodo era mutata, ma il problema critico era rovesciato», per cui «tutto il discorso fatto innanzi dalla critica ermetica veniva rimesso in discussione»: *Giorno dopo giorno* e *La vita non è sogno* non solo mettevano in discussione il discorso della critica ermetica ma quasi sconfessavano la sua esperienza ermetica fino a «revocare in dubbio la validità stessa della sua produzione precedente».

La poesia di Quasimodo passa insomma dal «dominio della critica ermetica» a quello della critica antiermetica rovesciando pregiudiziali e preclusioni della critica ermetica, impedendo ancora una volta un tentativo di sintesi e di ricostruzione organica della poesia del Nostro. Cosicché sia la critica ermetica che quella antiermetica rivelano una identica incapacità di «sincronizzazione» rispetto alla poesia di Quasimodo, alla sua fondazione di modelli e alla sua evoluzione interna.

Anche il coraggioso tentativo di Carlo Bo, che scende in campo a difendere Quasimodo dall'accusa di “tradimento”, a Paparelli appare debole, dalla «gittata critica [...] corta rispetto al segno della poesia» distante «da quella “ricerca del reale” e da quel riconoscimento di un contenuto “condizionato al corso della storia”», secondo le definizioni dello stesso Quasimodo rivolte al nuovo corso della sua poesia. La «fedeltà» di Quasimodo riconosciuta da Bo anche per il secondo tempo appare a Paparelli «più di ordine morale che estetico». E neppure la critica marxista, con il suo «doppio complesso», ideologico ed estetico, è riuscita ad elaborare un approccio adeguato alla poesia di Quasimodo per realizzare un discorso critico-organico.

Insomma un panorama, quello della critica quasimodiana, alla svolta

degli anni sessanta, che, nonostante l'assegnazione del Nobel, appare ancora frammentario e privo di una sintesi critica adeguata, tanto che, conclude Paparelli: «allo stato attuale delle cose, il migliore interprete di Quasimodo – colui che più ha contribuito a rivelare il segreto della sua poesia; a chiarire le ragioni delle sue *forme*; a precisare il senso dei suoi *contenuti*; a determinare la funzione storica e sociale della *rottura*, anzi delle *rotture*; a ristabilire una linea non di astratta ed esterna continuità, ma di interna coerenza tra il primo e il secondo Quasimodo sul piano di una dinamica e sempre rinascente *protesta* lirica – sia stato lo stesso poeta».

Cosicché il suo *Discorso sulla poesia* «resta un dato fondamentale di ricerca, un complemento quasi necessario della sua poesia». Ovviamente con tutti i rischi che la «critica di bottega», l'autocritica comporta e che Paparelli sottolinea, ma che non possono negare il valore del testo critico quasimodiano, più «sincronizzato» rispetto alle tendenze della poesia non solo rispetto all'evoluzione della poesia dell'autore¹⁵.

Siamo, aggiunge Paparelli, alla «rottura di quell'equazione: poesia-lirica, nella quale [...] convergevano la critica estetica e la poesia "pura" [...] Rottura [...] che, se da un lato coincide con quella "contaminazione" della lirica con elementi epici, elegiaci, drammatici, in che consiste essenzialmente la "riforma" quasimodea; dall'altro si traduce, in sede critica, in superamento del puro giudizio estetico: non già, beninteso, nel senso della negazione, ma dell'arricchimento e del necessario sviluppo». Insomma, la poesia, come la critica, deve avere la capacità di un continuo aggiornamento dei propri percorsi e strumenti rispetto alla realtà storica e all'evoluzione di forme e linguaggi.

Dal *Discorso sulla poesia* di Quasimodo, al di là dei limiti della eliotiana «critica di bottega», vengono indicazioni non trascurabili per tradurre «in

¹⁵ Elvio Guagnini ritiene «fondamentali» le pagine dei *Discorsi sulla poesia* per comprendere le «linee portanti» della sua poesia, la sua peculiare *socialità* ed *eticità*, e «per fare giustizia di alcuni luoghi comuni» della critica («*La voce del poeta dentro il mondo*». *Sugli scritti di Quasimodo intorno alla poesia*, in AA.VV., *Nell'antico linguaggio altri segni. Salvatore Quasimodo poeta e critico*, a cura di G. Baroni, «Rivista di Letteratura Italiana» (XXI, 1-2, 2003), Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, pp. 25-34. Giorgio Barberi Squarotti pur ritenendo gli scritti saggistici quasimodiani del secolo dopoguerra validi in quanto costituiscono «punti di riferimento necessari per la ricostruzione della vicenda poetica» di quel periodo, li ritiene poco originali e condizionati da «rigidezza ideologica», finalizzati a costruire «una raffinata retorica antinovecentesca, antipetrarchista, antitradizionale» (*La critica quasimodiana*, in AA.VV., *Quasimodo: l'uomo e il poeta*, a cura di R. Brambilla, Assisi, Cittadella Editrice, 1982, pp. 166-184).

termini critici le istanze poste dalla sua stessa poesia», ma anche un richiamo a rettificare le «nostre misure di giudizio, anzi il nostro modo di leggere i poeti». In tal modo la poesia di Quasimodo diventa per Paparelli una documentazione esemplare che non può essere intesa, «se non a patto di includervi quella carica di problemi, quella tensione morale, sociale e persino ideologica che in essa (in quanto – appunto – poesia) si risolve e si trascende senza per questo (ecco il punto!) spegnersi o rinnegarsi».

Subito dopo la pubblicazione sul «Baretti», Paparelli invia il saggio a Quasimodo, che così gli scrive:

Milano, 11 maggio 1961
Corso Garibaldi, 16

Illustre
Giacchino Paparelli
Napoli

Caro Paparelli,
ho avuto l'estratto de «Il Baretti» e la ringrazio perché la rivista arriva con ritardo a Milano. Le dico subito che il suo saggio è la prima analisi per una sistemazione storica delle «due» origini della mia poesia. Ha ragione di scrivere che la critica in genere, e soprattutto quella della vecchia generazione, manca del modulo necessario per leggere un nuovo linguaggio. Ho una lettera del Contini del febbraio 1937 (che pubblicherò integralmente sulla rivista «Inventario» nel prossimo numero dedicato a me) che parla della imitazione del mio linguaggio nei poeti contemporanei che erano allora: Gatto, Luzi, Sinisgalli, Sereni, ecc. Non posso per ora pubblicare il mio lungo carteggio con Montale e quello con Macrì (il Macrì in una lettera mi scrive appunto della nascita della critica ermetica). L'altra sera sono stato a cena con Flora e abbiamo parlato di lei. Diceva Flora che occorre combattere contro i «letterati».

Sarò lieto di leggere il suo scritto sulla mia poesia perché penso che sarà importante – come questo del Baretti – per la nuova generazione che sembra non ami le ricerche bibliografiche che riguardano soprattutto le riviste letterarie, di dove è possibile ricostruire la storia dei movimenti culturali.

Sto leggendo *Feritas Humanitas Divinitas*; e del libro le scriverò un'altra volta.

Cordialmente, suo
Salvatore Quasimodo

Nel fasc. 9-10 del «Baretti» (estate 1961) Paparelli pubblica un secondo intervento dal titolo *Poesia e poetica di Quasimodo*, stralcio di uno studio organico che va progettando. Il saggio mostra come l'incontro con la poesia di Quasimodo costituisca per Paparelli – impegnato negli anni immediatamente precedenti (seconda metà degli anni cinquanta) soprattutto nel lavoro sui testi dell'Umanesimo e del Rinascimento¹⁶ – un'occasione per un confronto con la poesia e le poetiche del Novecento, un appuntamento con la riflessione teorica e critica sollecitata dalla sua capacità di ascolto e di attenzione verso il nuovo che proprio in quei primi anni sessanta avanzava nel dibattito critico.

La traduzione italiana del testo di Friedrich, *La lirica moderna*, apparsa nel 1959, gli offre il destro per ritornare su Valéry, Breton, García Lorca, Jiménez e le loro definizioni del lavoro poetico. Queste, insieme con la sua laicità intellettuale, gli consentono di prendere le distanze, anche dall'amato Quasimodo, quando vede presente in lui «l'antica concezione del Vate, come interprete e rivelatore d'una verità», quando proclama un «modello» «incomparabilmente ambizioso»: «il poeta modifica il mondo con la sua libertà e verità». Ciò conduce Quasimodo ad affermare con nettezza la primogenitura della poesia, che però realizza un continuo scambio con la poetica, che a sua volta diventa «trave portante alla poesia successiva a sua volta creatrice d'una nuova poetica».

Alcune esemplificazioni dal *corpus* poetico quasimodiano sono da Paparelli chiamate in causa a conferma di questo *pachwork* presente già in testi come *Parola in Oboe sommerso*, da tutti ritenuto un testo programmatico della poetica della parola; invece Paparelli invita a rileggerli alla luce della produzione successiva e a verificare in essa «l'annuncio, quasi, di una nuova poetica». In particolare la chiusa:

Ma se ti prendo, ecco:
parola tu pure mi sei e tristezza.

L'immagine mallarmeana «è contraddetta» dalla parola finale: *tristezza*, «che unica sopravvive alla distruzione e al silenzio».

Siamo al «segno premonitore della crisi: la premessa di un ripudio che si farà tragico e urgente sotto il peso di circostanze “reali”, l'annuncio [...] d'una nuova condizione di canto; e insomma il prologo remoto di quel-

¹⁶ G. PAPARELLI, *Feritas, Humanitas, Divinitas*, Firenze-Messina, D'Anna, 1960, nuova edizione, Napoli, Guida, 1973; rist. Salerno, Edisud, 1993.

l'urto tra "cuore" e "parole"»¹⁷. Nella chiusa di *Forse il cuore* emerge il disagio di una parola poetica che «non regge più nella vecchia forma alle condizioni mutate»¹⁸ e che già «condensa in sé la poetica» di *Giorno dopo giorno* e apre a *La vita non è sogno*¹⁹.

Paparelli invia a Quasimodo anche l'estratto di questo secondo saggio e gli acclude un articolo di un quotidiano sulla conferenza quasimodiana, *Salvatore Quasimodo interprete del nostro tempo*, da lui tenuta a Napoli qualche settimana prima (1 dicembre 1961). Nella stessa lettera Paparelli chiede a Quasimodo notizie su un saggio di Frederic J. Jones, un critico inglese i cui interventi su Quasimodo saranno apprezzati da entrambi.

Milano, 22 dicembre 1961

Caro Professor Paparelli,

la ringrazio dell'estratto de «Il Baretto» e del ritaglio riguardante la conferenza da lei tenuta a Napoli. I suoi scritti sono per me importanti; e quando la vedrò avremo modo di parlarne in relazione alla vera storia letteraria di questo primo cinquantennio del secolo. Il saggio di Frederic J. Jones è uscito, mi pare, sul penultimo numero della rivista «Cenobio». Forse, potrà trovarla in biblioteca. Altro saggio del Jones è apparso su «Italian Studies» dell'università di Cambridge. Potrebbe scrivere direttamente al prof. Jones per averla.

Mi creda, con molti auguri, il suo
Salvatore Quasimodo.

L'indirizzo di F. J. Jones è questo:

(University College of South Wales and Monmouthshire, Cathays Park, Cardiff)²⁰

Pochi mesi dopo, nel 1962, sulla rivista «Letterature moderne», diretta da Francesco Flora, appare quello che resta il più organico saggio quasimodiano di Paparelli, *Humanitas e poesia di Quasimodo*, che già nel titolo richiama gli studi dell'autore sull'Umanesimo e sul Rinascimento;

¹⁷ G. PAPARELLI, *Poesia e poetica di Quasimodo*, in «Il Baretto», a. II, n. 9-10, maggio-agosto 1961, pp. 134-139.

¹⁸ C. BO, Introduzione a *Giorno dopo giorno*, cit., p. 27.

¹⁹ G. PAPARELLI, *Poesia e poetica di Quasimodo*, cit., p. 139.

²⁰ I saggi di Frederic J. Jones, cui Quasimodo fa riferimento, sono: *Osservazioni sulla simbologia di Quasimodo*, in «Cenobio», n. 3, maggio-giugno 1961, pp. 3-23; *The Poetry of Salvatore Quasimodo*, in «Italian Studies», vol. XVI, 1961, pp. 60-77. Sarà lo stesso Jones ad inviarli a Paparelli nel gennaio del 1962, cui seguirà anche uno scambio epistolare tra i due studiosi.

innanzitutto il volume *Feritas, humanitas, divinitas. L'essenza umanistica del Rinascimento*, apparso nel 1960.

Il concetto umanistico-rinascimentale di *humanitas* viene qui piegato al tempo e alla complessità del moderno; nell'*humanitas* fondata sul binomio *ratio-verbum* Paparelli aveva individuato l'asse coesivo su cui far ruotare «la complessità, la polivalenza e la misura della spiritualità umanistica»; è attraverso la parola che si realizza l'umanamento dell'uomo riscattandolo dalla *feritas*. Questo concetto di *humanitas*, che ha il suo cardine nella parola ed è «aperto a tutte le sollecitazioni e fluttuazioni della vita reale», nelle mani di Paparelli non solo non confligge con la modernità ma, applicata a Quasimodo, ne valorizza il nucleo forte della sua poetica e della sua ideologia.

Anche gli studi di Paparelli su Dante entrano nel suo approccio alla poesia di Quasimodo, corroborato anche dagli scritti critici dello stesso poeta come quello su Dante del 1952²¹, dal quale emerge il privilegiamento di un Dante «intellettuale e politico», il cui itinerario «dallo Stilnovo alla Commedia è assunto come paradigmatico di un'evoluzione necessaria dal privato e prezioso al civile»; nel poeta fiorentino Quasimodo sembra riconoscere il suo stesso itinerario dall'ermetismo al realismo, una consonanza circa le ragioni della svolta ora esplicitata teoricamente e criticamente ma già anticipata in poesia (con *Giorno dopo giorno*: «E più non posso tornare nel mio eliso»).

A margine del saggio quasimodiano su Dante (nel vol. *Il poeta e il politico*, cit., p. 90) si trova questa annotazione manoscritta di Paparelli: «trasferisce a Dante la propria poetica». L'annotazione è in particolare riferita al passo sulla svolta di Dante dallo stilnovo al realismo segnata dalle *Petrose*: «Ormai la poesia cammina sulla terra e non vaga più sul mare degli stilnovisti, e incontra l'uomo *col sangue suo e con le sue giunture*. Il realismo, la grande poesia di Dante, nasce nelle *Petrose*: i sentimenti non sono analogici, ma salgono dalla carne, battuta da vero vento e pioggia e grandine. Il "ragionar d'amore", la dialettica negli anni giovanissimi, è nell'ombra; quando riapparirà, saremo nel «Paradiso», alla conclusione del viaggio, nella stanchezza del corpo e della sapienza»²².

²¹ Dante, poi raccolto in *Il poeta e il politico*, cit., pp. 83-97.

²² Sul progetto critico e poetico di Quasimodo di far «idealmente combaciare l'itinerario poetico dell'Alighieri con il suo» ma anche sulla «sotterraneità» – termine usato dallo stesso Quasimodo – della presenza dantesca nella sua poesia già nella produzione anteguerra, cfr. A. CICCARELLI, *Quasimodo e Dante*, in *Salvatore Quasimodo: la poesia nel*

Nel 1951 Paparelli aveva pubblicato il suo studio su *Dante tra latino e volgare*²³ nel quale legava la scelta del volgare da parte di Dante ad un progetto nuovo di poesia che è inevitabilmente anche un progetto “politico”: «l’idea sociale e la ragione pratica non son meri pretesti [...] ma sono la sostanza stessa della sua ispirazione, il motivo genetico della sua poesia»; alla base della scelta per il volgare stanno «quel senso messianico della poesia intesa come opera di rivelazione e di redenzione; quell’esigenza di popolarità e di attualità ch’era implicita in una tale concezione; e, insomma, proprio quella capacità di «satollar le migliaia» che il latino aveva, nel corso dei secoli, perduta».

Dunque con questo armamentario storico-critico e letterario Paparelli si accinge ad attraversare la produzione poetica di Quasimodo, ben lontano dalle schematiche bipolarità e dalle guerre di posizione tra ermetici ed antiermetici in cui molta critica si era avvitata. Paparelli ritorna sulle dichiarazioni di poetica di Quasimodo: gli interventi dal 1946 in poi e fino al discorso in occasione dell’assegnazione del Nobel hanno via via approfondito proprio la dimensione dell’*humanitas*, che specialmente dopo la catastrofe del secondo conflitto mondiale si deve ancora più identificare con «il tentativo di riunire le giunture spezzate dell’uomo»²⁴, lo stesso che sollecita il «travaglio» della ricerca quasimodiana, «la ragione e l’essenza del trapasso dal primo al secondo “tempo” della sua poesia»²⁵.

È la storia con le sue curvature tragiche ad imporre il cambio di passo anche alla poesia, come è proclamato nella lirica *Alle fronde dei salici* – che programmaticamente fa da *incipit* alla raccolta *Giorno dopo giorno* – in cui la tradizionale parola poetica si contamina con la cronaca e il vissuto quotidiano, mentre toni e stilemi biblici accostati a recuperate immagini classiche sono finalizzati ad una corallità, significativo approdo ad una dimensione poetica partecipata e civile:

mito e oltre, a cura di G. Finzi, Bari, Laterza, 1986, pp. 411-424. Sulla centralità di Dante nella poesia quasimodiana non solo del secondo tempo – il *Purgatorio* sarebbe un «motore propulsivo d’ispirazioni religiose e sensuali» nella prima produzione poetica – cfr. M.G. RICCOBONO, *La centralità di Dante in Quasimodo. Una interpretazione finora mai adombrata della quasimodiana prima epoca*, in «Italianistica», a. XXXIV, n. 1, gennaio-aprile 2005, pp. 11-32.

²³ G. PAPARELLI, *Dante fra latino e volgare*, Salerno, Editrice “Hippocratica”, 1951; gran parte degli studi danteschi di Paparelli sono raccolti nei volumi: *Questioni dantesche*, Napoli, ESI, 1966; *Ideologia e poesia di Dante*, Firenze, Olschki, 1975.

²⁴ S. QUASIMODO, *Il poeta e il politico*, cit., p. 55.

²⁵ G. PAPARELLI, *Humanitas e poesia di Quasimodo*, in «Letterature moderne», a. XI, n. 6, novembre-dicembre 1961, p. 719, poi in *Humanitas e poesia*, cit., pp. 225-285.

E come potevamo noi cantare
 con il piede straniero sopra il cuore,
 fra i morti abbandonati nelle piazze
 sull'erba dura di ghiaccio, al lamento
 d'agnello dei fanciulli, all'urlo nero
 della madre che andava incontro al figlio
 crocifisso sul palo del telegrafo?
 Alle fronde dei salici, per voto,
 anche le nostre cetre erano appese,
 oscillavano lievi al triste vento.

Nel coevo primo *Discorso sulla poesia (Poesia contemporanea, 1946)* Quasimodo aveva detto:

Oggi [...] dopo due guerre nelle quali l'“eroe” è diventato un numero sterminato di morti, l'impegno del poeta è ancora più grave, perché deve “rifare” l'uomo, quest'uomo disperso sulla terra, del quale conosce i più oscuri pensieri, quest'uomo che giustifica il male come una necessità, un bisogno al quale non ci si può sottrarre, che irride anche al pianto perché il pianto è “teatrale”, quest'uomo che aspetta il perdono evangelico tenendo in tasca le mani sporche di sangue. Rifare l'uomo: questo il problema capitale. Per quelli che credono alla poesia come a un gioco letterario, che considerano ancora il poeta un estraneo alla vita, uno che sale di notte le scalette della sua torre per speculare il cosmo, diciamo che il tempo delle “speculazioni” è finito. Rifare l'uomo, questo è l'impegno²⁶.

Sottolinea Paparelli: «Molto più – come si vede – anzi tutt'altra cosa [...] che una nuova *ars poetica*, una pura e semplice metamorfosi di linguaggio. L'*humanitas* quasimodea conosce ben altra profondità e vastità d'orizzonti, ha ben altri impegni e tutt'altro senso che l'attenzione ai valori formali e la valorizzazione poetica dell'eloquenza. La *rhetorica* – scienza della parola, del *verbum* distintivo dell'uomo dal bruto animale – gli si rivela nel suo volto più vero, come risoluzione univoca d'istanze espressive e morali»²⁷.

²⁶ *Il poeta e il politico*, cit., p. 17.

