

PAOLO GETREVI

IL NOMADE NARRARE IN ITALIA TRA SEI E SETTECENTO

ABSTRACT - This Essay analyses the Italian Novel in Seventeenth and Eighteenth centuries, from Brusoni to Seriman.

KEY WORDS - Italian Novel, Brusoni, Seriman.

RIASSUNTO - Il saggio analizza il romanzo italiano tra Seicento e Settecento, da Brusoni a Seriman.

PAROLE CHIAVE - Romanzo italiano, Brusoni, Seriman.

1. Il mito dell'*anomala* Italia si nutre, forse, dell'acredine dell'orfano: senza la Riforma, il *borghese*, la *rivoluzione*, il *romanzo*. Alfine: senza lo Stato. La coperta ben tessuta del Risorgimento viene allungata verso i Lumi e stiracchiata, poi, verso la Resistenza. E si sfilaccia: l'identità nazionale resta assai precaria. Nella memoria scolastica è altresì previsto, come il *refrain* di una canzonetta di successo, che perduri la *decadenza barocca* e si rimandi l'italica modernità ad origini più *virili*. Eppure, fuor d'ironia, le anomalie presunte della cultura italiana sono parte fondante dell'Europa moderna e barocca; e in tale prospettiva, ormai, vanno discusse ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Il *dossier* è cospicuo, anche restando ad anni recentissimi. È inevitabile partire dal capolavoro di A. PROSPERI, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996. E, in sede di nota, basti la citazione che la sovranità ecclesiastica nata dal Concilio di Trento determina «l'unificazione moderna d'Italia» (*ibid.*, p. 103). Più esplicitamente polemico, in ambito letterario: A. QUONDAM, *Il Barocco e la letteratura. Genealogie del mito della decadenza italiana*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, Atti del Convegno Internazionale di Lecce (23-26 ottobre 2000), Roma, Salerno, 2002, pp. 111-75; e ID., *Per un'archeologia del Canone e della Biblioteca*

In particolare, qui mi interessa l'*anomalo romanzo* (2). L'Italia possiede una *narrativa lunga* o i *tempi lunghi* della narrativa (3), ma è negletto il binomio *romanzo moderno* e *identità collettiva*, se non nella consuetudine del canone ottocentesco. Quasi censurando il *disordine* del romanzo, scrittura *aperta* alla sola logica del *presente* (opposta alla memoria epica: Ortega y Gasset), la cui multififormità deborda dalla casella appropriata nello statuto dei generi.

Se, inoltre, per la diagnosi di Bachtin, il romanzo *romanizza* tutta la letteratura moderna, forse si può ipotizzare un *narrare italiano* (4), articolandone la storia con inserti di scritture *vicarie*: raccolta di novelle, *causerie* morale, diario di viaggio, oratoria, autobiografia, libretto d'opera, perfino prosa scientifica. In altri termini, quando nei nostri territori del romanzo arriva la siccità, è possibile che nuova linfa arrivi da generi letterari limitrofi, quasi supplenti nel loro porsi *in funzione d'altro*. L'ipotesi va provata e riprovata nella pianura più secca (5), cronologicamente posta tra Brusoni e Seriman: in che misura è percorsa dai rivoli carsici di *testi seminarrativi*? (6).

del Classicismo di Antico regime, in: *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, a cura di ID., Roma, Bulzoni, 2002, pp. 39-63. Una sintesi di ricerche precedenti e cronologicamente estese, per snodi cruciali, al Novecento: *Identità italiana e cattolicesimo. Una prospettiva storica*, a cura di C. MOZZARELLI, Roma, Carocci, 2003. La *parte prima*, intitolata *Il cattolicesimo e la decadenza d'Italia*, implicitamente risponde ai numerosi interventi sull'*identità italiana*, che negli ultimi anni hanno ripetuto lo *schema laico* (un solo esempio: «La Chiesa cattolica e la Controriforma furono 'post res perditas', le guide del nostro tramonto»: A. SCHIAVONE, *Italiani senza Italia. Storia e identità*, Torino, Einaudi, 1998, p. 83). Restare al *vicino*, non significa dimenticare lo *stigma barocco* dato alla cultura italiana dagli studi di Giovanni Getto, su cui cfr. C. OSSOLA, *Degli «affetti intellettuali». Il Barocco 'de lohn' di Giovanni Getto*, «Lettere Italiane», LV (2003), n. 3, pp. 374-91. E significa anche segnalare che, recentemente, si deve ad uno studioso statunitense un *ritaglio* solo secentesco della storia italiana: D. SELLA, *L'Italia del Seicento* [1997], Roma-Bari, 2004 [I ed. 2000].

(2) «L'Italia non è la patria del romanzo. Il romanzo non nasce qui»: A. ASOR ROSA, *La storia del «romanzo italiano»? Naturalmente, una storia «anomala»*, in *Il romanzo*, a cura di F. MORETTI, III, *Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 2002, p. 255.

(3