²⁷ G. PAPARELLI, *Humanitas e poesia di Quasimodo*, cit., p. 228. Tracce della lettura paparelliana dell'*humanitas* quasimodea si ritrovano nel capitolo che Frederic J. Jones dedica al poeta nel suo volume *La poesia italiana contemporanea* (Messina-Firenze, D'Anna, 1975, pp. 406-445). Nel superstite carteggio Paparelli-Jones manca la lettera in cui Jones

Ma a Quasimodo, come a Paparelli, non sfugge ovviamente che la poesia è innanzitutto linguaggio e che sono proprio le «ragioni formali» a rendere possibile il suo dialogo con la nuova condizione moderna. La poetica del secondo Quasimodo, gettando luce anche sul primo, si definisce proprio per i nuovi «contenuti» proposti in un «nuovo linguaggio»: «la ricerca d'un nuovo linguaggio – dice il poeta – coincide [...] con una ricerca impetuosa dell'uomo»²⁸; i suoi nuovi valori etici e civili si collegano strettamente con le nuove opzioni formali. Per questo sia Quasimodo che Paparelli rifiutano la definizione di realismo etico privilegiando invece quella di umanesimo.

La poesia, dunque, come asse coesivo e portante di una comprensione della vita e della storia, anche quando l'*humanitas* sembra annullata:

Sei ancora quello della pietra e della fionda,
uomo del mio tempo. Eri nella carlinga,
con le ali maligne, le meridiane di morte,
– t'ho visto – dentro il carro di fuoco, alle forche,
alle ruote di tortura. T'ho visto: eri tu,
con la tua scienza esatta persuasa allo sterminio,
senza amore, senza Cristo. Hai ucciso ancora,
come sempre, come uccisero i padri, come uccisero
gli animali che ti videro per la prima volta.

Giorno dopo giorno è per Paparelli «la tragica rappresentazione [...] dell'uomo che si rinnega nei suoi attributi e nelle sue conquiste essenziali per restituirsi alla condizione ferina», che «rivolge contro se stesso “la scienza esatta persuasa allo sterminio”». La parola *morte*, già presente nella produzione precedente, ora «assume definitivamente a tema, anzi a definizione totale della poesia», ma con profonde differenze di «tempo» poetico e di «tessuto verbale». È maturata ormai una diversa, opposta idea di poesia lungo il crinale del ritorno espansivo della *feritas* nella storia dell'Europa novecentesca che ha «destituito» l'uomo da se stesso. In questo

ringrazia Paparelli per l'invio del saggio *Humanitas e poesia di Quasimodo*. Macrì considera quello di Paparelli uno dei saggi «fondamentali» su Quasimodo (*La poesia di Quasimodo*, cit., pp. 11-12).

²⁸ *Discorso sulla poesia* (1953), in *Il poeta e il politico*, cit., p. 31. Secondo Clelia Martignoni l'analisi degli autografi conferma e chiarisce «le articolate leggi interne che presidono alla costruzione dell'esperienza post-ermetica di Quasimodo» (*Quasimodo: i ripensamenti della poesia*, in *Quasimodo*, a cura di A. Quasimodo, Milano, Mazzotta, 1999, p. 122).

tempo storico la parola è ridotta quasi a «dimensioni fisiche» ad un «urlo che la rinnega nella sua condizione più umana».

Ma nel momento del peso maggiore che il *reale* esercita sulla poesia, sottolinea Paparelli, proprio allora la poesia sembra «definirsi proprio in contrasto con esso, offrirsi all'uomo come rifugio secondo il classico schema di un dissidio tra sogno e verità». Ma, aggiunge subito, non certo nell'accezione arcadica dell'evasione e dell'oblio, ma in quella foscoliana e dantesca «di urto, di rimedio e infine di salvezza». *L'humanitas* rinasce dalla sua «rinneazione; nell'erompere la poesia dalle condizioni della propria impossibilità; nel nascere la poetica del *reale* da quella poetica della *parola* che ne rappresentava la negazione totale e anzi l'opposto – sta il tessuto drammatico (foscoliano, ripeto) di questa lirica».

Tra il primo e il secondo «tempo» di Quasimodo, tra ermetismo e antiermetismo, tra la poetica della parola e quella dei nuovi contenuti, «la differenza è tutta di coefficiente d'attrito tra poesia e realtà». In questo quadro l'esperienza bellica «resta un dato fondamentale della svolta»; aveva detto il poeta: «Le poetiche e le filosofie si spezzano quando cadono gli alberi e le mura».

All'apice dell'itinerario lirico quasimodiano, la poesia non può essere sogno, e la nuova silloge, *La vita non è sogno*, «inaugura una stagione di piena coincidenza tra vita e poesia nel duplice senso d'una ormai acquisita possibilità di canto al livello del reale e d'una ristabilita condizione di colloquio tra gli uomini». La poesia può contribuire a ricostruire quello che nell'uomo si è rotto, a tirarlo fuori dalle macerie, a ripristinare il dialogo tra gli uomini; è su questo nuovo spazio-tempo che la poesia può esplicitare una sua funzione «sociale». Certo, c'è il rischio della cronaca e quello sempre incombente della letteratura; rischio che la poesia può combattere rimanendo vigile, continuando a contaminarsi con la realtà e con la memoria.

Nella raccolta *Il falso e vero verde* l'atteggiamento prevalente è proprio questa vigilanza nei confronti di una realtà che è sottoposta a nuove radicali metamorfosi e a nuove «astuzie», come dirà un poeta della generazione successiva. I mali sociali che restano al centro sembrano confluire in uno spazio più largo dove sono destinati ad accamparsi nuovi mali esistenziali, mentre il ricordo di Auschwitz ancora incombe come un fantasma incancellabile, e il suo fumo non può diradarsi:

Laggiù, ad Auschwitz, lontano dalla Vistola,
amore, lungo la pianura nordica,

in un campo di morte: fredda, funebre,
la pioggia sulla ruggine dei pali
e i grovigli di ferro dei recinti:
e non albero o uccelli nell'aria grigia
o su dal nostro pensiero, ma inerzia
e dolore che la memoria lascia
al suo silenzio senza ironia o ira.

Tu non vuoi elegie, idilli: solo
ragioni della nostra sorte, qui,
tu, tenera ai contrasti della mente,
incerta a una presenza
chiara della vita. E la vita è qui,
in ogni no che pare una certezza:
qui udremo piangere l'angelo il mostro
le nostre ore future
battere l'al di là, che è qui, in eterno
e in movimento, non in un'immagine
di sogni, di possibile pietà.
E qui le metamorfosi, qui i miti.
Senza nome di simboli o d'un dio,
sono cronaca, luoghi della terra,
sono Auschwitz, amore. Come subito
si mutò in fumo d'ombra
il caro corpo d'Alfeo e d'Aretusa!

Una poesia, nota Paparelli, in cui Quasimodo tocca i vertici della sua maturità fondendo in nuovo linguaggio cronaca e mitologia, riutilizzando «tutte le possibilità di “allusione” ed “evocazione” ereditate dall'esperienza ermetica» fino alla contaminazione con la poesia drammatica e con le laudi medievali. Tanto che Paparelli, riprendendo le parole dello stesso Quasimodo, definisce la sua poesia una vera e propria «*discesa all'inferno* [...] dell'uomo contemporaneo»; un equivalente – egli aggiunge – «del viaggio dantesco in vista della salvezza, della “ricostruzione” dell'uomo».

In *La terra impareggiabile* la poesia si apre ancora di più «alle ragioni della vita», ai sentimenti, alla «terra impareggiabile» dove silenzio e solitudine possono essere attenuati dalla parola della poesia, dove le ragioni della vita possono prevalere su quelle della morte. Una silloge in cui Quasimodo realizza una ancor più organica fusione dei paradigmi tematici e stilistici apparentemente dissonanti o ossimorici della sua poesia del

secondo tempo: cronaca e memoria erudita, realtà e mito, rievocazione e immaginario, violenza e utopia, morte e vita²⁹.

Letto il saggio, Quasimodo così scrive a Paparelli in una lettera datata 9 aprile 1962:

Milano, 9 aprile 1962
Corso Garibaldi, 16

Illustre
Prof. G. Paparelli
Napoli

Caro Paparelli,
leggo ora il Suo saggio su «Letterature moderne» (la rivista non arriva nelle librerie).

Ritengo questo suo studio meditato una delle ricerche della humanitas più severe e coerenti che io abbia letto sullo svolgimento tematico (spirituale) della mia poesia. Vedo in questa Sua «discesa all'inferno», attraverso le mie forme tentate in uno spazio ristretto, come è quello della tradizione letteraria italiana autentica, un esito al quale dovrà riferirsi la critica se non vorrà ripetere dall'esterno la consueta analisi condotta sulle coordinate del decadentismo europeo. Lei ha fatto il nome di Villon per entrare nella resa più forte e antica dello spirito europeo: a questo poeta metterei accanto, senza pentimento, il nostro Cecco Angiolieri.

Mi scriva e abbia i miei saluti più cordiali,
Salvatore Quasimodo

Il congresso quasimodiano tenutosi a Siracusa-Modica nell'ottobre 1973 fu l'occasione per Paparelli di ritornare a Quasimodo dopo oltre un decennio, anche se fino alla morte del poeta i contatti non si erano interrotti: lo stesso poeta era intervenuto su Gilberto Finzi perché includesse il saggio paparelliano nella famosa antologia mondadoriana del 1969. I rapporti si erano poi intensificati in occasione del premio di poesia Città di

²⁹ Cfr. A. GRANESE, *Ritorno alla «terra impareggiabile»: teatro, teatralizzazione e colore nell'opera di Quasimodo*, in AA.VV., *Salvatore Quasimodo: la poesia nel mito e oltre*, cit., pp. 295-310, poi in A. GRANESE, *L'aquila e il poeta. Ricerche e studi di letteratura italiana*, Salerno, Edisud, 1991, pp. 9-26; dello stesso Granese cfr. anche *All'inferno della violenza nelle dissonanze di Quasimodo*, in AA.VV., *Nell'antico linguaggio altri segni. Salvatore Quasimodo poeta e critico*, cit., pp. 85-95, poi in A. GRANESE, *Le occasioni del Sud. Civiltà letteraria dall'Ottocento al Novecento*, Salerno, Edisud, 2002, pp. 103-120.

Amalfi, della cui giuria Quasimodo era presidente. E proprio ad Amalfi dove si trovava per il Premio, come sappiamo, il poeta fu colpito da emorragia cerebrale che lo portò alla morte mentre lo trasportavano a Napoli.

Con questo nuovo intervento³⁰ Paparelli completa il suo viaggio nella produzione poetica di Quasimodo attraversando l'ultima raccolta, *Dare e avere* (1966), che era rimasta fuori dal suo lavoro precedente del 1962. In coerenza con l'impostazione critica già sperimentata egli vede nell'ultimo Quasimodo la conferma di quella evoluzione interna e di quella sincronizzazione con le mutazioni storiche e culturali rispetto alle quali la voce del poeta non può tessere lo stesso filo di canto.

Se al congresso di Siracusa Paparelli aveva dato al suo intervento il titolo *Un'epigrafe per Quasimodo*, un titolo che certamente concentrava anche una sentita adesione amicale oltre che critica, in una riproposta del saggio su «Misure critiche», che poi precede di molto la pubblicazione negli atti del convegno (1975) – il titolo è programmaticamente modificato in *Terzo tempo di Quasimodo*.

Come il titolo già suggerisce, Paparelli ritiene che l'ultima raccolta *Dare e avere* aggregi un terzo tempo della sua poesia. La fase della poesia epica, che segna il secondo tempo, si è esaurita con *Giorno dopo giorno* e *La vita non è sogno*; alcune sezioni di *Il falso e vero verde* e *La terra impareggiabile* segnalano una nuova svolta, il prologo di un terzo tempo che l'ultima raccolta realizza definitivamente. Ma ancora una volta si conferma quella gradualità, ora anche più accentuata: «la trasformazione è così sfumata, così graduale, così sincronizzata al variare dei tempi e delle cose di fuori, che il lettore non se ne avvede», un *mix* di «imprevedibilità e di fedeltà alle proprie ragioni di canto».

Tutto il saggio è costruito sulla verifica dell'alternarsi nella poesia dell'ultimo Quasimodo di continuità e discontinuità: c'è la ripresa dei temi sociali e civili ma «con tutt'altre implicazioni vocali e ideologiche», una «riassimilata esperienza della dimensione ermetica della parola», ma con «rilevanti» innovazioni ritmiche lungo il crinale di un bilancio esistenziale e civile, «un canto preciso, su due colonne (*dare e avere*)».

Un bilancio fallimentare: nel tempo in cui «il sangue/delle guerre s'è asciugato», la *feritas* sembra riproporsi in forme nuove, espressione di una

³⁰ «Terzo tempo» di Quasimodo, in «Misure critiche», a. II, fasc. 4, luglio 1972, pp. 61-72; con il titolo *Un'epigrafe per Quasimodo* appare nel volume che raccoglie gli atti del Convegno di Siracusa-Modica, *Salvatore Quasimodo*, a cura di P.M. Sipala ed E. Scuderi, Catania, Tringale, 1975 pp. 27-53; con lo stesso titolo ma rifiuto con il saggio *Humanitas e poesia di Quasimodo* Paparelli lo ripropone nel vol. *Da Ariosto a Quasimodo*, cit., pp. 171-222.

mutazione genetica: «*l'uomo umano*» che si autodistrugge nell'*homo aeconomicus*. Ed ancora una volta «l'unica salvezza» è la poesia:

Nulla mi dà, non dà nulla
 tu che mi ascolti. Il sangue
 delle guerre s'è asciugato,
 il disprezzo è un desiderio puro
 e non provoca un gesto
 da un pensiero umano,
 fuori dall'ora della pietà.
 Dare e avere. Nella mia voce
 c'è almeno un segno
 di geometria viva,
 nella tua, una conchiglia
 morta con lamenti funebri.

Alla poesia è ancora una volta affidato il compito di cantare valori e sentimenti che rischiano quotidianamente inaridimento, mentre i giorni della vita si consumano. La parola amore ha in questa poesia una moltiplicata occorrenza come mai in precedenza: l'amore-poesia, l'amore-humanitas, l'amore come forza vitale e pienezza di vita che contrasta il fluire del tempo e il silenzio della morte.

Nella lirica *Varvàra Alexandrovna* – scritta nell'estate del 1958 nell'ospedale Botkin di Mosca, dove Quasimodo era stato ricoverato per un infarto – Paparelli scorge l'approdo ad un dialogo con la vita e con la morte, un estremo bilancio del *dare e avere*:

Non ho paura della morte
 come non ho avuto timore della vita.
 O penso che sia un altro qui disteso.
 Forse se non ricordo amore, pietà, la terra
 che sgretola la natura inseparabile, il livido
 suono della solitudine, posso cadere dalla vita.
 Scotta la tua mano notturna, Varvàra
 Alexandrovna; sono le dita di mia madre
 che stringono per lasciare lunga pace
 sotto la violenza. Sei la Russia umana
 del tempo di Tolstoj o di Majakowskij,
 sei la Russia, non un paesaggio di neve
 riflesso in uno specchio d'ospedale
 sei una moltitudine di mani che cercano altre mani.

Nell'ultimo verso della lirica a Paparelli sembra di poter individuare «il vertice – artistico e ideologico insieme – dell'opera sua, espressione su-
prema di quella dichiarata *socialità* e *coralità* della parola poetica, afferma-
zione d'una fratellanza universale attinta a prezzo della sua particolarissi-
ma *scienza del dolore* e punto non già d'incontro, ma di totale identifica-
zione tra *humanitas* e poesia»³¹.

Questo è anche il momento per Paparelli di tirare le fila non solo del suo discorso su Quasimodo ma di inserire questo nella lunga durata del suo viaggio critico e intellettuale con alcuni privilegiati autori della lette-
ratura italiana – Dante, come si è già visto – in particolare Foscolo, con
cui a lungo si era confrontato³²: «A Foscolo – egli scrive – forse più che ad
ogni altro poeta nostro, Quasimodo è legato per segrete analogie d'arte e
di vita»³³.

La lirica *Nel cimitero di Chiswick* esplicita non occasionali affinità poe-
tiche ed esistenziali:

Risonanze di mortelle
nel recinto verde di morti
antichi, dove Foscolo posò la testa
dentro un sarcofago in un tempo d'amore
per gl'inglesi. La sua pietra
porta la data di nascita e di morte. Di fronte,
nella curva della strada si beve birra
forte in un *pub* di legno
a spiovente nordico. Una ruota gira,
un vecchio picchia con un martello su una tavola.
L'amore per le ombre foscoliane è più qui
che in santa Croce, ancora nell'armatura
dell'esilio. I timidi carnefici lombardi
temperavano aste e scuri, misuravano
l'uomo sugli stipiti delle porte
come oggetto utile alle armi.

³¹ G. PAPARELLI, «Terzo tempo» di Quasimodo, cit., p. 72.

³² Storia della «lirica» foscoliana, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1971, 2ª edizione riveduta e ampliata, Napoli, SEN, 1976, ristampa Salerno, Edisud, 1992.

³³ G. PAPARELLI, «Terzo tempo» di Quasimodo, cit., p. 67; anche Tondo, a proposito di questa lirica, sottolinea «il sentimento di una segreta analogia tra la sorte del poeta dei *Sepolcri* e la propria, detta tuttavia senza l'acre risentimento di altre volte» (*Salvatore Quasimodo*, cit., p. 138); cfr. anche G. HAYS, *Le Morte Stagioni: Intertextuality in Quasimodo's Lirici Greci*, in «Forum Italicum», vol. 29, n. 1, Spring 1995, pp. 26-43.

Questa lirica è strettamente legata alla visita che il poeta volle fare al cimitero di Chiswick durante un viaggio in Inghilterra nel 1963. Quasimodo racconta questa visita in un articolo pubblicato su «Le Ore», che consente una lettura in trasparenza della lirica e delle non poche «affinità» intellettuali, esistenziali e poetiche con Foscolo anche qui, come per Dante, curvate alla propria autobiografia critica e poetica.

La tomba di Ugo Foscolo³⁴

Sono stato, alcuni giorni fa, a visitare il cimitero di Chiswick, nel villaggio di Turnham Green, ora chiuso nella cerchia della città di Londra, dove fu sepolto Ugo Foscolo dalla morte fino al 1871, anno della traslazione dei suoi resti a Santa Croce. La giornata era di sole, ma c'era un vento acuto che rendeva di acciaio il Tamigi che scorre vicino alla chiesa che nasconde alla strada il cimitero. Il paesaggio, credo, è rimasto quello dell'inizio dell'Ottocento, intorno all'anno 1827, in cui morì il nostro Poeta. Le stesse case vittoriane, una birreria in stile Tudor, il silenzio campestre del sagrato. La tomba del Foscolo è come una delle tante dei cimiteri anglosassoni, un'arca dalla semplice architettura senza «cippi e marmorei monumenti». Intorno al

³⁴ L'articolo è ripubblicato da Gilberto Finzi in appendice al suo saggio *L'«indizio creativo» nella critica di Quasimodo*, nel vol. *Salvatore Quasimodo: la poesia nel mito e oltre*, cit., pp. 155-156. Della visita abbiamo anche una intensa e vivida ricostruzione di Annamaria Angioletti, che accompagnò il poeta in quel viaggio del 1963 in Inghilterra: «Salvatore Quasimodo entrò nel cimitero di Chiswick col passo ondeggiante, da uomo di mare, e vidi che la mano gli saliva istintivamente alla tesa del cappello quasi volesse scoprirsi il capo. Riconobbe di lontano, pur senza averla mai vista, l'arca che aveva contenuto il corpo di Ugo Foscolo per alcuni anni dopo la morte, la pietra dove si era consumata la materia eroica dell'esilio del poeta di Zacinto. Salvatore ammirò a lungo la tomba e disse che non aveva mai visto un sarcofago più degno per un poeta e un luogo più adatto al suo riposo. L'erba intorno, nonostante l'inverno, era verde, le lapidi affioravano modeste tra cespugli di rose, il muro grigio della chiesa si alzava protettore e identico al tempo foscoliano sebbene fosse trascorso oltre un secolo dalla scomparsa dell'autore dei *Sepolcri*. Quasimodo era commosso, i suoi occhi si riempirono di lacrime quando lesse l'iscrizione tombale incisa sull'arca. Approvava la volontà degli inglesi di conservare – anche dopo che le ossa erano state trasferite in Italia in Santa Croce – il monumento che ricordava la «pausa» nel camposanto britannico, durata quasi mezzo secolo. Si aggirava intorno all'arca (intanto il cielo grigio aveva lasciato cadere un raggio di sole debole) e ne accarezzava la superficie granulosa con un gesto di affetto concreto verso l'uomo che lì dentro aveva concluso l'amore per la vita, l'uragano di passioni e il coraggio politico e civile. Il poeta siciliano era lì, in devoto pellegrinaggio alla tomba del grande lirico, così come il Foscolo aveva fatto davanti alle tombe in Santa Croce. Salvatore disse poi che il piccolo monumento

basamento cresce un'erba corta che lega tra loro le lapidi dalle pietre grigie [sic] e spoglie, oblique come le ali dei gabbiani che stridono nel cielo. I cespugli di tasso, i salici, i crocus, faranno di Turnham Green, in primavera, un giardino. E in questa quiete senza oppressioni di colossi funebri barocchi, i versi dei *Sepolcri* tornano alla mente, privi di retorica, richiamati dalla natura stessa, dai «sassi» e dalle zolle care al poeta. La facilità, l'incontro tranquillo tra la morte e la vita, sono di compostezza classica: il vero romanticismo foscoliano. La poesia dei *Sepolcri*, pubblicati nel 1807, e cioè prima del soggiorno di Foscolo in Inghilterra e dopo quello francese, sembra un presagio dello «stile» della sua sepoltura: la semplicità che consumi e avvolga il corpo nel moto ondoso di una fede nel nulla positivo della gloria poetica e degli affetti degli amici, attraverso l'azione corrosiva che il poeta affida al tempo. L'immortalità è nel profumo dell'erba di Chiswick, sotto il passo del visitatore che insegue, nell'aria ferma delle tombe, dietro il profilo evasivo e consumato della lapide, un ricordo dell'«amico estinto». A Chiswick è la serenità degli anni che hanno tenuto nel «sonno delle morte» il corpo del Poeta dopo la crisi terrena culminante nella dissoluzione, a Chiswick è l'eco delle fontane che «versando acque lustrali – amaranti educavano e viole – sulla funebre zolla». E a Chiswick ho appoggiato la mano sulla tomba vuota del Foscolo e ho sentito tutto il peso del doloroso, ma esatto consenso del Poeta alla sua morte in Inghilterra, alla sua fine avvenuta tra i colloqui di un uomo dalla mente di fuoco, prigioniero di una pigra morte, con gli amici letterati inglesi che furono compagni della sua tristezza. Dietro il marmo di Turnham Green rimane il mistero di una morte avvenuta in terra straniera, dove il Poeta fuggiasco aveva portato la sua vita ad altri affetti, a diversi paesaggi. A Santa Croce, invece, nella severità della chiesa dei grandi, si è voluto annullare l'esilio e il dolore dell'esilio, l'amaro dell'invidia che avevano per lui i poeti del suo tempo. A Santa

foscoliano, in un angolo della basilica fiorentina, non era pari al rispettoso omaggio che gli inglesi avevano rivolto allo straniero infelice, morto in miseria sulle rive del Tames. E fu quel viaggio a Londra, la visita a Turnham Green, i suoni meccanici e industriali «difesi» dal rumore delle acque del fiume, le voci che uscivano dai *pubs* del villaggio, gli echi di una giornata periferica ancora legati a una civiltà artigiana («un vecchio picchia con un martello su una tavola» – metronomo leopardiano) che gli ispirarono un «carme» per il fratello in poesia, quasi per sanzionare un rendiconto della propria sventura in patria. Le stagioni, nel «recinto verde di morti», erano transitate sulla fronte del Foscolo, sdraiato nel sarcofago, trascinandolo cieli a specchio o lividi, ali di foglie e di inserti, mormorio di preghiere e di pioggia» (A. ANGIOLETTI, *E fu subito sera*, Napoli, Marotta Editore, 1969, pp. 318-319).

Croce, colui che era «a tutti aspro» è vicino all'Alfieri, e il «marmoreo monumento» della sua statua muove la mente del visitatore alla fievolezza classica e romantica della sua figura, all'eternità della sua gloria. Ma io che ho visto ora il cimitero «suburbano» non posso dimenticare, con rimpianto, l'immagine «metrica» della lapide:

Ugo Foscolo
Died
September 10
1827
Aged 50
Accingar Zona Fortitudinis

Il poeta dei *Sepolcri* non è soltanto una sorta di “controfigura” per la comune disposizione verso i *timidi carnefici lombardi*, ma molto di più: «un'ipotesi di poesia, che vince il silenzio dei deserti»³⁵. Lo testimonia – aggiunge Paparelli – il modo con cui proprio «alle ore inglesi dell'autore dei *Sepolcri* Quasimodo accosta Leonida di Taranto – in un saggio che per tanti aspetti potrebbe definirsi un autocommento – sottolineando che egli “si affida alla poesia per promettere a se stesso l'immortalità”. L'analogia tra Foscolo e Leonida di Taranto – con le sue componenti dell'esilio, dell'*illacrimata sepoltura*, della *religio nominis*, della poesia eternatrice – è perfetta nella traduzione dell'epigramma VII, 715 fatta dallo stesso Quasimodo».

Richiamando i versi de *Il silenzio non m'inganna*:

Scrivo parole e analogie, tento
di tracciare un rapporto possibile
tra vita e morte. Il presente è fuori di me
e non potrà contenermi che in parte.
Il silenzio non m'inganna, la formula
è astratta. Ciò che deve venire è qui,
e se non fosse per te, amore,
il futuro avrebbe già quell'eco
che non voglio ascoltare e che vibra
sicuro come un insetto della terra.

³⁵ G. FINZI, *Itinerario di Salvatore Quasimodo*, in S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1971, p. XXXIII. Su Quasimodo e Foscolo cfr. anche F. D'EPISCOPO, *L'estate dei miti: Quasimodo oltre Foscolo*, in AA.VV., *Salvatore Quasimodo: la poesia nel mito e oltre*, cit., pp. 425-443.

Paparelli sottolinea che proprio in questo spazio-tempo dell'incontro tra vita e morte sta «il *proprium* della raccolta, la ragione e il segreto del suo particolare timbro di voce, ciò che appunto induce a parlare di “terzo tempo” della poesia di Quasimodo».

La critica dell'ultimo trentennio ha evidenziato l'importanza dell'estremo capitolo di Quasimodo poeta-traduttore, quello degli epigrammi di Leonida di Taranto accompagnati dal saggio che il poeta lesse a Taranto l'11 aprile 1967³⁶, considerato una sorta di “testamento spirituale”, fondamentale per la comprensione di tutta la sua ultima produzione poetica³⁷.

Leonida è poeta di *Thanatos* che Quasimodo incrocia nel momento in cui il tema della morte entra con forza nella sua poesia, tanto che numerosi nessi tematici e formali, interferenze testuali³⁸ possono intrecciarsi tra la poesia di *Dare e avere* e gli epigrammi di Leonida: la coppia sorte-morte, il collegamento morte-mare, l'esilio, l'isola come spazio-tempo simbolico delle radici e del mito³⁹, la dimensione del tempo e la finitezza della vita, i «soprasensi» biblici:

Infinito fu il tempo, uomo, prima
che tu venissi alla luce, e infinito
sarà quello dell'Ade. E quale parte
di vita qui ti aspetta, se non quanto
un punto, o, se c'è, qualcosa più piccola
d'un punto? [...]

Ma soprattutto il tema della morte ripreso in immagini che toccano un realismo «che poco concede all'ombra, all'ambiguo e segreto formarsi

³⁶ S. QUASIMODO, *Leonida di Taranto*, con un saggio di Carlo Bo, Manduria, Lacaita, 1969. Le citazioni sono tratte da *Poesie e Discorsi sulla poesia*, cit., pp. 434-441.

³⁷ Anche sul versante dei classicisti quest'ultima operazione del poeta-traduttore-critico Quasimodo incontra entusiastici consensi: «un energico e impegnato profilo sul contrappunto di pochi versi, superbamente interpretati [...] dovizioso di suggestioni critiche, calibrato da sapienza e da modernità di gusto ed è un contributo al rinnovamento dei giudizi sulla poesia leonidea» (M. GIGANTE, *L'ultimo Quasimodo e la poesia greca*, cit., pp. 59, 62).

³⁸ E. SALIBRA, *Salvatore Quasimodo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 169-174.

³⁹ Cfr. N. TEDESCO, *L'isola impareggiabile. Significati e forme del mito di Quasimodo*, Palermo, Flaccovio, 2002. Per Renato Aymone il mito dell'isola va letto nella tematica centrale degli ermetici meridionali, di cui Quasimodo è il «capofila»: la tematica del *déracinement*, dello sradicamento dalla propria terra, la ricerca di un «paese innocente», «attestato di identità colmo di tradizione»; di qui anche la ricerca delle radici poetiche nella grecità e nella classicità in un percorso di complessiva personale difensiva risposta alla modernità (*Poeti ermetici meridionali*, Salerno, Palladio, 1981, pp. 45-61; *L'età delle rose. Note e letture di poesia*, Napoli, ESI, 1982, pp. 9-33).

delle cose nei sentimenti» e che veicola «l'amarezza della vita effimera e la paura del «nulla eterno», come sottolinea lo stesso poeta nel saggio che accompagna le traduzioni:

Tu vedi, come tutto
 è vano: all'estremo del filo già
 c'è un verme sulla trama non tessuta
 dalla spola. Il tuo scheletro è più tetro
 di quello di un ragno. Ma tu che giorno
 dopo giorno cerchi in te stesso, vivi
 con lievi pensieri, e ricorda solo
 di che paglia sei fatto.

Quasimodo, a proposito di questi versi di Leonida e del suo immaginario della morte, richiama Villon, proprio quel Villon che Paparelli aveva indicato nel suo più importante contributo critico, *Humanitas e poesia di Quasimodo* e che il poeta aveva sottolineato con esplicito consenso nella lettera del 9 aprile 1962.

Al convegno foscoliano di Napoli, nel settembre 1979, Paparelli interviene con una breve relazione dal titolo *Foscolo e Quasimodo*⁴⁰. Riprendendo il tema già sviluppato nel saggio sull'ultima raccolta quasimodiana, egli fissa in maniera ancora più esplicita i forti legami tra i due poeti e lo fa analizzando la traduzione dell'epigramma VII, 715 e il testo della conferenza su Leonida di Taranto tenuta da Quasimodo a Taranto un anno prima della morte⁴¹. Qui i fili che uniscono Quasimodo a Foscolo vengono allo scoperto: attraverso un'operazione che incrocia e fonde i tre autori/personaggi: «l'identificazione tra l'interprete (Quasimodo) e l'autore del testo (Leonida)» è realizzata con una serie di richiami al Foscolo e a temi foscoliani: «l'esilio, l'errare di gente in gente, l'illacrimata sepoltura in terra straniera, la poesia come compenso alle sventure umane», ma soprattutto la continuità della memoria, «immortalità» che la poesia rende possibile. Mentre il terzo poeta, Leonida di Taranto esule anche lui, «di

⁴⁰ *Foscolo e Quasimodo*, in AA.VV., *Foscolo e la cultura meridionale*, a cura di M. Santoro, Napoli, SEN, 1980, pp. 282-286.

⁴¹ Quasimodo scrive che «molte ragioni oscure, fatali, gli impulsi sul genere dello Jacopo Ortis foscoliano, sono ritrovabili negli epigrammi» di Leonida; «alle ore inglesi dell'autore dei *Sepolcri* sembra che Leonida si accosti, cioè in quella confluenza arida nella quale si univano la miseria, la delusione, le forze fisiche fragili in congiunzione col paesaggio straniero» (*Leonida di Taranto*, cit., pp. 40-56).

entrambi può dirsi una controfigura»⁴². Con efficace suggello Paparelli aggiunge che è nella traduzione quasimodiana dell'epigramma che i tre poeti «sembrano veramente assumere un'unica voce», quasi fondere il proprio canto:

Molto lontano dormo dalla terra
d'Italia e dalla mia patria, Taranto.
Questo è per me più amaro della morte.
Tale è la vana vita d'ogni nomade.
Ma le Muse mi amarono, e per tutte
le mie sventure mi diedero in cambio
la dolcezza del miele.
Il nome di Leonida non è morto.
I doni delle Muse lo tramandano
per ogni tempo.

All'inizio di questo che resta l'ultimo suo intervento su Quasimodo, Paparelli riferisce che secondo una testimonianza di Filippo Donini, direttore dell'Istituto italiano di cultura a Londra per molti anni, dei grandi poeti italiani recatisi nella capitale inglese solo Quasimodo volle visitare la tomba di Foscolo al cimitero di Chiswick. La lirica *Nel cimitero di Chiswick* e l'articolo del poeta, come pure la testimonianza di Annamaria Angioletti, ci consentono di andare ben oltre prelievi intertestuali, rinvii tematici e lessicali o generiche affinità che legano Quasimodo a Foscolo.

La visita significava l'omaggio ad un grande della letteratura italiana al quale molto doveva la sua poetica, ma era anche un rito da assolvere per quella religione dei morti che nella sua poesia (di Quasimodo) non era un esercizio letterario, ma un nucleo forte antropologico-culturale che la attraversa e la segna profondamente. Per Paparelli la conferma del legame tra i due autori e del suo legame con i due autori con i quali aveva intessuto un dialogo critico simpatetico e partecipato.

⁴² G. PAPARELLI, *Foscolo e Quasimodo*, cit., p. 283.

L'ALTRA SCRITTURA: DA KAWAGI A BRETON.
GLI INTERVENTI GIORNALISTICI DI PAPARELLI

In occasione dell'ottantaseiesimo compleanno di Gioacchino Paparelli, con cui varcava la soglia del Nuovo Millennio, vennero ripubblicati in opuscolo otto articoli, da lui scritti – alla fine quasi degli anni Settanta (dal 15 aprile 1977 all'8 aprile 1978) – nel corso della sua collaborazione a «Il Mattino» di Napoli. In questi interventi giornalistici affrontava gli argomenti più disparati: i poeti che aveva particolarmente studiato, Foscolo e Quasimodo; la cultura letteraria napoletana di fine Ottocento e quella europea tra Otto e Novecento; il romanzo d'appendice; la narrativa e la saggistica contemporanee; i movimenti dell'avanguardia storica; l'estetica e il rapporto tra le arti¹.

L'arco temporale 1977-'78 non è altro che un breve segmento cronologico di un decennio laborioso – gli anni Settanta – che inizia con l'uscita della rivista «Misure Critiche», di cui Paparelli fu fondatore e direttore, si svolge e si conclude con un intenso e costante impegno di critica militante, non meno proficuo dell'attività accademica e della ricerca scientifica².

¹ Cfr. G. PAPARELLI, *L'altra scrittura. Otto articoli da "Il Mattino"*, a cura di A. Granese, Salerno, Edisud, 2000. L'opuscolo (di circa 30 pp.) contiene i seguenti articoli, fedelmente ritrascritti dalle colonne del quotidiano: *La Napoli dell'Ottocento fra giornalismo e letteratura. Sfoghi privati della Belle Époque* (15 aprile 1977); *Come Foscolo compose i Sepolcri* (11 agosto 1977); *Con la riscoperta del romanzo d'appendice. Revival di Mastriani* (10 settembre 1977); *A colpo omicida* (4 novembre 1977); *Fin de siècle e belle époque* (28 dicembre 1977); *Foscolo poeta mediterraneo. L'incompreso* (5 febbraio 1978); *La parola e il tempo. Anatomia di Dessì* (29 marzo 1978); *Proposta di rinnovamento totale dell'uomo e della società. Surrealismo e dominio dell'inconscio* (8 aprile 1978).

² Il primo fascicolo di «Misure Critiche» è doppio (numeri 1-2) e ha come data: Ottobre-Gennaio 1971-1972 (pp. 160). La rivista, «trimestrale di letteratura e cultura varia», autorizzata dal Tribunale di Salerno (n. 366 del 28 dicembre 1971), ha, come

L'impegno militante, soprattutto attraverso la collaborazione a giornali e a riviste, non era peraltro nuovo in Paparelli: già agli inizi degli anni Cinquanta aveva pubblicato alcuni articoli su un mensile artistico-letterario, «Quadrante Italico», rivelando interessi culturali molteplici, che non si limitavano alla sola letteratura italiana³.

Da febbraio a maggio 1950, l'anno in cui uscì uno dei suoi studi più ampi e scientificamente maturi, la cospicua monografia su Enea Silvio Piccolomini⁴, scrisse per quel periodico alcuni interventi su *La lirica giapponese*, rifacendosi ai testi originali tradotti nelle antologie, *Lirici giapponesi* (1927), da Gherardo Marone, e *Poeti giapponesi d'oggi* (1935), da Lionello Fiumi⁵. La sensibilità di Paparelli per la poesia subiva la fascinazione delle liriche di breve respiro, come la *tanka* (di cinque versi) e l'*haikai* (di soli tre versi), che in poche sillabe riescono pienamente a esprimere un moto dell'anima, un motivo compiuto: un genere di grande popolarità, proprio per la sua concisione, il cui maggior esponente, Matsuo Baso, fu il precursore del rinnovamento della poesia giapponese tra fine Ottocento e inizio del secolo scorso⁶.

Perché questa attenzione, questo suo particolare interesse per la lirica

direttore responsabile, il suo ideatore e fondatore, Gioacchino Paparelli, e un comitato di redazione, composto da Giuliana Angiolillo, Carlo Chirico, Pasquale Alberto De Lisio, Alberto Granese, Sebastiano Martelli, Luigi Reina. Questo fascicolo dell'Anno I presenta, subito dopo l'Editoriale di Paparelli (pp. 1-7), la seguente articolazione: Saggi, Interventi, Recensioni; dal fascicolo 3 (anno II - aprile 1972) viene inserita anche la rubrica, Note e Rassegne (numero complessivo di pp. ridotto a 112).

³ Il primo articolo di Paparelli, *La lirica giapponese*, uscì nel n. 2 (anno II - febbraio 1950) dal periodico di Bergamo, «Quadrante Italico» - mensile artistico letterario. Lo stesso argomento venne ripreso nei nn. 3-4 (marzo-aprile) e nel n. 5 (maggio).

⁴ Cfr. G. PAPARELLI, *Enea Silvio Piccolomini (Pio II). L'Umanesimo sul soglio di Pietro*, Bari, Laterza, 1950; monografia già esaustiva, come riconosce lo stesso autore nella *Prefazione alla seconda edizione* (pubblicata nella collana, "Pleiadi", presso l'editore Longo, Ravenna 1978), quando testualmente afferma: «[...] il ritratto del Piccolomini, quale in quei lontani giorni mi uscì dalla penna, resta tuttora valido» (*ivi*, p. 7). Sul vol., pubblicato nel 1950, cfr. l'ampia recensione di Giorgio De Blasi in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 387-388, 1952, pp. 445-50.

⁵ Cfr. *Lirici giapponesi*, antologia di poesie tradotte da Gherardo Marone e Harukici Scimoi, Lanciano, Carabba, 1927; *Poeti giapponesi d'oggi*, tradotti da Lionello Fiumi e Kuni Matsuo, *ivi*, 1935.

⁶ In questo primo articolo su *La lirica giapponese* («Quadrante Italico», II, 2, febbraio 1950), quasi per intero dedicato a Matsuo Baso (1803-1868), Paparelli fa riferimento ad altri due testi, da lui consultati: W. G. ASTON, *A History of Japanese Literature* (London 1899) e la *Storia della letteratura universale*, I (Torino, Utet, 1933).

giapponese? Che cosa trovava di nuovo e sorprendente nella poesia dell'Estremo Oriente? Certamente le illuminazioni istantanee, gli improvvisi stupori, le attonite contempezioni, che nell'essenzialità del ritmo e del linguaggio quei brevi frammenti esprimono, soprattutto quando riescono a interpretare certi silenzi, a sciogliere certi sottintesi, a colmare vuoti con un'innata capacità poetica, dagli occidentali non sempre posseduta. Quei componimenti sono legati alla lingua, all'anima, alle tradizioni popolari, alla cultura, al gusto, ai modi stilistici e alle forme espressive dei Giapponesi: per Paparelli sono soprattutto vere, autentiche poesie.

Viene, quindi, attratto dalla raffinata personalità poetica di Akiko Yosano, fiorita nel secondo Ottocento, quando la letteratura giapponese si rinnovò profondamente, liberandosi dall'egemonia culturale cinese e dal rigorismo buddistico e confuciano, orientandosi verso forme più originali e spontanee⁷. La poesia di Akiko gli appare «leggera e pura come la brezza, candida come un giglio», soprattutto mobile e varia nell'ispirazione, finissima nell'espressione e, allo stesso tempo, vibrante e tenera, tanto da accostarla alla lirica di un'altra poetessa, Sumaco Fucao, dotata di quella grazia maliziosa e fiabesca che tanto gli ricordava il mondo poetico di Palazzeschi e di Valeri⁸. Dopo essersi soffermato sull'audace ispirazione sociale di Atsuo Oghi e gli evocativi virtuosismi tecnici di Katusciu Kitahara, nell'ultimo intervento Paparelli dedica ampio spazio a Ryuko Kawagi, esperto traduttore di Verlaine, esaltato come un vero innovatore, vicino al sensualismo panico di d'Annunzio, ma con una delicatezza tutta orientale. Kawagi abbandona risolutamente le regole e gli schemi della lirica tradizionale ed è, quindi, per le sue ardite e moderne sperimentazioni linguistiche, il vero «padre ed iniziatore della lirica contemporanea» giapponese: una conclusione, che anticipa di alcuni anni le più mature riflessioni di Paparelli sulla poesia del Novecento, quando riesce tempestivamente ad avvertire uno stato di crisi e ne coglie la genesi e le manifestazioni più significative⁹.

⁷ Cfr. il secondo articolo sul «Quadrante Italo» (3-4, marzo-aprile 1950, p. 3).

⁸ Mentre il secondo articolo è dedicato alla poetessa Akiko, di cui Paparelli si professa fervido ammiratore, riportando alcune brevi liriche in traduzione italiana, alla fine del terzo («Quadrante Italo», II/5, maggio 1950), è preminente la «degn erede della grande Akiko», Sumaco Fucao.

⁹ In un «famoso manifesto» di Kawagi, infatti, come ricorda Paparelli, vengono accentuate le «tendenze rivoluzionarie ed innovatrici» della lirica giapponese e, come del resto avveniva anche in Europa, «s'infrangono le ultime resistenze della metrica; si trasferiscono sul piano dell'arte aspetti e situazioni della realtà quotidiana che per l'innanzi ne

Con un articolo pubblicato nel luglio 1954 su «Il Mattino d'Italia», dal titolo emblematico, *Il poeta avverte la sua solitudine*¹⁰, capta subito nella situazione culturale della metà degli anni Cinquanta l'esigenza di una svolta, di un cambiamento radicale nella prassi poetica, che esploderà poco dopo con la nascita della pasoliniana «Officina» (1955) e del suo sperimentare una poesia ricca di elementi impoetici e impuri, andando oltre l'autosufficienza ermetica e l'ideologismo neorealistico, e dell'anceschiano «Il Verri» (1956) con il suo concepire fenomenologicamente la specificità dell'arte non disgiunta dagli altri settori dell'attività umana e, quindi, dal «vissuto» e dal «vivente»¹¹. In una serie di riflessioni molto concentrate, in quanto affidate a un articolo di quotidiano, stigmatizza la crisi della poesia come puro risultato estetico, che implica anche la crisi del puro giudizio estetico, e contestualmente rileva la necessità di una formula nuova, al fine di ristabilire i contatti tra poesia e storia e l'unità tra il riassorbimento nel fare poetico dei fattori umani determinanti e la poesia *sub specie aeternitatis*. Questo punto d'incontro è ritenuto da Paparelli indispensabile per «risolvere le più recenti esperienze stilistiche in una forma nuova, che tutte le riassume e in certo senso le giustifichi»: se da una parte viene ribadita l'«aderenza piena a quei valori tonali, a quelle possibilità evocative e ultrafoniche della parola, a quel gioco delle analogie e delle tessiture alogiche in che consiste ormai il sapore del secolo», si richiede, dall'altra, «una maggiore intellegibilità del dettato» poetico e si avvalorava decisamente la tendenza a «ritrovare l'avvio del disegno fonico in un concreto nucleo umano che ne fissi le linee e ne impedisca le dispersioni»¹².

erano rimasti sdegnosamente esclusi»; si compie, quindi, una «fusione tra lingua letteraria e lingua parlata».

¹⁰ Cfr. G. PAPARELLI, *Il poeta avverte la sua solitudine* («La crisi della lirica contemporanea»), «Il Mattino d'Italia», 14 luglio 1954 (in terza pagina).

¹¹ I tredici numeri di «Officina» (uscita dalle arti grafiche Calderini di Bologna) vanno dal maggio 1955 al giugno 1959: questo «fascicolo bimestrale di poesia» ha come redattori Pier Paolo Pasolini, Francesco Leonetti e Roberto Roversi, a cui si uniscono come collaboratori, Angelo Romanò, Gianni Scalia e Franco Fortini. Per quanto concerne il suo sperimentalismo poetico ricco di «elementi impoetici e impuri», cfr. G. FERRETTI, *Saggio introduttivo* all'antologia «Officina», Torino, Einaudi, 1975, p. 56. Il primo numero di «Il Verri» uscì a Milano nel 1956: l'«idea fenomenologica della letteratura», ispirata alla filosofia di Edmund Husserl, è sviluppata nel *Discorso generale* dal fondatore della rivista, Luciano Anceschi, in chiave antidealista e antidogmatica (cfr., per una storia critica, L. VETRI, «Il Verri», alcuni temi e una «questione», Bologna, Edizioni del Verri, 1975).

¹² G. PAPARELLI, *Il poeta avverte la sua solitudine*, cit. Si era tuttavia già interessato alla

Visti fin qui gli interventi giornalistici di Paparelli sembrano semplicemente accompagnare e interagire con i suoi studi letterari: essere una loro prosecuzione, se pure in chiave militante. A smentire questa impressione sono alcuni articoli pubblicati pochi mesi prima (29-30 gennaio 1954) sempre sullo stesso quotidiano, «Il Mattino d'Italia», in cui balzano in primo piano le sue esperienze esistenziali, tradotte in prosa giornalistica polifonica per il rapido alternarsi di vari registri espressivi: meramente informativo, ironico-umoristico, lirico-visionario. Dal suo viaggio in Terrasanta nasce un interessante *réportage* che inizia con il saluto ebraico «Shalom!» («Pace»), valido per l'israeliano, ma non (varcando la frontiera) per l'arabo, perché – osserva l'autore per mettere in guardia l'incauto viaggiatore – ci può essere il «pericolo di essere scambiati per una spia distratta» o «per un provocatore spiritoso», per cui, se si ha difficoltà a controllare la propria forma di saluto, è meglio dire «Buongiorno» in italiano¹³.

In un altro articolo, *Sulle rovine del tempio di Salomone Bibbia e Corano in un groviglio di simboli*, come in una pittura prospettica pone in primo piano la maestosa cupola della Moschea di Omar, che si erge sullo sfondo delle antichissime e sacre mura: «Bibbia e Corano vi stanno procacemente avvinghiati; vi s'intrecciano e vi si combattono, in un groviglio di sovrastrutture e di simboli, con l'intransigenza delle verità assolute». Sono «strati millenari di passioni e di opere», che vede e interpreta con la sua lucida e razionale *forma mentis* profondamente laica, problematicamente relativistica¹⁴. La descrizione del paesaggio, pertanto, pur attraversata da un entusiastico slancio lirico, presuppone la particolare concezione che Paparelli ha del rapporto tra l'umano e il divino: è un paesaggio agli «an-

lingua poetica novecentesca in G. PAPARELLI, *Carducci e il Novecento. Introduzione allo studio della lingua poetica contemporanea*, Napoli, Istituto Editoriale del Mezzogiorno, 1953 (su cui cfr. una recensione non benevola di Walter Binni, in «La rassegna della letteratura italiana», gennaio-marzo 1954, pp. 166-167, e un'altra, con qualche riserva, di Giorgio Bàrberi Squarotti, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 399, 1955, pp. 484-486).

¹³ Cfr. G. PAPARELLI, «Shalom!» *Va bene per l'israeliano, all'arabo attento a non ripeterlo*, «Il Mattino d'Italia», 29 gennaio 1954: è il «servizio particolare» da «Jerusalem», in occasione del «viaggio in Terra Santa» dell'inviato speciale Paparelli.

¹⁴ Cfr. G. PAPARELLI, *Sulle rovine del tempio di Salomone Bibbia e Corano in un groviglio di simboli* (in sottotitolo: «In fondo stanno i monti della Transgiordania, azzurro e viola come in uno sgargiante technicolor»), «Il Mattino d'Italia», 30 gennaio 1954. Al centro dell'articolo (inviato «in esclusiva» al giornale) è la fotografia della «famosa moschea di Omar, citata dal nostro Paparelli» (come è testualmente scritto nella didascalia).

tipodi di Ossian» e dei suoi boschi tenebrosi; invece dell'«allucinazione delle tenebre», vi si trova «l'allucinazione della luce», abbacinante sulla terra nuda, gialla, argillosa con quella roccia bianca, che sembra desiderare non pioggia, ma sangue, mentre «la terra e il cielo si guardano spauriti, in una fissità millenaria con non so qual senso di stupore e di attesa». L'immaginario di chi vive in questo ambiente e vede ogni giorno questo paesaggio non può non produrre esseri o eventi straordinari: Cristo, ad esempio, così come viene raffigurato. Immaginare, infatti, un «Essere venuto di lassù a poggiare il piede scalzo nella pietra arroventata e stagliarsi nel pulviscolo d'oro dell'aria» significa immaginarlo e rappresentarlo con «la tunica bianca e i capelli d'oro fluenti», per cui Masaccio e chi ha dipinto «Cristo con la barba nera non avevano visitato questi luoghi»¹⁵.

Diversa intonazione, invece, nella prosa giornalistica degli anni Settanta, a cui si è fatto inizialmente riferimento, che culmina, alla fine del decennio, negli interventi sul «Mattino» (1977-78), ma inizia con alcuni scritti di ispirazione prevalentemente metodologica e di taglio esplicitamente polemico, a partire dall'editoriale del primo numero di «Misure Critiche». Dopo un ampio quadro degli ultimi approdi della cultura europea (da Saussure e Auerbach a Mukařovský e Barthes), Paparelli difende la critica come giudizio di valore, messa in discussione da un'idea di critica descrittiva, per i cui sostenitori giudicare è atto reazionario¹⁶. Per sostenere la sua tesi, chiama intorno a sé, come in un ideale sodalizio, studiosi e amici che stimava, sintetizzandone (con la sua innata capacità di cogliere l'essenziale) la posizione teorico-critica: Quasimodo (la poesia si trasformerà in etica, proprio per la sua resa di bellezza); Sanguineti (non vi

¹⁵ *Ibidem*. La parte conclusiva dell'articolo è dedicata, infatti, alla figura di Cristo: «Vi farà male – scrive Paparelli – sentir parlare di Lui come d'un concittadino illustre che abbia fatto fortuna all'estero, e del quale l'azione più meritoria sembra consistere nell'aver dotato il Paese di qualche istituzione che, bene o male, ne aiuta le magre economie».

¹⁶ Cfr. G. PAPARELLI, *Editoriale*, in «Misure Critiche», 1-2, ottobre-gennaio 1971-1972, pp. 1-7 (cfr. nota 2); ristampato con il titolo, *Presentazione di una rivista*, in ID., *Humanitas e poesia. Studi sulla letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1973, pp. 295-304. Per quanto concerne gli autori, a cui Paparelli fa riferimento, non tutte le loro opere vengono esplicitamente citate nel suo intervento critico sulla rivista. Vanno tuttavia segnalate: per Saussure, Paparelli intende riferirsi a F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1967 (seconda ediz., *ivi*, 1972); per Auerbach, a E. AUERBACH, *Mimesis*, Torino, Einaudi, 1956; per Mukařovský, a J. MUKAŘOVSKÝ, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, *ivi*, 1971; per Barthes, a R. BARTHES, *Saggi critici*, *ivi*, 1966 e ID., *Critica e verità*, *ivi*, 1969. Cita, invece, esplicitamente: N. FRYE, *Anatomia della critica* (Torino, Einaudi, 1969) e T. TODOROV (a cura di), *I formalisti russi* (*ivi*, 1968).

è ideologia se non nella forma del linguaggio); Pedullà (la funzione dello scrittore è tanto più efficace quanto più utilizza i suoi mezzi specifici); Debenedetti (critica come invenzione, purché si distingua l'atto del creare da quello dell'intendere); Salinari (rivalutazione della sensibilità, magari di una critica impressionistica, ma con tutte le mediazioni necessarie); Eco (opera aperta, certamente sì, ma da parte di chi legge e fatte salve le peculiarità interne al testo); della Volpe (variare, da parte del ricettore, le chiavi di lettura, ma senza intaccare l'«organicità semantica» del testo)¹⁷. Da tutti questi suggerimenti trae succhi vitali e li coagula in un solo crogiolo: la filologia, che deve vigilare con rigore, perché le estetiche e le poetiche vengono dopo la creazione del testo, la cui centralità resta assolutamente incontrovertibile. Ed è proprio il testo a suggerire le modalità d'approccio, che possono essere sempre diverse, perché «non vi sono *misure critiche* buone per tutti gli usi»: è la conclusione a cui giunge il relativismo metodologico ed ermeneutico di Paparelli, che con la sua grande esperienza di studioso e di saggista ben conosceva quanto «avventuroso», imprevedibile e irripetibile sia il percorso dell'operazione critica, e perciò tanto più affascinante¹⁸.

A sostenere le stringenti argomentazioni dell'editoriale della rivista da lui fondata, a imprimerle un'indubbia passione «militante», è anche una *vis* polemica, di cui dà ampia prova anche in altri interventi, come, ad esempio, sempre su «Misure Critiche», nelle *Risposte* a Šklovskij, ad

¹⁷ Anche in questo caso Paparelli non cita le opere, ma solo gli autori, per sintetizzarne rapidamente l'idea centrale e più significativa e inserirla nel contesto delle sue argomentazioni, senza interromperne il filo conduttore. I testi, a cui fa riferimento, sono peraltro tra i più noti di questi autori: cfr., nell'ordine citato: S. QUASIMODO, *Il poeta e il politico e altri saggi*, Milano, Schwarz, 1960; E. SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1970; W. PEDULLÀ, *La rivoluzione della letteratura*, Roma, Ennesse Editrice, 1970; G. DEBENEDETTI, *Saggi critici*, Milano, Il Saggiatore, 1969 (terza ediz.; prima ediz.: Firenze, Solaria, 1929, seconda ediz.: Milano, Mondadori, 1952); ID., *Saggi critici* (nuova serie), Milano, Mondadori, 1955 (prima ediz.: Roma, O. E. T., 1945); ID., *Saggi critici* (terza serie), Milano, Il Saggiatore, 1959; ID., *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1963; ID., *Il personaggio-uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1970; ID., *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971 (per citare le opere debenedettiane uscite prima della stesura dell'intervento di Paparelli); C. SALINARI, *Introduzione* a K. MARX-F. ENGELS, *Scritti sull'arte*, Bari, Laterza, 1967; ID., *Preludio e fine del realismo in Italia*, Napoli, Morano, 1967; U. ECO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962; ID., *La struttura assente*, ivi, 1968; ID., *La critica semiologica*, in *I metodi attuali della critica in Italia*, a cura di Maria Corti e Cesare Segre, Torino, Eri, 1970; ID., *Le forme del contenuto*, Milano, Bompiani, 1971; G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1960 e 1964; ID., *Crisi dell'estetica romantica*, Roma, Samonà e Savelli, 1968.

¹⁸ Cfr. G. PAPARELLI, *Editoriale*, cit., p. 7.

Aquilecchia e a Fubini (biennio 1975-76), intorno a questioni di interpretazioni letterarie¹⁹. Non si intende entrare nel merito di questi problemi per indicare quale degli studiosi, coinvolti nel dibattito critico, abbia ragione; si vuole, invece, sottolineare l'attacco polemico, il taglio giornalistico e divulgativo, il tono militante della prosa di Paparelli, che ripropone, infatti, nella breve scrittura della *Risposta a Sklowskij*, un suo «intervento estemporaneo» al Convegno boccacciano di Firenze (maggio 1975), in cui definisce la tesi dello studioso russo, sul «femminismo» dell'autore del *Decameron*, «arguta», ma con pericolo di «sopravalutazione»²⁰. Così pure, a Giovanni Aquilecchia, che in una delle sue *Schede di italianistica* gli aveva contestato una «singolare inesattezza» sul processo intentato nel 1581 dal tribunale dell'Inquisizione a Giambattista Della Porta, dopo avergli fatto notare il frequente uso di aggettivi, quali «disinvolto», «frettoloso», con cui gratifica anche altri studiosi, risponde in maniera risentita, indignato soprattutto per quel «del tutto gratuito e intenzionalmente offensivo» epiteto di «singolare», e ribalta l'accusa su una grave inesattezza, rilevata nella «scheda» dello scortese contraddittore, concludendo che, nel suo caso, si tratta di «“singolare” scorrettezza»²¹. Più pacata e garbata è la polemica con Mario Fubini, a proposito di un volume della «schola salernitana» su Francesco Lomonaco: Paparelli difende con puntiglio i suoi allievi, facendo giustamente notare all'illustre interlocutore che «non c'è modo peggiore d'inferire su giovani studiosi che il dichiarare di non volere inferire», e, per quanto lo riguarda direttamente, oltre a chiarire alcuni equivoci, rivendica orgogliosamente, nel riconoscere la sua «attenzione» alle proposte foscoliane di Fubini, la propria assoluta «indipendenza»²².

¹⁹ Cfr. G. PAPARELLI, *Risposta a Sklowskij*, in «Misure Critiche», 16-17, luglio-dicembre 1975, pp. 63-64; ID., *Due risposte: I. Aquilecchia-II. Fubini*, ivi, 20-21, luglio-dicembre 1976, pp. 109-14; 114-17. I due scritti compaiono negli «Interventi».

²⁰ L'intervento «estemporaneo» di Paparelli viene riportato nella rivista «in termini per quanto possibile fedeli, ma non rigorosamente testuali».

²¹ G. PAPARELLI, *Due risposte: I. Aquilecchia*, cit., p. 114. Cfr., per quanto concerne il libro a cui Paparelli fa riferimento, G. AQUILECCHIA, *G.B. Della Porta e l'Inquisizione* [1968], in ID., *Schede di italianistica*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 219-54: l'osservazione di «singolare inesattezza» è nella nota 85 di p. 252. Il testo sotto accusa, da parte dell'Aquilecchia, è l'edizione di un'opera di Della Porta, la *Taumatologia. II. Liber medicus*, pubblicata da Paparelli nella «Rivista di storia delle scienze mediche e naturali», XLVII, 1956, pp. 2-47: l'inesattezza rilevata sarebbe a p. 5.

²² G. PAPARELLI, *Due risposte: II. Fubini*, cit., p. 117. Mario Fubini aveva recensito (cfr. «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 483, 1976, pp. 465-67) il volume, in cui

Diverso il suo atteggiamento con gli amici: proprio alla fine degli anni Settanta, nell'introdurre i lavori di una giornata di studi dedicata a Carlo Salinari, che era stato docente anche nell'Ateneo salernitano, tracciando il profilo dell'uomo e dello studioso, a cui era stato legato da «fraterna» amicizia, ne esalta le doti «eccezionali»: tra queste – con un'indubbia proiezione inconscia delle sue stesse qualità caratteriali – la franchezza e la lealtà nel dire cose dure e spiacevoli, ma senza offendere mai, «incapace di fare cosa che potesse far soffrire chi gli era vicino»²³. Qualche anno dopo, in un brevissimo, commosso scritto per l'imatura e improvvisa perdita dell'indimenticabile Pasquale Alberto De Lisio, Paparelli rivela che, con la morte di questo suo «fratello d'anima», si sono spezzati «anni di vita intensamente vissuta insieme, fatti di comunione intellettuale, di studio, di lavoro, di lotta e di conquiste, di delusioni e speranze»²⁴. Questo senso molto alto e nobile che Gioacchino Paparelli aveva dell'amicizia spiega perché rimane profondamente colpito quando, per una banale incomprendimento, tra Benedetto Croce e Francesco Torraca finisce quell'amicizia «bella e lunga», «schietta e cordiale, fatta di stima e rispetto reciproci», soprattutto di «franchezza» con cui manifestavano le rispettive e spesso

sono pubblicati saggi dello stesso Paparelli e di quella che egli chiama la sua «schola salernitana», *Per Francesco Lomonaco*, Napoli, ELLI Conte Editori, 1975, pp. 142. Nella «risposta» vengono citati anche (oltre al vol., *Francesco Lomonaco. Un giacobino del Sud*, a cura di P. Borraro, Galatina, Congedo, 1976) gli scritti foscoliani di Paparelli; in particolare, la seconda edizione di *Storia della "lirica" foscoliana* (Napoli, SEN, 1976; prima ediz.: Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1971; terza ediz.: Salerno, Edisud, 1992). Gli studi di Paparelli sul Foscolo sono ancora più remoti: cfr. la sua *Interpretazione de «I Sepolcri»*, in «Rassegna Italiana politica letteraria e artistica», XXV, CCXCIII, ottobre 1942, pp. 421-24 e soprattutto l'*Antologia foscoliana*, Napoli, Conte, 1946 (seconda ediz. riveduta: Principato, Milano-Messina 1957). L'idea di «lirica», da Paparelli riferita alla poetica e alla poesia del Foscolo, viene valorizzata anche in A. GRANESE, *Ugo Foscolo. Tra le folgori e la notte*, Salerno, Edisud, 2004, p. 122.

²³ G. PAPARELLI, *Introduzione ai lavori*, in «Misure Critiche», 30, gennaio-marzo 1979, p. 9. Di Carlo Salinari (1919-1977) Paparelli inoltre scrive: «[...] è stato soprattutto un amico: un amico fraterno, col quale ho letteralmente diviso per anni il sonno e il lavoro, e qualche volta il pane, e col quale, pur partendo da diverse posizioni e procedendo per altre strade, neppure una volta mi sono trovato in disaccordo. Come tale l'ho pianto e come tale voglio ricordarlo» (ivi, p. 7).

²⁴ G. PAPARELLI, in «Misure Critiche», 46-47, gennaio-giugno 1983, p. 6. L'intervento di Paparelli compare sulla rivista come editoriale, senza titolo, ma sulla parte alta della pagina porta una breve riga orizzontale in nero: è il segno, il simbolo grafico del lutto, del profondo cordoglio di tutta la redazione, di tutti i colleghi e amici per il caro scomparso.

divergenti opinioni, ispirata al grande «senso morale» da loro attribuito al «lavoro intellettuale»²⁵.

Come in una semplice, breve scheda critica sul *Carteggio* di due illustri studiosi o nella commemorazione di due colleghi e amici si riesce a cogliere l'idea profonda, il valore dell'amicizia per Paparelli, così in *Gatto giornalista sportivo*, attraverso le riflessioni sulle qualità del poeta in veste di corrispondente per quotidiani e riviste, è possibile scorgere la sua concezione del giornalismo. Pur non essendo, infatti, uno scritto giornalistico, ma saggistico, composto in occasione di un Convegno salernitano, va tenuto presente, perché può suggerire una modalità di approccio al suo modo di concepire e fare giornalismo²⁶. Paparelli rileva quattro aspetti essenziali negli articoli sportivi di Alfonso Gatto: l'innocenza, che il poeta trovava soprattutto nel ciclismo degli anni Cinquanta, per cui una sua radicata convinzione è che in questo sport si recupera uno «stato di grazia originario»; il fiabesco, poiché nella popolarità del calcio (amatissimo peraltro da Paparelli) si realizza una moderna forma di fiaba, «l'unica forma di fiaba ancora possibile»; l'ironia e, infine, l'attenzione (motivo «foscoliano» da lui particolarmente sentito) per Ettore, non per Achille, per lo sconfitto, non per il vincitore. È particolarmente affascinato dal fatto che il poeta salernitano non indulge alla «mitologia della vittoria», all'«impresa clamorosa», ma «si sofferma su figure di secondo piano» per il loro significato profondamente umano: si commuove per lo sportivo generoso, ma sfortunato²⁷.

Analoga l'«attenzione» di Paparelli, nel primo degli articoli della collaborazione a «Il Mattino» (15 aprile 1977), per Giuseppe Mezzanotte, lo

²⁵ G. PAPARELLI, *Croce e Torraca*, in «Misure Critiche», 31-32, aprile-settembre 1979, p. 103: è un breve intervento (pp. 103-105), apparso in Note e Rassegne della rivista, sul *Carteggio fra Benedetto Croce e Francesco Torraca*, a cura di Ettore Guerriero, Presentazione di Giovanni Pugliese Carratelli, Congedo, Galatina 1979. Per Paparelli questo *Carteggio* è anche «un vero e proprio panorama della vita intellettuale d'un cinquantennio di storia italiana» (ivi, p. 105).

²⁶ Cfr. G. PAPARELLI, *Gatto giornalista sportivo*, in *Stratigrafia di un poeta: Alfonso Gatto*, Atti del Convegno di studi (Salerno-Maiori-Amalfi, 8-10 aprile 1978), a cura di P. Borraro e F. D'Episcopo, Galatina, Congedo, 1980, pp. 245-51.

²⁷ *Ivi*, pp. 248-51 (*passim*). Gli articoli di Alfonso Gatto, presi in considerazione da Paparelli, appartengono a tre distinti nuclei di collaborazione: a) corrispondenze all'«Unità», relative ai giri ciclistici d'Italia del 1947 e del 1948; b) corrispondenze al «Giornale del Mattino» di Firenze, relative al Tour de France del 1958 e al giro d'Italia del 1959; c) articoli per la rubrica «La palla al balzo», tenuta dal poeta per più d'un anno sul «Giornale Nuovo», relativi ai campionati di calcio 1974-1975 e 1975-1976.

scrittore abruzzese di *La tragedia di Senàrica* (1887), che, tra confidenze e maldicenze degli intellettuali (da Di Giacomo alla Serao, da Bracco a Pica, da Scarfoglio a Russo), tutti impegnati tra letteratura e giornalismo nella Napoli di fine Ottocento, finì per rimanere nella natia Chieti e «il suo primo successo rimase anche l'ultimo»: non entra, quindi, nel merito della sua opera, ma pone in primo piano l'isolamento dello scrittore²⁸. È lo scacco esistenziale che l'attira. Sente istintivamente di prendere le difese dell'isolato, dell'emarginato, dell'«incompreso», così come definisce Ugo Foscolo in un articolo (sempre su «Il Mattino») del 5 febbraio 1978, che è anche una rapida sintesi delle proprie idee su questo grande «poeta mediterraneo», assolutamente centrale nei suoi studi: «incompreso per la sua complessa e discorde personalità»; apparso, di volta in volta, «profeta» o «cinico», «apostolo» o «cialtrone»; certamente, «il più perseguitato, dopo Dante»²⁹.

Se nel corso degli anni Settanta, iniziati con diverse punte polemiche, Paparelli rivela una spiccata tensione metodologica (come testimonia anche il lavoro, *Storia e metodologia della critica letteraria*³⁰) e un'inaspettata apertura verso fenomeni culturali spesso lontani dalle sue personali convinzioni, sullo scorcio del decennio, proprio negli articoli usciti tra il 1977-78 sul «Mattino» di Napoli, ridotta la presenza «militante» nel dibattito letterario e teorico-critico (attestata dagli interventi su «Misure Criti-

²⁸ L'articolo su Giuseppe Mezzanotte (*La Napoli dell'Ottocento fra giornalismo e letteratura. Sfoghi privati della Belle Époque*) e gli altri sette articoli della collaborazione a «Il Mattino» di Napoli (per cui cfr. la nota 1) saranno tutti citati dall'opuscolo, *L'altra scrittura*. L'intervento di Paparelli sullo scrittore abruzzese (cfr. ivi, pp. 5-8) prende spunto dalla sua corrispondenza con gli amici intellettuali napoletani, raccolta in volume da Gianni Oliva (*Giuseppe Mezzanotte e la Napoli dell'Ottocento tra giornalismo e letteratura*) e pubblicata nella collana di saggi e ricerche diretta da Silvio Pasquazi per l'Editrice Minerva Italica di Bergamo. Le lettere sono scambiate con Roberto Bracco, Salvatore Di Giacomo, Vincenzo Morello, Vittorio Pica, Ferdinando Russo, Edoardo Scarfoglio, Matilde Serao, Federico Verdinois. Paparelli, oltre al romanzo, *La tragedia di Senàrica* (Pierro, Napoli 1887), ricorda anche un altro romanzo del MEZZANOTTE, *Checchina Vetromile* (Roma, Sommaruga, 1884).

²⁹ G. PAPARELLI, *Foscolo poeta mediterraneo. L'incompreso* («Il Mattino», 5 febbraio 1978), ora in ID., *L'altra scrittura*, cit., pp. 21-23.

³⁰ Cfr. A. GRANESE-G. PAPARELLI, *Storia e metodologia della critica letteraria*, Napoli, Fratelli Conte Editori, 1978; nuova edizione: *Teorie e metodi della critica letteraria*, ivi, 1992. Mentre nella prima edizione la seconda parte del volume conteneva una scelta antologica di brani per lo più teorici, nella seconda edizione, riveduta e ampliata, i saggi, riportati in appendice, sono campioni ed esemplari di interpretazione critica, ispirata a diverse metodologie.

che)), si orienta – data la natura stessa del quotidiano, quale mezzo di comunicazione veloce e incisivo – verso l'informazione e la divulgazione per un pubblico certamente più ampio di quello di una rivista. Scrive, dunque, articoli non tecnici e specialistici, ma discorsivi e lineari, come si evince da un raffronto testuale tra un intervento sul surrealismo, sviluppato con maggiore ricchezza di riferimenti in «Misure Critiche», e un articolo sullo stesso argomento, pubblicato con alcuni “tagli” nel «Mattino»³¹.

Della scrittura giornalistica non va tanto privilegiata la riproposta di autori a lungo studiati (Foscolo e Quasimodo), quanto invece qualche inattesa incursione in territori culturali notoriamente da lui distanti: è il caso della «riscoperta» del romanzo d'appendice e in particolare di Francesco Mastriani («apprezzato» anche dal Croce), che gli sembrano ottenere un nuovo successo³². Il «ritorno dell'intreccio» nel romanzo, con le nuove possibilità, attraverso la metodologia psicanalitica e semiotico-strutturalistica, di leggerne diversi e molteplici codici, era un evento già segnalato negli anni Sessanta, anche in occasione delle ristampe dei *Misteri di Parigi* del Sue e dei *Misteri di Napoli* dello stesso Mastriani³³. L'intento

³¹ Cfr. G. PAPARELLI, *Studi sul surrealismo*, in «Misure Critiche», 25, ottobre-dicembre 1977, pp. 123-25; ID., *Proposta di rinnovamento totale dell'uomo e della società. Surrealismo e dominio dell'inconscio*, «Il Mattino», 8 aprile 1978, ora in ID., *L'altra scrittura*, cit., pp. 27-29. L'intervento di Paparelli faceva riferimento al volume miscelaneo, *Studi sul surrealismo*, Roma, Officina Edizioni, 1976.

³² Cfr. G. PAPARELLI, *Con la riscoperta del romanzo d'appendice. Revival di Mastriani*, «Il Mattino», 10 settembre 1977, ora in ID., *L'altra scrittura*, cit., pp. 11-13. Per quanto concerne gli studi di Paparelli sui due poeti a lungo frequentati, cfr., per Ugo Foscolo, la nota 22. Per Salvatore Quasimodo, cfr. G. PAPARELLI, «*Humanitas*» e poesia di Quasimodo, in «Letterature moderne», 6 (XI), novembre-dicembre 1961, pp. 719-48; ID., *Quasimodo e la critica*, in «Il Baretto», II, 1961, pp. 75-92, ID., *Poesia e poetica di Quasimodo*, ivi, 1961, pp. 134-39; i primi due saggi sono stati ristampati in ID., *Humanitas e Poesia*, cit., pp. 201-24 (*Quasimodo e la critica*); 225-285 («*Humanitas*» e poesia di Quasimodo), su cui cfr. la recensione di Marco Sterpos, in «Lettere italiane», 4, ottobre-dicembre 1974, pp. 558-560. La preziosa intuizione di Paparelli sulla «metamorfosi» della poesia di Quasimodo è incisivamente sottolineata da A. GRANESE, *L'inferno della violenza nelle dissonanze di Quasimodo*, in *Nell'antico linguaggio altri segni. Salvatore Quasimodo poeta e critico*, a cura di Giorgio Baroni, «Rivista di letteratura italiana», XXI, 1-2, 2003, p. 90.

³³ Ricorda lo stesso Paparelli: «Nel 1965 escono due edizioni dei *Misteri di Parigi* di Eugène Sue: l'una a Milano con una significativa prefazione di Umberto Eco su *E. Sue, il socialismo e la consolazione*; l'altra a Firenze con prefazione di Enrico Ghidetti su *E. Sue e il romanzo sociale in Italia*. Non passa un anno ed ecco uscire, nel 1966, due edizioni dei *Misteri di Napoli* di Francesco Mastriani: l'una a Roma, l'altra a Firenze a cura di Giorgio Luti [...]» (ivi, p. 12).

di Paparelli consiste pertanto nel misurare la sua distanza dal *feuilleton* e, contemporaneamente, nel prendere atto che il suo *revival* coinvolge anche letterati illustri (Eco, Ghidetti, Luti): volendo convincere innanzitutto se stesso della validità del nuovo fenomeno culturale, sente la necessità di ripetere, per ben due volte, al lettore che questa «riscoperta» è dovuta al fatto che la «conoscenza dei costumi e della psicologia del popolo è diventata oggi preminente sui valori strettamente formali e quel genere [il romanzo d'appendice] non è più considerato un sotto-genere»³⁴.

In un articolo del dicembre 1977, con uno sguardo alla cultura europea, discute intorno a un libro (*Fin de siècle*) di Hans Hinterhäuser (nella stessa pagina Mario Pomilio interveniva sul volume miscelaneo *La belle époque*) sui grandi miti di fine Ottocento: dal mito, tipicamente dannunziano, del *Centauro* a quello delle «città morte» (ancora d'Annunzio, ma anche il Thomas Mann di *Morte a Venezia*), fino al mito – che lo incuriosisce molto, perché nessuno lo avrebbe mai sospettato nell'atmosfera culturale della *belle époque* – del ritorno di Cristo³⁵. Ripercorre brillantemente le più svariate pubblicazioni sull'argomento (da *Nazarin* di Perez Galdós al *Der Narr in Christo Emmanuel Quint* di Hauptmann) e risale alle ricerche sulla vita di Cristo del Renan, all'«individuazione di elementi cristologici nella figura di don Chisciotte da parte di Unamuno» e addirittura all'indagine psichiatrica della tesi di laurea di Albert Schweitzer. Va subito però – laicamente – alle radici del problema, alle motivazioni antropologiche e sociali di questa suggestione collettiva per i miti: «È l'altra faccia della nuova società borghese: il senso d'una crisi delle vecchie

³⁴ *Ivi*, p. 13. Paparelli cita anche alcuni studi su questo genere letterario: da quello di A. BIANCHINI, *Il romanzo d'appendice*, Roma, Eri, 1969 all'altro di M. ROMANO, *Mitologia romantica e letteratura popolare: struttura e sociologia del romanzo d'appendice*, Ravenna, Longo, 1977 (cfr. *ivi*, p. 12); ma, in altra sede, ricorda anche A. PALERMO, *Da Mastriani a Viviani*, Napoli, Liguori, 1974 (cfr. *ivi*, p. 8).

³⁵ Cfr. *ivi*, pp. 17-19 (*Fin de siècle e belle époque*, «Il Mattino», 28 dicembre 1977). I libri, a cui Paparelli e Pomilio fanno riferimento, sono: H. HINTERHÄUSER, *Fin de siècle*, Padova, Liviana, 1977; AA.VV., *La belle époque*, Milano, Mondadori, 1977. Il primo libro, il cui autore è stato professore di letterature comparate all'Università di Vienna, tradotto in italiano da Antonio Daniele, viene definito da Paparelli «sostanzioso volume», volto a indagare «quali siano le condizioni di sopravvivenza di certi miti, quali le trasformazioni che hanno subito nel loro cammino verso di noi, e quale l'eventualità di miti creati dall'epoca moderna stessa» (*ivi*, p. 17). Si spazia, quindi, da *El centauro* di Leopoldo Alas Clarin a *Los Centauros* di Ricardo León, a *Un coloquio de los Centauros* di Rubén Darío, alla rivista parigina «Le Centaure» di André Gide, a *La resurrezione del Centauro* di Gabriele d'Annunzio (cfr. *ivi*, p. 18).

istituzioni; il riflesso di molte rivoluzioni fallite; la fine della civiltà rurale; lo smarrimento degli spiriti di fronte all'avvento della civiltà meccanica, al dilatarsi della città, alle grandi trasmissioni; l'attesa di una nuova palingenesi sociale: «la nuova Sion» per i credenti, lo stato socialista per gli altri»³⁶.

Questo interesse per la cultura europea, per il rapporto tra letteratura e scienze umane, letteratura e arti, spiega anche l'ampia rassegna sul Surrealismo, pubblicata in «Misure Critiche» (1977), e, quasi contemporaneamente, l'intervento, di taglio sintetico e divulgativo, uscito sul «Mattino» (8 aprile 1978), *Proposta di rinnovamento totale dell'uomo e della società. Surrealismo e dominio dell'inconscio*. Significativo il «sommario» dell'articolo: «Un fenomeno complesso e in certo senso sfuggente che ha avuto fin dalle origini la caratteristica di mobilitare il concorso di metodi, forme e arti diverse. Rapporti di osmosi e suggestioni fra le varie tematiche»³⁷. Nella rassegna della rivista Paparelli si preoccupa anzitutto di dare utili informazioni al lettore, a partire dal termine «surrealismo», coniato da Apollinaire per un balletto di Jean Cocteau con scenografia di Pablo Picasso, ma lo avverte che il vero teorizzatore fu André Breton, di cui cita due fondamentali definizioni del 1924 e del 1930: il surrealismo come «automatismo psichico puro» e come energia psichica per discendere vertiginosamente nell'inconscio³⁸. Né trascurava gli altri esponenti, da Artaud a Bataille, nella letteratura, da Max Ernst a Salvador Dalí, nella pittura, evidenziandone i collegamenti con il dadaismo e l'arte «metafisica» di Giorgio De Chirico, la cui «avventura narrativa» di *Ebdomero* è al centro della sua attenzione, senza escludere la «figura poliedrica» di Alberto Savinio, riletto attraverso le *pastiche* (una sorta di «trattamento saviniano di Savinio») abilmente combinato da Edoardo Sanguineti³⁹. Non gli sfuggono neppure i fondamentali temi del surrealismo: l'erotismo, la morte, la rivoluzione, l'inconscio, il sogno e soprattutto l'*imagination*, capace di penetrare in mondi sconosciuti⁴⁰.

³⁶ *Ivi*, p. 19. La citazione di testi sul cosiddetto «ritorno» di Cristo si allarga anche a *Il est resuscité* di Charles Morice, a *Der Apostel* di Hauptmann e Rilke, a *Il Santo* di Fogazzaro e a *L'apostolo* di Remigio Zena (cfr. *ivi*, pp. 17-19).

³⁷ *Ivi*, p. 27. Cfr. la precedente nota 31.

³⁸ Cfr. G. PAPARELLI, *Studi sul surrealismo*, in «Misure Critiche», 25, cit., p. 123.

³⁹ Cfr. *ivi*, p. 124. Altri riferimenti vengono fatti al cinema surrealista e soprattutto al teatro, in cui emerge particolarmente Antonin Artaud e il suo «teatro della crudeltà».

⁴⁰ Cfr. *ivi*, pp. 124-25. Il dominio sconosciuto in cui riesce a penetrare l'*imagination* è proprio l'inconscio, in quanto facoltà superiore che agisce servendosi del sogno, dell'au-

Il quadro complessivo che ne risulta, per l'ampiezza dei riferimenti culturali, ma anche per la capacità di selezionare, sintetizzare e porre in primo piano gli argomenti più significativi, rivela ancora una volta una duttile apertura verso ogni aspetto della modernità. Dal «Quadrante italico» dei primi anni Cinquanta al «Mattino» della fine dei Settanta del secolo scorso, dal giapponese Kawagi al francese Breton, considerati degli autentici innovatori, Paparelli ha prodotto non studi scientifici, ma – attraverso libere letture, privilegiate da una mobile curiosità intellettuale – un'“altra” scrittura: la prosa giornalistica, con l'intento precipuo di rapportarsi a un pubblico più vasto. L'altra scrittura diventa, quindi, la scrittura dell'altro, del diverso: non del Paparelli accademico, ma del Paparelli comunicatore.

Pur prendendo spunto da un'occasione specifica (l'uscita di un libro, un convegno, un dibattito), il suo discorso acquista sempre una “tenuta” autonoma, soprattutto per l'inconfondibile cifra stilistica (spesso venata di superiore e sottile ironia nei confronti dell'oggetto delle sue attenzioni), ma anche per l'innata capacità di comunicare in un linguaggio di elegante semplicità e di illuminante chiarezza. In tal modo il lettore, anche quello comune e non “addeito ai lavori” critico-letterari, recepisce immediatamente il messaggio, che gli viene inviato da un docente universitario, non paludato in vesti accademiche o animato da spiriti di crociata per imporre le sue idee dogmaticamente predeterminate, ma interamente trasformatosi in un serio e onesto giornalista a esclusivo servizio di una corretta informazione. Di qui anche il taglio dato da Paparelli agli interventi, in cui la sua formazione assolutamente “laica”, improntata a grande rispetto e attento “ascolto” della libertà di pensiero di ciascuno (che scatta evidente, all'inizio di alcuni articoli, nell'ottica pluriprospectica, attraverso la quale riesce a riunire e a riferire con densa e rapida sintesi tutte le più diverse posizioni critico-metodologiche sul medesimo argomento), si armonizza dialetticamente con la sicurezza e l'autonomia dei suoi personali convincimenti e delle sue dirette esperienze letterarie e, soprattutto, esistenziali.

Proprio quest'ultima componente della sua personalità e della sua cultura è alla base del gusto e del senso di Paparelli per il concreto (storico e filologico), per l'essenziale (a livello semantico ed espressivo), che riesce

tomatismo e della creazione artistica. Alla fine si giunge – e questo non poteva non far piacere a Paparelli – a una conclusione positiva, perché il surrealismo, come tutta la cultura del mondo occidentale, ha sempre privilegiato la vita rispetto alla morte (cfr. *ivi*, p. 125).

subito a cogliere non solo nel prodotto letterario e artistico, ma soprattutto nella realtà (di vita, di lavoro critico, di ispirazione poetica), da cui esso trae origine e fondamento. Quando, infatti, infoltisce la pagina di nomi, date, opere, citazioni, è sempre per “costruire” – con gli elementi “essenziali”, appunto, e basilari – un quadro preciso e caratterizzante di un’epoca, di una corrente artistica, di un testo, di un autore, di una tematica particolarmente dibattuta. Dall’insieme della sua prosa giornalistica emerge non solo uno spaccato delle problematiche culturali legate a particolari momenti degli scorsi decenni, ma anche l’altro aspetto – diverso e, insieme, identico e complementare – della scrittura di Gioacchino Paparelli, il quale, continuando a comunicare (oltre le aule universitarie) con un pubblico più vasto, riesce indirettamente a mostrare, insieme con un corretto metodo di approccio agli eventi artistico-letterari, un modo o, per meglio dire, un costume, un’etica di lettura del reale, attraverso i prodotti artistici e letterari dell’ingegno umano.

«MISURE CRITICHE»: UN PROGETTO E UNA SFIDA

Il 1971 è l'anno di fondazione della Rivista «Misure Critiche», il Direttore è Gioacchino Paparelli. Il comitato di Redazione è formato da: Giuliana Angiolillo, Carlo Chirico, Pasquale Alberto De Lisio, Alberto Granese, Sebastiano Martelli, Luigi Reina.¹

Questo è il gruppo di collaboratori che svilupperà un'intensa attività editoriale nell'ambito della rivista, che acquista ben presto un ruolo interessante nel panorama editoriale delle riviste di Italianistica.²

Su questo aspetto occorre soffermarsi perché «Misure Critiche» è una Rivista di Letteratura, ma anche di Cultura Varia, nel senso che intende occuparsi di aspetti non strettamente legati alla critica letteraria. Infatti la linea di programma della Rivista è spiegata in maniera molto chiara nell'*Editoriale* dal Direttore. Gioacchino Paparelli si sofferma soprattutto su alcuni elementi: il ruolo della critica, che non va inteso come fatto impersonale, ma come incontro tra testo e lettore; fare critica significa “mettere in atto una serie di meditazioni storiche e culturali” e perfino una critica impressionistica può raggiungere risultati validi a patto che “l'impressione contenga implicitamente tutte le meditazioni necessarie per la comprensione del testo”.³

¹ Indice del primo numero: G. Paparelli, *Editoriale*, Saggi: P.A. De Lisio, *L'Umanesimo problematico di Antonio De Ferrariis Galateo*; G. Angiolillo, *Tradizione e modernità nell'esegesi dantesca del Cinquecento*; G. Scarsi, *Dell'epistolario di Boito a Camillo Bellaigue*; L. Reina, *La "Cabala" di Alvaro (un intellettuale tra due guerre)*; Interventi: A. La Torre, *La funzione e il valore dell'Arte*; A. Mango, *A proposito del "Goldoni" di Mangini*; Recensioni.

² In area meridionale accanto a «Misure Critiche» si affermano «Critica letteraria», fondata nel 1973 da Pompeo Giannantonio, e «Esperienze letterarie», fondata nel 1976 da Mario Santoro.

³ G. PAPARELLI, *Editoriale*, in «Misure Critiche», a. I, n. 1-2, ottobre-gennaio 1971-1972, p. 6.

In questo appare evidente che anche la critica ha bisogno di ispirazione e spesso diventa una questione delicata d'invenzione. Secondo l'editorialista non bisogna confondere la gioia dell'intendere con la gioia del creare.

Il rapporto testo-lettore è ineludibile; con un po' di ironia, Paparelli parla di fruitore e ribadisce che la filologia intesa come scienza, con tutte le sue implicazioni storico-culturali, non è il fine ma la premessa del lavoro critico. Dove essa viene a mancare non c'è scienza, né critica vera, neppure dialogo o discussione, ma per dirla con Leonardo: "uno eterno gridore".⁴

Si legge nell'editoriale: "Dateci testi e vi risponderemo caso per caso" perché non esistono "misure critiche buone per tutti gli usi".⁵ Attraverso Roland Barthes, Northrop Frye, Croce, Lévi-Strauss, Goldmann e Dorflès, Sanguineti, Salinari, De Benedetti ed Eco analizza le *misure critiche* e le infinite possibilità offerte dal testo.

Il significato di questo programma di analisi e di lavoro appare ampiamente chiarito in ogni suo aspetto; lo stile è – come sempre negli scritti di Paparelli – chiaro, e fortemente argomentativo, non senza qualche nota goliardica: "– Ma come, allora? La domanda fatta innanzi non ha avuto risposta. – Calma, ragazzi! Dopo tutto siamo interpreti, non teorizzatori; non facciamo professione d'estetica, ma di critica letteraria."⁶

Paparelli insiste sulla novità di ogni caso nel lavoro critico, che ha, pertanto, una buona dose di discrezionalità perché "ogni opera d'arte, ogni testo reca in sé la propria problematica critica, un complesso di nozioni atte a suggerire i mezzi di accertamento, le modalità d'approccio".⁷

Proprio agli esordi fa riferimento Carlo Chirico nell'*Introduzione* all'Indice Generale della Rivista pubblicato a cura di Luigi Montella, in occasione del trentennale della rivista.⁸ Nell'*Introduzione* Chirico ricorda il nucleo originario della Redazione di cui facevano parte accanto ai più o meno giovani studiosi legati al "Professore" alcuni autorevoli e noti studiosi come Augusto Placanica o Achille Mango che pubblicò, proprio

⁴ *Ivi*, p. 7.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Cfr. C. CHIRICO, *Prefazione*, in *Misure Critiche. Indice generale Volumi I-XXVIII (1971-1998)*, a cura di Luigi Montella, Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo, Università degli Studi di Salerno, 2001, pp. 7-11.

nel primo numero di «Misure Critiche», uno studio sul Goldoni di Mangini.⁹ Non è un caso, poi, che in uno degli ultimi numeri della prima serie di «Misure Critiche» sia stata pubblicata la lettura magistrale di Mango letta in occasione dell'inaugurazione dell'Anno Accademico 1995-'96 dell'Università degli Studi di Salerno: *Il teatro è il cavallo di legno per prendere la città*.¹⁰

E non è casuale che in questo intervento Mango insista proprio sul rapporto teatro-polis ed in particolare sul teatro come strumento di conoscenza e informazione e non è altrettanto casuale che l'intervento così omogeneo alla linea della Rivista, per l'impianto metodologico e per la chiarezza dell'assunto, sia stato pubblicato proprio in quella rivista che lo vide tra i suoi primi collaboratori. Noi della Redazione, interpretando probabilmente le linee guida del Direttore, pensammo di proporre al figlio di Achille Mango, Lorenzo, di pubblicare quell'intervento che avevamo ascoltato con tanta attenzione e che la Città e l'Università non poteva lasciare inedito. Quella volta «Misure Critiche», probabilmente andando al di là del proprio compito, osò farsi promotrice più che di una pubblicazione, di un'iniziativa culturale. Achille Mango era stato Preside della Facoltà di Magistero, di cui il Professore Paparelli era stato uno dei docenti più in vista da quando nel 1964 era arrivato all'Università di Salerno, dopo una carriera vissuta soprattutto all'estero come docente e come addetto culturale dell'Istituto Italiano di Cultura. Questa bella e ricca esperienza, culturale ed umana, lo aveva reso un personaggio davvero speciale, sì perché il Professore era davvero un personaggio, così colto ed umano, forte ed austero, ma protettivo e dolce.

Il Professore è stato per la maggior parte di noi collaboratori un maestro, anche se non aveva la pazienza di esserlo; non riusciva ad essere autoritario, ma era sempre autorevole, non imponeva le sue scelte, ma alla fine, in maniera un po' diseguale, imponeva la sua volontà. Il suo amore per la vita, gli impediva di essere costantemente presente, perché aveva un costante bisogno di libertà. Il suo amore per l'avventura aveva origini remote, risaliva ai suoi lunghi soggiorni all'estero come addetto culturale dell'Ambasciata d'Italia a Gerusalemme, a Bogotà, a Buenos Aires. Amava le donne, tutte, anche le meno belle ed amava profondamente il calcio. Era

⁹ A. MANGO, *A proposito del "Goldoni" di Mangini*, in «Misure Critiche», a. I, n. 1-2, ottobre-gennaio 1971-1972, pp. 125-128.

¹⁰ A. MANGO, *Il teatro è il cavallo di legno per prendere la città*, in «Misure Critiche», a. XXVIII, n. 105-108, gennaio-dicembre 1998, pp. 115-122.

competente al punto che tra le sue amicizie calcistiche vantava esperti del calibro di Maurizio Barenson ed il grande Gianni Brera.¹¹

Il Professore era quello che noi napoletani definiamo *un vero signore* e lui si sentiva molto napoletano, anche se era nato a Sessa Aurunca e viveva a Salerno, in una bella villa sulla collina sovrastante via Irno, dove sorgeva la nostra precedente sede universitaria.

A Napoli, Paparelli, era stato allievo del grande Toffanin, a Napoli aveva trascorso anni indimenticabili, di successi, di rapporti importanti, di passioni travolgenti, che ci raccontava come un grande ed affascinante narratore. Napoletano è, infatti, il primo editore della Rivista, Conte, con cui aveva pubblicato, nel 1946, un' *Antologia foscoliana*.¹²

A Napoli c'era l'editore, a Salerno la Redazione, l'indirizzo della Redazione era l'indirizzo dell'abitazione di Reina; con Luigi Reina, uno dei membri-fondatori della Rivista, Paparelli ha pubblicato un tomo della Letteratura italiana, anch'essa edita da Conte.¹³

Quando, alla fine del 1997, Nando Conte ha comunicato, a me per prima, la sua intenzione di liquidare l'azienda editoriale, ci siamo attivati per affrontare l'emergenza, perché di emergenza si trattava in quanto chiunque abbia dimestichezza con questi problemi sa bene quanto sia complesso portare avanti, in questi anni, una Rivista di Letteratura i cui costi sono ingiustificati rispetto ad un possibile profitto.

Non è stato facile trovare una via d'uscita, abbiamo valutato una serie di soluzioni diverse, sostenuti, e di questo invero siamo molto orgogliosi, dai collaboratori assidui, dagli studiosi che hanno sempre seguito la Rivista, dagli Abbonati, singoli ed Istituzioni, e naturalmente dai membri della Redazione e dai colleghi di Dipartimento e di Università, perché molti colleghi dell'Università di Salerno hanno collaborato alla Rivista o hanno usufruito delle pagine della Rivista per le prime prove di scrittura dei propri allievi.

E questo è un aspetto non trascurabile: l'apertura culturale della Rivista.

La nostra «Misure Critiche», e non poteva essere diversamente conoscen-

¹¹ Autore del celebre volume dedicato alla storia del calcio: *Storia critica del calcio italiano*, Milano, Baldini&Castoldi, 1998.

¹² Esiste una seconda edizione riveduta edita nel 1957 (Cfr. G. PAPARELLI, *Antologia foscoliana*, Milano, Principato, 1957).

¹³ G. PAPARELLI, *Storia della letteratura italiana*, vol. I, a cura di G. Paparelli e C. Scibilia, Napoli, Conte, 1976; vol. II, a cura di G. Paparelli e S. Di Zenzo, ivi, 1978; vol. III, a cura di G. Paparelli e L. Reina, ivi, 1978; G. PAPARELLI, C. SCIBILIA, *Letteratura italiana del Novecento*, Napoli, Conte, 1978; G. PAPARELLI, C. SCIBILIA, S. F. DI ZENZO, L. REINA, *Storia della letteratura italiana* (volume unico), Napoli, Fratelli Conte editore, 1981.

do la mentalità del Fondatore, è nata anche come terreno di confronto critico tra i più giovani, che non è detto siano sempre i meno protetti, nel senso che un giovane allievo con un docente alle spalle che sia un vero maestro potrebbe sentirsi più forte di uno studioso più maturo, la cui vicenda professionale magari sia stata costellata da difficoltà o soprusi. Studiosi, giovani e meno giovani, hanno trovato nelle pagine della Rivista spazio, hanno avuto la possibilità di pubblicare i loro studi, le loro ricerche; hanno avuto l'opportunità, ad un certo stadio delle rispettive ricerche, di rendere noto al lettore, ufficialmente, i risultati ottenuti, anche se parziali, e questo per quei ben noti motivi di priorità, che anche nel settore filologico-umanistico, diventano spesso urgenti e delicati.

Infatti, scorrendo l'Indice dei volumi pubblicati, appaiono alcuni nomi di giovani studiosi che poi nel corso degli anni sono stati destinatari di ampi riconoscimenti ed ineguagliabili apprezzamenti come Raffaele D'Addeo, Lina De Conti, Francesco De Nicola, Luigi Fontanella, Quirino Galli, Olimpia Pelosi, Carlo Raso, per citare solo alcuni.¹⁴

Alla schiera dei giovani di allora si affianca la schiera altrettanto importante degli amici o compagni di studio del Professore (Buck, Romagnoli) o dei nostri amici o di personalità della cultura con cui abbiamo avuto modo, magicamente, di entrare in contatto; come nel caso del grande poeta Giorgio Caproni che volle destinare alla Rivista due sue liriche inedite: *Pasqua di Resurrezione* e *Controcanto*.¹⁵

Inoltre, intorno alla Rivista, nel corso degli anni, si sono avvicinati studiosi di varia origine, pieni di passione, che, per motivi diversi, pur non avendo intrapreso la carriera accademica hanno sentito forte il desiderio della ricerca e dell'impegno critico.¹⁶

¹⁴ Luigi Fontanella divenuto poi un critico affermato e apprezzato poeta; Quirino Galli studioso attento di teatro rinascimentale e della Commedia dell'Arte (Q. GALLI, *Gli scenari di Flaminio Scala. Lingua e teoria teatrale*, Quaderno / 3 Centro Studi Sul Teatro Napoletano, Meridionale ed Europeo, Salerno, Laveglia, 2005); Carlo Raso successivamente ha pubblicato un'imponente guida della città di Napoli (C. RASO, *Guida letteraria di Napoli*, Napoli, Colonnese, 2000).

¹⁵ G. CAPRONI, *Pasqua di Resurrezione* e *Controcanto*, in «Misure Critiche» a. XV n. 55-57, aprile-dicembre 1985, pp. 125-127.

In una lettera inedita da me custodita, datata Roma 14 marzo 1985, il grande poeta Giorgio Caproni così esprimeva la sua simpatia nei confronti della Redazione: "Gentile Antonia Lezza, con imperdonabile (ma non colpevole, mi creda) ritardo, ringrazio lei, il prof. Paparelli e tutta la Redazione di *Misure Critiche* per il graditissimo messaggio inviatomi a proposito del premio a me assegnato. Con tanti tanti auguri di buona Pasqua, Giorgio Caproni".

Il premio cui si riferisce il poeta è il Premio Feltrinelli.

¹⁶ Fabio Doplicher, Corrado Ruggiero, Ugo Piscopo, Maria Rosaria Cimmino.

Ad essi il Professore riservava, sempre, uno spazio, infatti non ha mai negato a quel tal vecchio amico o allievo serio di un tempo, di potersi esprimere liberamente.

E di questo aspetto della Rivista, il Professore, per la sua natura forte e coraggiosa ed anche un po' sorniona, forse non era troppo consapevole. Lo abbiamo verificato noi allievi e collaboratori, poi, in seguito quando ci siamo resi conto che questa era la vera sfida della Rivista, quel pluralismo che forse qualche volta a qualcuno di noi è apparso come una linea programmatica non omogenea e non sempre congrua. Insomma la mancanza, talvolta, di collaboratori dal nome altisonante ha indebolito, forse, il nostro percorso, che, occorre dirlo, non è stato sempre facile.

Tuttavia, sotto la guida del Professore, abbiamo proceduto con dignità e coerenza; un esempio, per tutti, sono le *Due Risposte I Aquilecchia II Fubini* pubblicate nel n. 20-21 del 1976; nel frattempo nel comitato di Redazione erano entrati Agnello Baldi, Angelo Cardillo, Claudio Scibilia ed io. Nell'intervento, Paparelli confuta le obiezioni di Aquilecchia su Della Porta e lo fa con forza e nella seconda parte, e questo è ancor più significativo per queste mie note sulla rivista, il Professore confuta il giudizio espresso da Fubini su alcuni contributi di allievi pubblicati nel volume su *Francesco Lomonaco*. Difende i suoi e lo fa con la forte saggezza dello studioso.

Ma chi erano i suoi? Un gruppo di collaboratori e di allievi, di formazione e di provenienza diversa, che poi si sono occupati, e lo dimostrano i nostri studi successivi, di aspetti vari della letteratura, della critica, della filologia, della storia delle idee. La diversità di interventi e di interessi specifici dei singoli redattori è confermata dai temi trattati nei cosiddetti numeri monografici: *Per Carlo Salinari* (1979), *Studi sul Quattro e Cinquecento* (1986), *Su / per Giose Rimaneli* (1988), *Teatro e drammaturgia a Napoli nel Novecento* (1989), *Nel realismo oltre il realismo. Giornata di studio su Nino Palumbo* (1990).

Per Carlo Salinari è il primo numero monografico.¹⁷ Paparelli e Salinari erano stati amici fraterni e colleghi all'Università di Salerno negli anni Settanta e di quel sodalizio Paparelli ricorda gli aspetti essenziali nella sua introduzione al volume dedicato appunto a Salinari, in cui compaiono contributi di colleghi autorevoli (oltre Paparelli, Gerratana, Romagnoli, Ghidetti) e di allievi e collaboratori.¹⁸ Tra questi ultimi, l'intervento di

¹⁷ *Per Carlo Salinari. Atti del Seminario di studi organizzato dall'Istituto di Letteratura italiana dell'Università di Salerno*, «Misure Critiche», a. IX, n. 30, gennaio-marzo 1979.

¹⁸ Indice del volume: G. Paparelli, *Introduzione ai lavori*; V. Gerratana, *Ricordo del*

Luigi Reina e quello di Giorgio Saviane confermano quella linea della Rivista, così aperta e multanime, che è stata perseguita sin dall'inizio.

Reina, da allievo affettuoso e commosso, ricorda nel suo intervento (*Il maestro universitario*) oltre alle doti umane del maestro Salinari, che definisce "primo grande maestro dei miei anni universitari", il suo fondamentale insegnamento che si fondava sulla perfettibilità della ricerca e sulla relatività delle stesse certezze.¹⁹ Nel suo saggio individuava in Salinari l'iniziatore di una critica e storiografia della letteratura più ampia e più complessa con sconfinamenti nella critica e storiografia della cultura e della società, di cui Reina stesso ha accolto l'eredità.

Anche Giorgio Saviane, come Reina, riconosce a Carlo Salinari il ruolo di maestro, ma non per essere stato suo allievo, ma per averne appreso coerenza e coraggio in anni certamente non facili anche a causa di un'irruenza giovanile talvolta pericolosa. Salinari ebbe il coraggio di sostenere le prime opere di Saviane e poi, *Il mare verticale*, con coraggio e senza voler compiacere nessuno. Forse questo lo accomunava a Paparelli: il coraggio delle idee. E rileggendo queste pagine del numero monografico, dedicato a Salinari, si ha l'impressione di respirare proprio una bell'aria culturale.

Il Quaderno I dedicato agli studi sul Quattro-Cinquecento²⁰ raccoglie interventi su Poggio Bracciolini, su Fabrizio Elfito, su Andrea Matteo Acquaviva, su Paolo Regio imitatore della *Commedia* dantesca, sulla figura di Clorinda nell'opera di Tasso ed infine sugli incunaboli della Biblioteca Comunale di Catanzaro.²¹ Questo numero rispecchia pienamente la linea

giovane Salinari; S. Romagnoli, *Carlo Salinari storico della letteratura italiana*; E. Ghidetti, *Il tempo del realismo: Carlo Salinari e "Il Contemporaneo" (1954-1958)*; G. Saviane, *Carlo Salinari*; E. Giordano, *Spunti critici di Salinari su Leopardi*; N. D'Antuono, *Salinari e la cultura meridionale*; F. D'Episcopo, *Un intervento inedito di Carlo Salinari su Francesco Jovine: radiografia di un metodo critico*; C. Salinari, *Jovine e il realismo*; A. Granese, *Un lavoro critico ripassato "a contrappelo"*; L. Reina, *Il maestro universitario*; N. Palumbo, *Un "comizio" in Lucania*; S. Martelli, "Pedagogia" realistica e "vocazione" letteraria: Salinari e Palumbo; M. Sansone, *Chiusura dei lavori*.

¹⁹ Cfr. L. REINA, *Il maestro universitario*, in *Per Carlo Salinari. Atti del Seminario di studi organizzato dall'Istituto di Letteratura italiana dell'Università di Salerno*, cit., p. 144.

²⁰ *Studi sul Quattro e Cinquecento*, «Misure Critiche», a. XVI, n. 58-59, gennaio-giugno 1986.

²¹ Indice del volume: G. G. Visconti, *La "Historia discreptativa tripartita convivalis" di Poggio Bracciolini*; F. Sica, *L'ideale umanistico della gloria in Fabrizio Elfito*; C. Bianca, *Dal libro a stampa al manoscritto. In margine a due codici di Andrea Matteo Acquaviva*; M. L. Placanica, *Fasti bibliografici della provincia meridionale. Gli incunaboli della Comunale di Catanzaro*; G. Angiolillo, *Una imitazione della "Divina Commedia" a Napoli sul finire del secolo XVI*; J. Chierici, *Clorinda nel poema del Tasso*.

di tendenza della Rivista e del suo Direttore che ha dedicato molta attenzione agli studi sull'Umanesimo,²² studi che hanno trovato poi in Pasquale Alberto De Lisio²³ un attento riscontro esegetico; tra l'altro occorre ricordare che il primo dei volumi della collana "Riscontri", diretta da Gioacchino Paparelli ed edita da Fratelli Conte editore, è proprio l'importante volume di Pasquale Alberto De Lisio, *Studi sull'Umanesimo meridionale*.²⁴

Certamente il fascicolo monografico interamente dedicato a Rimanelli,²⁵ rappresenta la scelta più coraggiosa della redazione, nel senso che dedicare un intero numero di quasi trecento pagine ad un autore non molto conosciuto in Italia, rappresentò un impegno apprezzabile. Ne fu promotore Sebastiano Martelli, che trovò in Alberto Granese e Luigi Reina un sostegno adeguato. Lo sforzo e l'impegno culturale della redazione fu ripagato dal successo del numero, una vera e propria monografia, in cui figurano contributi di studiosi che anche successivamente si sono occupati di Rimanelli, tra cui soprattutto Luigi Fontanella e Sebastiano Martelli. Occorre, inoltre, segnalare che alcuni saggi presenti nel numero sono scritti in lingua inglese e spagnola, oltre che in italiano, ribadendo l'importanza dell'uso delle lingue europee per la diffusione della nostra cultura letteraria oltre i confini nazionali.²⁶

²² Cfr. G. PAPARELLI, *Feritas, Humanitas, Divinitas, L'essenza umanistica del Rinascimento*, Napoli, Guida, 1973.

²³ Prematuramente scomparso e sottratto a tutti noi colleghi ed amici della Redazione.

²⁴ Cfr. P.A. DE LISIO, *Studi sull'Umanesimo meridionale*, Napoli, Fratelli Conte editore, 1973.

²⁵ Su / per Giose Rimanelli. *Studi e testimonianze*, «Misure Critiche», a. XVII-XVIII, n. 65-67, ottobre-dicembre 1987 gennaio-giugno 1988.

²⁶ Indice del volume: A. de Colombi-Monguió, *Presentacion*, J. Tusiani, *Bucolica Antiqua*; T. G. Bergin, *Giose Rimanelli: a cousin to the knight of la Mancha?*; U. Moretti, *Disertore amato*; G. Jovine, *L'avventura umana e letteraria di Giose Rimanelli*; P. Corsi, *Sodalizio con Giose Rimanelli: tra metafora del "dolor" e metafora del "vivir"*; C. Carli, *Contaci, Giose*; L. Saffaro, *Giose Rimanelli: un misterioso appuntamento*; S. M. Baratti, *Ricerca di un topos rimanelliano ovvero del pelo nell'uovo*; F. Mulas, *Giose Rimanelli: l'uomo e l'artista*; P. Hlookoff, *To be able to go on*; C. A. Mezzacappa, *Il primo Rimanelli tra negatività esistenziale e speranza*; M. Alvar, *Dos novelas de Giose Rimanelli*; S. Martelli, *Peccato originale: stratigrafie letterarie ed immaginario mitografico*; G. Prezzolini, *Il migliore e più profondo Rimanelli*; L. Reina, *Come ti conto un fatto: "Due vocazioni" di Rimanelli*; L. Monguió, *Giose Rimanelli: the American writer*; R. H. Castagnino, *Vanguardismos visionarios en las estructuras narrativas de Giose Rimanelli*; A. Granese, *Le anamorfosi di Rimanelli. Testo, pre-testo e contesto del romanzo "Graffiti"*; G. B. Faralli, *Kakky (Modelli narrativi e linguistici dell'ultimo Rimanelli)*; K. Stern, *Fiction and indeterminacy: in honor of Giose Rimanelli*; C. I. Nepaulsingh, *Rimanelli nelle rime: life and fiction, life and life*; F. L. Gardaphé, *Giose Rimanelli: New directions of a Literary Missionary*; A. Burgess, *Alien. Poems (1964-1970)*; L. Fontanella, *La poesia di Giose Rimanelli: un "Maudit"*

Nel 1989 viene pubblicato *Teatro e drammaturgia a Napoli nel Novecento*²⁷, un numero interamente dedicato al teatro napoletano, con un ampio spazio destinato al teatro di Viviani ed a quello di Eduardo, preceduto da un importante studio di Janine Menet-Genty su Bracco ed un'originale analisi della drammaturgia di Giuseppe Patroni Griffi di Gius Gargiulo.²⁸ Chiude il numero monografico il saggio di Achille Mango intitolato *La manipolazione della memoria*, in cui lo storico del teatro confutando con forte determinazione la cosiddetta "napoletanità", illustra con un'ampia analisi critica Napoli come città teatrale, partendo da *I teatri di Napoli* di Benedetto Croce e dalla *Storia del teatro napoletano* di Vittorio Viviani, "opere monumentali" che "non trattano le vicende teatrali come appartenenti ad ambiti di tradizione se non addirittura folcloristici, insistono piuttosto sulle particolarità espressive che non sull'elemento dialettale, considerando le inclinazioni specifiche sulla dinamica linguistica come processo di formazione di una lingua e di un linguaggio teatrali, che, pur accostandosi al dialetto, non sono il dialetto".²⁹ Insomma Mango, superando alcune semplicistiche e vacue considerazioni regionalistiche, attraverso un'analisi condotta con tono spesso polemico (verso la politica, il cosiddetto Rinascimento napoletano, o la Biennale Teatro del 1982), invoca un principio di assoluta autonomia culturale degli autori come Eduardo, De Simone, Martone (che sono quelli che predilige!) rispetto alle varie strumentalizzazioni. Scrive Mango: "[...] esiste Napoli certo, non la napoletanità, e che quando di essa si è detto o addirittura si è dato il caso, lo si è fatto in termini esclusivamente strumentali. La napoletanità è una manipolazione della memoria adoperata unicamente per fini di produzione".³⁰

Nel solco del tema della "napoletanità" è l'intervento di Gargiulo su Pa-

tra gioco e autodistruzione; M.A. Hurlbert, *Moon/Bush: a solitary voyage*; O. Tanelli, *Rimanelli dialettale*, G. Rimanelli, *Nota bio-bibliografica*.

²⁷ *Teatro e drammaturgia a Napoli nel Novecento*. Bracco, Viviani, Eduardo, Patroni Griffi, *Napoli città teatrale*, «Misure Critiche», a. XIX, n. 70-71, gennaio-giugno 1989.

²⁸ Indice del volume: J. Menet-Genty, *Roberto Bracco: conditions de vie et de travail d'un auteur napolitain à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle*; A. Lezza, *L'edizione del teatro di Raffaele Viviani*; G. B. Costanzo, *Un posto per Viviani*; G. Blasi, *In casa Viviani*; P. Scialò, *Le musiche*; G. Poole, "Lo Sposalizio" di Raffaele Viviani; G. Baffi, *Il centenario della nascita di Viviani e gli "Incontri di studio"*; H. Hatem, *La fortune du théâtre de Eduardo De Filippo en France*; M. De Benedictis, *Eduardo De Filippo. Viaggio al termine della nottata?*; F. Frascani, *Eduardo De Filippo attore*; G. Gargiulo, *Giuseppe Patroni Griffi, dramaturge du spontané et du je-m'en-foutisme*; A. Mango, *La manipolazione della memoria*; Recensioni; Libri ricevuti.

²⁹ A. MANGO, *La manipolazione della memoria*, in *Teatro e drammaturgia a Napoli nel Novecento*. Bracco, Viviani, Eduardo, Patroni Griffi, *Napoli città teatrale*, cit., p. 149.

³⁰ *Ivi*, p. 156.

troni Griffi, che lo studioso considera il rappresentante più significativo di quella “nuova” generazione di drammaturghi che si va costituendo in quegli anni a Napoli (*Personae naturali e strafottenti* è del 1973) in contrapposizione a quella “vecchia” che è rappresentata da Eduardo.³¹ Gius Gargiulo, dopo un’ampia e intelligente introduzione sulla cultura napoletana e la sua specificità, analizza il testo di Patroni Griffi con una competenza ed originalità critiche che ancora oggi, a distanza di quasi venti anni, appare di profonda attualità.³² Gargiulo, pur riconoscendo a Napoli una teatralità spontanea, tuttavia fa risalire la novità di Patroni Griffi alla “corporeità” e all’erotismo diffuso: “Comme dans tous les ouvrages de Patroni Griffi, l’erotisme constitue ici une véritable forme d’évasion dans la vision estétisante du beau harmonique par rapport à l’univers étroit de la chambre de passe où l’on vit ses fantasmes sous le regard et les commentaires des autres”.³³ Quello di Patroni è un’emarginazione più esistenziale che economica.

Infine, il *corpus viviano* presente in questo numero monografico riprende in parte gli interventi di un incontro-dibattito intitolato “L’opera di Raffaele Viviani”, svoltosi presso l’Istituto di Letteratura Italiana dell’Università di Salerno nel 1987, che fu l’ultimo, in ordine cronologico, degli “Incontri” organizzati da Giulio Baffi in occasione del centenario della nascita di Viviani.³⁴ Si parte dall’edizione dei testi, per affrontare il tema della musica, dei testi (qui *Lo Sposalizio*), temi ripresi poi successivamente sia in occasione di convegni, sia di pubblicazione di contributi critici.³⁵

³¹ G. GARGIULO, *Giuseppe Patroni Griffi, dramaturge du spontané et du je-m’en-foutisme*, in *Teatro e drammaturgia a Napoli nel Novecento*. Bracco, Viviani, Eduardo, Patroni Griffi, Napoli città teatrale, cit., pp. 135-146.

³² Non è un caso che in un recente convegno su *Lingua e dialetti sulla scena italiana* (Venezia 12-13 marzo 2007) un giovane studioso, Mariano D’Amorà, nel suo intervento intitolato *Dopo Eduardo* nell’analizzare la drammaturgia napoletana contemporanea post-eduardiana abbia iniziato la sua analisi critica partendo proprio dal teatro di Giuseppe Patroni Griffi, indicando nella sua poetica l’origine della scrittura di autori come Ruccello e Moscato.

³³ G. GARGIULO, *Giuseppe Patroni Griffi, dramaturge du spontané et du je-m’en-foutisme*, in *Teatro e drammaturgia a Napoli nel Novecento*. Bracco, Viviani, Eduardo, Patroni Griffi, Napoli città teatrale, cit., p. 138.

³⁴ G. BAFFI, *Il Centenario della nascita di Viviani e gli “Incontri di studio”*, in *Teatro e drammaturgia a Napoli nel Novecento*. Bracco, Viviani, Eduardo, Patroni Griffi, Napoli città teatrale, cit., pp. 67-70

³⁵ Cfr. A. LEZZA-P. SCIALÒ, *Viviani. L’autore, l’interprete, il cantastorie urbano*, Napoli, Colonnese Editore, 2000; M. ANDRIA (a cura di), *Viviani*, Catalogo della Mostra, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2001; A. LEZZA-P. SCIALÒ (a cura di), *Raffaele Viviani. Teatro, poesia e musica*, Napoli, CUEN, 2003.

Insomma «Misure Critiche» nel dedicare uno spazio degno a Viviani, assolse un compito non trascurabile.³⁶

Risale al 1990 l'ultimo numero monografico della rivista *Nel realismo oltre il realismo. Giornata di studio su Nino Palumbo. Giornata Nazionale di Studi su Nino Palumbo*,³⁷ a cura di Francesco De Nicola.³⁸ Anche in questo caso credo si possa affermare la linea d'apertura di "Misure Critiche", che pubblica gli Atti della Giornata di Studi su Nino Palumbo, a cinque anni dalla sua scomparsa, con la curatela di Francesco De Nicola che non è membro della redazione, ma molto vicino al gruppo redazionale, soprattutto a Sebastiano Martelli, attento e scrupoloso studioso dell'opera dello scrittore.³⁹

Dietro ciascun numero c'è uno di noi. Perché negarlo? Non è questo un segno di libertà di espressione e di apertura culturale?

A giugno 2000 è stato pubblicato il primo numero di «Misure Critiche» Nuova Serie; la casa editrice è "La Fenice" di Salerno di Pompeo Onesti. Del Comitato Scientifico fanno parte, sarà bene ricordarlo, Giuliana Angiolillo, Angelo Cardillo, Carlo Chirico, Emilio Giordano, Alberto Granese, Sebastiano Martelli, Luigi Reina, Franco Sica ed io.

La Redazione è composta da Rosa Giulio, Luigi Montella e Rosa Troiano, coordinati fraternamente da me.

L'avventura continua...

³⁶ Con l'invito di un illustre addetto ai lavori di "reinscrivere la figura del drammaturgo stabiese nel circuito dei maggiori della nostra letteratura, nel suo piano nobile del quale Raffaele Viviani, è inquilino di diritto, anche se per decenni *sfrattato*". (G. B. COSTANZO, *Un posto per Viviani*, in *Teatro e drammaturgia a Napoli nel Novecento*. Bracco, Viviani, Eduardo, Patroni Griffi, Napoli città teatrale, cit., p. 40.)

³⁷ *Nel realismo oltre il realismo. Giornata Nazionale di Studi su Nino Palumbo (Rapallo, sabato 19 marzo 1988)*, «Misure Critiche», a. XX, n. 74-75, gennaio-giugno 1990.

³⁸ Indice del volume: F. De Nicola, *Presentazione*; G. Manacorda, *Nino Palumbo: nel realismo oltre il realismo (da "Impiegato d'imposte" a "Il giornale")*; G. Bárberi Squarotti, *L'esperienza del "Giornale" nella narrativa di Nino Palumbo*; M. David, *Osservazioni su "Il serpente malioso"*; M. David, *Appendice: Lettere di Nino Palumbo ad Alberto Pescetto e Michel David*; S. Martelli, *Nell'officina appartata di Nino Palumbo: progetti e realizzazioni*; D. Cerullo, *Il laboratorio di Nino Palumbo e il controllo critico nel racconto "Il mio piccolo mondo"*; G. Zavanone, *I racconti di "Giocare di coda"*; P. Sabbatino, *Il punto di vista di Nino Palumbo*; F. Clavarino, *Le problematiche del lavoro nell'opera di Nino Palumbo*; R. Di Biasio, *Nino Palumbo scrittore per ragazzi*; M. Alzona, *Nino Palumbo e la cultura ligure*; D. Di Palo, *Il premio Palumbo a Tiani*; B. Rombi, *Il romanzo "Impiegato d'imposte" e il Premio Deledda*; T. Wlassics, *Ricordo di Nino*; R. Mele, *Una stanza divisa in due*; Appendice: F. De Nicola, *"Prove di letteratura e arte" (1960-1981). Breve storia e indici*.

³⁹ Cfr. S. MARTELLI, *Lo zoccolo duro della memoria. Nino Palumbo dagli inediti degli anni Cinquanta a "Domanda marginale"*, in *Sulla soglia della memoria. Indagini e letture*, Salerno, Edisud, 1986, pp. 5-58.

TESTIMONIANZA

Durante i miei anni di liceo, Gioacchino Paparelli fu per me non una persona, ma un libro: fu l'*Antologia Foscoliana*, gioiello di eleganza interpretativa e di rigore analitico.

Debbo a quel testo, di cui ricordo perfettamente la fisicità, se alle soglie degli anni di licenza liceale ero in grado di distinguere, in letteratura, fra chi dice il già detto e chi intuisce e giudica con personale acribia.

Gioacchino aveva il dono dell'originalità, che nel campo della critica è ancora più raro che in quello della poesia, ed era riuscito a cavarne tutti i vantaggi possibili nel difficile approccio a un poeta come Foscolo, sul quale la bibliografia aveva depositato una sorta di concrezione lavica.

Dalla prosa di quel libro appresi anche alcune finezze (o malizie) di lingua e di stile, che Gioacchino, a sua volta, aveva appreso dal suo unico vero maestro, Giuseppe Toffanin, con l'aggiunta, però, di colori, scatti, compiacimenti, amabili teatralità, che erano di controllata origine suessana.

Lo conobbi di persona, a Sessa, una sera d'autunno del 1955. Saliva Corso Lucilio con un fiasco di vino rosso in mano, ed era diretto a casa di Luigino Simone, che lo aveva invitato a cena. Di questa gentilezza sembrava felice come un ragazzo, e tutti gli amici che incontrò ne furono informati.

Io, dopo averlo seguito per un tratto, mi decisi ad avvicinarlo e gli dissi che lo avevo scelto come primo lettore e giudice dei miei versi.

“Anche tu poeta”.

Ricordo la degnazione della mano al mio scartafaccio, il gesto meccanico con cui lo intascò, la promessa di ricevermi, di lì a qualche settimana, a casa sua.

Allora Gioacchino era poco più che quarantenne; aveva una figura aitante e una voce larga e sonora. Gestiva il suo fascino umano e profes-

sionale come un attore attentissimo alla norma della “sprezzatura”, che è, sì, per dirla con Baldassarre Castiglione, l’arte di nascondere sotto apparenze di naturalezza lo studio e lo sforzo necessari al risultato della vera eleganza comportamentale.

Non ricordò l’appuntamento, o lo eluse; ma non scalfì il cristallo del mito che la mia fantasia di ragazzo aveva costruito per l’autore dell’*Antologia Foscoliana*.

Diversi anni dopo, gli inviai, per un giudizio, il mio secondo volume di liriche, *Il cinto della Veronica*, che la Giuria del premio Carducci, presieduta da Walter Binni, aveva inserito nella rosa finale, accanto ai testi di Antonio Barolini e Giovanni Giudici.

Ebbi, a giro di posta, una risposta molto articolata, in cui le riserve erano più numerose dei consensi. Ne fui deluso e persino amareggiato, perché pensai che a condizionare il giudizio del critico fossero state insinuazioni malevoli da parte di sedicenti “amici comuni”.

Risposi ringraziando, ma anche ribattendo punto per punto, le osservazioni che mi erano parse troppo riduttive. Davo per certa la rottura fra noi, e avevo il torto di non mettere in conto la superiore qualità dell’intelligenza di Gioacchino: «Perché pensi che non ti abbia preso sul serio? La posizione del critico l’assumo soltanto con le persone che stimo, e mi sorprende che ti sia sfuggita la stima che ho della tua poesia e della tua cultura».

Chi scriveva in questi termini aveva, qualche mese innanzi, stroncato le velleità artistiche di un suo vecchio allievo, che gli aveva inviato da Scauri un manipolo di versi, accompagnandolo ad un quesito: «Sono un pittore, o un imbianchino?».

Gioacchino aveva risposto, per telegramma, con una sola parola: «Imbianchino».

A me scrisse, qualche tempo dopo, per chiedermi notizie sulla mia poesia: «Che fa la tua Musa?».

Io risposi: «la mia Musa è una zoccola vecchia, ormai; e non mi molla: ecco quel che combina».

Avevo allegato due liriche, poi raccolte nel volume *Ombre dal Sud*, e Gioacchino con la consueta prontezza: «Caro Renato, grazie dell’occhietto di quella zoccola vecchia della tua Musa. Invecchiando, fa meglio il suo mestiere: come tutte le zoccole».

La sua arguzia, nell’ambiente accademico era diventata proverbiale, ed io ne ho goduto, per molti anni, nell’Istituto Universitario di Magistero di Napoli, dove fui suo assistente. Ricordo che, presentandomi ai suoi amici, diceva con una punta di affettuosa ironia: «Si chiama Filippelli e abita sul Parnaso».

Credo di poter dire che leggesse ormai le mie poesie non solo con interesse, ma anche con un trasporto in cui doveva avere qualche peso la comune appartenenza alla civiltà aurunca.

Gioacchino non aveva rinnegato le sue radici, e a volte, per giustificare certe sue asprezze caratteriali, diceva: «In me porto pur sempre una frasca di Sipicciano».

Quando si vedeva più raramente (aveva interrotto la docenza al “Suor Orsola”) era immancabile la sua richiesta di notizie su Sessa e i Sessani, e durante le soste in trattoria amava recuperare i suoi ricordi di professore al “Nifo”, dove gli allievi lo avevano adorato, o i suoi trascorsi di calciatore della squadra cittadina, nel ruolo di «prima ala tornante d'Italia» con suo fratello Ugo e mio cugino Dante.

A partire dall'estate del 1984 non l'ho rivisto più. I suoi assistenti all'Università di Salerno, Antonia Lezza e Sebastiano Martelli, mi informavano del suo declino e poi della sua solitudine in una piccola casa di riposo a Cava dei Tirreni.

Due anni fa volle ringraziarmi, per telefono, del dono del mio *Plenilunio nella palude*, che gli avevo inviato sperando che gli orizzonti dell'assoluto religioso lenissero la sua pena di esistere e aprissero nuovi approdi al suo spirito, rimasto vigile e vivo.

Mia suocera, raccogliendo la sua telefonata, si spaventò, giacché dall'altro capo giungeva una voce roca e farfugliante come quella delle persone sopravvissute a una paralisi.

Era ciò che restava di una fra le voci più belle che mai avessi sentito nella mia vita. Riuscì a dire che voleva compiacersi con me e che aveva cominciato a scrivere qualcosa per il mio libro. Mi giunse anche uno spezzone di lode («di volo alto»), che mi commosse fino al pianto.

Io gli avevo scritto: «Ricordi come tenevo a un tuo giudizio?».

Delle sue esequie, sbrigative e senza segni di condoglianza ufficiale, nessuno pensò di avvertirmi. Ne ebbi notizia tre anni dopo, a Scauri, da Nevio De Tommaso, mentre passeggiavo sul lungomare.

Era scomparso un uomo di 86 anni, da tempo immobilizzato al letto e forse impaziente di liberarsi nella morte; ma avvertii lo strappo che dà la perdita di una persona di famiglia, e mi parve che il mondo fosse diminuito di valore.

BIBLIOGRAFIA
DI GIOACCHINO PAPARELLI

- Interpretazione de "I Sepolcri"*, «Rassegna Italiana politica letteraria e artistica», a. XXV, vol. LVII, fasc. CCXCIII, ottobre 1942, pp. 421-424.
- L'Umanesimo e l'idea di Roma*, edito a cura del R. Liceo-Ginnasio "A. Nifo" di Sessa Aurunca, Santa Maria Capua Vetere, per i Tipi di Francesco Feola e Figli, 1943.
- Il Cinquecento nella nostra storia letteraria*, «Rassegna Italiana politica letteraria e artistica», a. XXVI, vol. LVIII, fasc. CCXCVIII, marzo 1943, pp. 110-115.
- E. S. PICCOLOMINI (PIO II), *Le miserie della vita di corte*, prima traduzione italiana, con introduzione e note di G. Paparelli, Lanciano, Carabba, 1943; II ediz. Salerno, Beta, 1970.
- Tra Umanesimo e Riforma*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1946.
- Antologia foscoliana*, Napoli, Conte, 1946.
- Il "De curialium miseriis" di Enea Silvio Piccolomini e il "Misaulus" di Ulrico Von Hutten*, «Italice», vol. XXIV, n. 2, 1947, pp. 125-133.
- La Germania di E. S. Piccolomini*, «Italice», vol. XXV, n. 3, 1948, pp. 202-216.
- E. S. PICCOLOMINI (PIO II). *La Germania*, a cura di G. Paparelli, Firenze, Furni, 1949.
- Enea Silvio Piccolomini (Pio II), L'Umanesimo sul soglio di Pietro*, Bari, Laterza, 1950; nuova edizione, Ravenna, Longo, 1950.
- Ugo Foscolo, I La vita, II L'Opera*, in *Corso di preparazione ai concorsi magistrali*, Napoli, Conte, 1950², pp. 29-74.
- La lirica giapponese*, «Quadrante Italice», a. II, n. 2, febbraio 1950; ivi, a. II, nn. 3-4, marzo-aprile 1950; ivi, a. II, n. 5, maggio 1950.
- Dante fra latino e volgare*, Salerno, Editrice "Hyppocratica", 1951.
- Carducci e il Novecento. Introduzione allo studio della lingua poetica contemporanea*, Napoli, Istituto Editoriale del Mezzogiorno, 1953.
- "Galeotto fu il libro e chi lo scrisse". Interpretazione di Francesca*, Conferenza letta presso la Società Dante Alighieri di Gerusalemme (Israele) il 12 maggio 1954, Napoli, Conte Editore, 1954.

- “Shalom!” *Va bene per l'israeliano, all'arabo attento a non ripeterlo*, «Il Mattino d'Italia», 29 gennaio 1954.
- Sulle rovine del tempio di Salomone Bibbia e Corano in un groviglio di simboli. In fondo stanno i monti della Transgiordania, azzurro e viola come in uno sgargiante technicolor*, «Il Mattino d'Italia», 30 gennaio 1954.
- La data di nascita di Giambattista Della Porta*, «Vita Italiana», Rivista del Centro di Studi Italiani di Buenos Aires, n. 3, ottobre 1955.
- Giambattista Della Porta*. I) *Della Taumatologia*; II) *Liber Medicus*, «Storia delle scienze mediche e naturali», XLVII, 1, gennaio-giugno 1956, pp. 1-47.
- La data di nascita di Giambattista Della Porta*, «Filologia Romanza», a. III, fasc. I, n. 9, 1956, pp. 87-89.
- Eneas Silvio Piccolomini y sus poemas de amor*, in *Estudios Italianos en la Argentina*, Centro Italiano di Studi in Argentina, Buenos Aires, 1956, pp. 283-290.
- Il sorriso dell'Ariosto nel canto I del Furioso*, «Vita Italiana», a.V. n. 44, aprile 1956, pp. 5-9.
- Antologia foscoliana*, seconda edizione riveduta, Milano-Messina, Principato, 1957.
- Feritas, Humanitas, Divinitas. Le componenti dell'Umanesimo*, Messina-Firenze, D'Anna, 1960; nuova ediz. *Feritas, Humanitas, Divinitas. L'essenza umanistica del Rinascimento*, Napoli, Guida, 1973; rist., Salerno, Edisud, 1993.
- Fictio. La definizione dantesca della poesia*, «Filologia Romanza», vol. VII, fasc. 3-4, 1960, pp. 3-85.
- “*Humanitas*” e *poesia di Quasimodo*, «Letterature moderne», a. XI, n. 6, novembre-dicembre 1961, pp. 719-748.
- Quasimodo e la critica*, «Il Baretto», a. II, n. 7, gennaio-febbraio 1961, pp. 75-92.
- Poesia e poetica di Quasimodo*, «Il Baretto», a. II, n. 9-10, maggio-agosto 1961, pp. 134-139.
- Noterella dantesca (Il Purgatorio: Dante e San Tommaso)*, «Quaderni italiani di Buenos Aires», Rivista dell'Istituto Italiano di Cultura, vol. I, a. I-II, 1961, pp. 320-324.
- “*Il passero solitario*” del Leopardi e “*La passera solitaria*” di Ambrogio Viale, in *Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani* (Recanati, 13-16 settembre 1962), Firenze, Olschki, 1964, pp. 459-469.
- Cortesia, nobilitas, humanitas*, in *Scripta Hierosolymitana. Studies in Western Literature*, vol. X, Jerusalem At the Magnes Press, The Hebrew University, 1962, pp. 9-19.
- La composizione dell'Antiovio e la data di nascita di Gonzalo Jimenez de Quesada*, «Giornale italiano di filologia», a. XVII, n. 2, maggio 1964, pp. 107-116.
- Il canto XIX del Purgatorio*, in *Lectura Dantis Scaligeri*, Firenze, Le Monnier, 1964, pp. 5-70.
- Paolo Beni e l'Anticrusca*, Napoli, Liguori, 1964.
- Enea Silvio Piccolomini poeta d'amore*, «Aelicon», a. IV, nn. 1-4, gennaio-dicembre 1964, pp. 253-260.

- Prefazione* a A. CAPUTI, *Anche i morti vedono il sole* (poesie), Napoli, Morano, 1964.
- Ugo Foscolo, *Lezioni di Letteratura italiana* raccolte da Carlo Chirico, Salerno, Edizioni Hermes, 1965.
- Il "Paradiso", «Cultura e scuola», n. 13-14, gennaio-giugno 1965, pp. 391-405.
- Dante e Vico, in *Dante e l'Italia Meridionale*, Atti del II Congresso Nazionale di Studi Danteschi, Firenze, Olschki, 1966, pp. 377-387.
- Questioni dantesche*, Napoli, ESI, 1966.
- Ugo Foscolo. *I Sepolcri*, *Lezioni di Letteratura italiana* raccolte da Carlo Chirico, Pompei, I.P.S.I., 1966.
- Antologia foscoliana*, Milano-Messina, Principato, 1968.
- L'Umanesimo di Dante*, Dispense del corso di Letteratura Umanistica, Istituto Universitario di Magistero, Salerno, anno accademico 1966-67, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1967.
- Enea Silvio Piccolomini, in *Enea Silvio Piccolomini*, Atti del Convegno storico piccolominiano (Ancona, 9 maggio 1965), Deputazione di Storia Patria per le Marche, Atti e Memorie, serie III, vol. IV, fasc. II (1964-1965), Ancona, 1967, pp. 11-28.
- Il "De curialium miseris", in *Enea Silvio Piccolomini*, Atti del Convegno per il quinto centenario della morte e altri scritti raccolti da Domenico Maffei, Varese, Multa Paucis, 1968, pp. 213-219.
- Appunti su Ludovico Ariosto*, Pompei, I.P.S.I., 1968 (dispensa).
- Ugo Foscolo fra il 1803 e il 1806, *Lezioni di Letteratura Italiana*, anno accademico 1968-69, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1969.
- Vita di Ugo Foscolo*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1969 (dispensa).
- Introduzione all'Umanesimo*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1970.
- Problemi di filologia dantesca*, Salerno, Edizioni Beta, 1970.
- Il canto I del Purgatorio, in *Purgatorio. Letture degli anni 1976-1979*, Casa di Dante, Roma, Editore Bonacci, 1970, pp. 9-41.
- Il canto XIX del Purgatorio, in *Nuove letture dantesche*, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 267-308.
- Antologia della critica dantesca* (in collaborazione con T. Pisanti), Milano, Signorelli, 1970.
- La letteratura italiana. Orientamenti critici* (in collaborazione con T. Pisanti), Milano, Signorelli, 1970.
- Dante e il Trecento, in *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*, Atti del III Congresso Nazionale di Studi Danteschi (Melfi, 27 settembre-2 ottobre 1970), Firenze, Olschki, 1975, pp. 31-70.
- Problemi di filologia dantesca*, Corso di lezioni anno acc. 1969-70, Salerno, Edizioni Beta, 1970.
- Virtù e fortuna nel Medioevo nel Rinascimento e in Machiavelli*, «Cultura e scuola», nn. 33-34, gennaio-giugno 1970, pp. 76-89.

- Introduzione al "Furioso"*, «Nuova Antologia», n. 2046, giugno 1971, pp. 172-195.
- R. DA VERONA, *Giunta all' "Orlando innamorato"*, a cura di G. Paparelli, Salerno, Beta, 1971.
- Editoriale*, «Misure Critiche», a. I, n. 1-2, ottobre-gennaio 1971-1972, pp. 1-7.
- Tra Boiardo e Ariosto: Le Giunte all' "Innamorato" di Niccolò degli Agostini e Raffaele da Verona*, Salerno, Beta, 1971.
- Dante e il suo secolo*, Salerno, Beta, 1971, pp. 5-92.
- D. CARAFA, *Dello ottimo cortesano*, introd., testo e note a cura di G. Paparelli, Salerno, Beta, 1971.
- Storia della lirica foscoliana*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1971.
- Da Dante al Seicento*, Salerno, Beta, 1971.
- Callimaco Esperiente (Filippo Buonaccorsi)*, Salerno, Beta, 1971.
- Humanitas e poesia. Studi sulla letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1973.
- C. CHIRICO - G. PAPARELLI, *Preliminari allo studio della letteratura italiana*, Salerno, L.I.E., 1973 (dispensa).
- Il canto XII del Paradiso e altri studi su Dante*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1973.
- Una probabile fonte dell'Ariosto*, in *Saggi di Letteratura Italiana in onore di Gaetano Trombatore*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1973, pp. 343-356.
- Pubblico e poesia dell' "Orlando Furioso"*, in *Ludovico Ariosto*, Atti del Convegno Internazionale (Roma 27 settembre-5 ottobre 1974), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. 119-127.
- L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, 2 voll., a cura di G. Paparelli, Milano, Rizzoli, 1974; III ed. 2000.
- Introduzione all'Umanesimo*, Corso di lezioni anno acc. 1973-74, Università degli Studi di Salerno (Facoltà di Magistero-Cattedre di Lingua e Letteratura Italiana e Letteratura Umanistica), 1974.
- Critica e filologia*, Napoli, SEN, 1974.
- Piccolomini Enea Silvio*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1974 (*ad vocem*).
- Ideologia e poesia di Dante*, Firenze, Olschki, 1975.
- Risposta a Sklowskij*, «Misure Critiche», a.V, nn. 16-17, luglio-dicembre 1975, pp. 63-64.
- Un'epigrafe per Quasimodo*, in *Salvatore Quasimodo*, Atti del Convegno di studi (Siracusa-Modica 26-28 ottobre 1973), a cura di P. M. Sipala ed E. Scuderi, Catania, Tringale, 1975, pp. 21-53.
- Poetica e poesia del Novecento*, Salerno, Centro Stampa dell'Università, 1976 (dispensa).
- Poesia e critica*, Salerno, Cooperativa Universitaria Editrice, 1976.

- Storia della "lirica" foscoliana*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1971; II ed. riveduta e ampliata, Napoli, SEN, 1976.
- Francesco Lomonaco e i suoi rapporti con Ugo Foscolo*, in *Francesco Lomonaco un giacobino del Sud*, Atti del II Convegno Nazionale di Storiografia Lucana, a cura di P. Borraro, Galatina, Congedo, 1976, pp. 23-47.
- Manzoni e l'idea di uomo superiore*, in *Manzoni scrittore europeo*, Atti del Congresso Internazionale di Studi Manzoniani (Salerno, 27 aprile-1° maggio 1974), a cura di P. Borraro, Salerno, Grafica Jannone, 1976, pp. 3-15.
- Storia della letteratura italiana*, vol. I, a cura di G. Paparelli e C. Scibilia, Napoli, Conte, 1976; vol. II, a cura di G. Paparelli e S. Di Zenzo, ivi, 1978; vol. III, a cura di G. Paparelli e L. Reina, ivi, 1978.
- Due risposte*: I, *Aquilecchia*; II, *Fubini*, «Misure Critiche», a.VI, nn. 20-21, luglio-dicembre 1976, pp. 109-117.
- Callimaco Esperiente (Filippo Buonaccorsi)*, Roma, Edizioni Nuova Società, 1977.
- La Napoli dell'Ottocento fra giornalismo e letteratura. Sfoghi privati della Belle époque*, «Il Mattino», 15 aprile 1977.
- Come Foscolo compose i Sepolcri*, «Il Mattino», 11 agosto 1977.
- Con la riscoperta del romanzo d'appendice. Revival di Mastriani*, «Il Mattino», 10 settembre 1977.
- A colpo omicida*, «Il Mattino», 4 novembre 1977.
- Fin de siècle e belle époque*, «Il Mattino», 28 dicembre 1977.
- L'umanesimo cristiano di Dante e il canto I del "Purgatorio"*, «Misure Critiche», a.VII, 25, ottobre-dicembre 1977, pp. 5-39.
- Humanitas e poesia del Pascoli*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. IV, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 605-620.
- Cultura e poesia*, Napoli, De Simone, 1977.
- G. PAPARELLI, C. SCIBILIA, *Letteratura italiana del Novecento*, Napoli, Conte, 1978.
- Foscolo poeta mediterraneo. L'incompreso*, «Il Mattino», 5 febbraio 1978.
- La parola e il tempo. Anatomia di Dessì*, «Il Mattino», 29 marzo 1978.
- Proposta di rinnovamento totale dell'uomo e della società. Surrealismo e dominio dell'inconscio*, «Il Mattino», 8 aprile 1978.
- Prefazione a Masuccio novelliere salernitano dell'età aragonese*, Atti del Convegno di studi, Galatina, Congedo, 1978, pp. 7-11.
- Note sulla fortuna del Boccaccio a Napoli nel periodo aragonese*, in *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 547-561.
- Da Ariosto a Quasimodo*, Napoli, SEN, 1978, 2ª edizione, Salerno, Edisud, 1994.
- A. GRANESE, G. PAPARELLI, *Storia e metodologie della critica letteraria*, Napoli, Conte, 1978.
- Reinterpretazione di Francesca*, in *Lecture classensi*, Ravenna, Longo, 1979, Vol. VII, pp. 27-50

- Croce e Torraca, «Misure Critiche», a. IX, nn. 31-32, aprile-settembre 1979, pp. 103-105.
- Il canto I del Purgatorio*, in *Purgatorio. Letture degli anni 1976-79*, Roma, Bonacci, 1979, pp. 9-41.
- Leonardo umanista e altri saggi*, Napoli, De Simone, 1979.
- A. CARDILLO, G. PAPARELLI, *Introduzione allo studio della letteratura italiana*, Napoli, De Simone, 1979.
- Due modi opposti di leggere Dante: Petrarca e Boccaccio*, in *Giovanni Boccaccio editore e interprete di Dante*, Firenze, Olschki, 1979, pp. 73-90.
- Gatto giornalista sportivo*, in *Stratigrafia di un poeta: Alfonso Gatto*, a cura di P. Borraro e F. D'Episcopo, Galatina, Congedo, 1980, pp. 245-251.
- Foscolo e Quasimodo*, in *Foscolo e la cultura meridionale*, Atti del Convegno Foscoliano (Napoli, 29-30 marzo 1979), a cura di M. Santoro, Napoli, SEN, 1980, pp. 282-286.
- Introduzione a Callimachi Experientis (Filippo Buonaccorsi) Carmina*, a cura di F. Sica, Napoli, Conte, 1981.
- Umanesimo critico*, Napoli, De Simone, 1981.
- Francesco Saverio Salfi: un calabrese per l'Europa*, in *F.S. Salfi un calabrese per l'Europa*, a cura di P.A. De Lisio, Napoli, SEN, 1981, pp. 15-17.
- G. PAPARELLI, C. SCIBILIA, S. DI ZENZO, L. REINA, *Storia della letteratura italiana* (volume unico), Napoli, Conte, 1981.
- Machiavelli e l'Umanesimo*, Napoli, De Simone, 1982.
- A. GRANESE, G. PAPARELLI, *Teorie e metodi della critica letteraria*, Napoli, Conte, 1982.
- Carducci e il Novecento*, Napoli, De Simone, 1982, 3ª edizione.
- A. CARDILLO, G. PAPARELLI, *Propedeutica all'esame di italiano*, Napoli, De Simone, 1982.
- I «Sepolcri» e l'idea foscoliana di lirica, «Misure Critiche», a. XIV, nn. 52-53, luglio-dicembre 1984, pp. 23-29.
- Un trattato sulla nobiltà attribuito ad Agostino Nifo*, «Misure Critiche», a. XVIII, nn. 68-69, luglio-dicembre 1988, pp. 29-32.
- L'altra scrittura. Otto articoli da "Il Mattino"*, a cura di A. Granese, Salerno, Edisud, 2000.

QUADERNI DEL DIPARTIMENTO
DI LETTERATURA, ARTE, SPETTACOLO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

LA DIANA

*Saggio introduttivo e apparati
a cura di Nicola D'Antuono*

IL MENESTRELLO

Strenna pel capodanno 1842

*Saggio introduttivo e apparati
a cura di Maria Luisa Nevola*

LA CODA DEL DIAVOLO

Strenna comica pel 1859

*a cura e con saggio introduttivo
di Roselena Glielmo*

MAL'ARIA

Rivista marenmmana 1951-1954

a cura di Massimo Oldoni

saggio introduttivo di Roberto Fedi

con due contributi di Epifanio Ajello e Massimo Oldoni

LINGUA E USO DELLA RAGIONE

a cura di Milena Montanile

FORUM ITALICUM

A Journal of Italian Studies

1967-1997

a cura di Giorgio Palmieri

con note introduttive di Luigi Reina e Mario B. Mignone

IL GIORNALE LETTERARIO DI NAPOLI

Indici 1793-1799

a cura di Luigi Montella

MISURE CRITICHE

INDICE GENERALE

Volumi 1971-1998

a cura di Luigi Montella

e con il contributo tecnico di Antonio Elefante

LETTERATURA E CRITICA.

STUDI OFFERTI A MICHELE CATAUDELLA

a cura di Luigi Reina e Milena Montanile

L'APE SEBEZIA

Giornale scientifico-letterario

Indici 1824-1827

a cura di Pina Basile

IL CAFFÈ DEL MOLO

Giornale letterario

Indici 1829-1832

a cura di Luigi Montella

BIBLIOGRAFIA CRITICA DI

ACHILLE MANGO

a cura di Annamaria Sapienza

L'INFANZIA INVENTATA

a cura di Leonardo Acone

TEATRO E PSICOLOGIA.

TEATRO E TERAPIA

a cura di Valeria Ragno

TEATRI NELLA RETE

Testualità ed ipertestualità della letteratura teatrale

a cura di Antonia Lezza

IL PONTANO

Giornale Scientifico, Letterario, Tecnologico

Indici 1828-29

a cura di Pina Basile

IL TESORETTO - 1835

Indici con introduzione e ristampa anastatica

a cura di Giovanni Savarese



EDISUD SALERNO

Via Leopoldo Cassese, 26 - 84100 Salerno
Tel. e Fax 089/220899 - edisud@tiscalinet.it

BERNARDINO DA RENDE
*Trattato della «laudanda vita»
e della «profetata morte»
di Ippolita Sforza d'Aragona*
a cura di Francesco Sica

* * *

ALBERTO GRANESE
*I campanili di Martinville
Debenedetti tra progetto e destino*

* * *

ALBERTO GRANESE
Omero, Odissea
Con un saggio critico di Rosa Giulio
Verso la dolce patria

* * *

LUIGI REINA
*Polittico salernitano
Da Masuccio ai contemporanei*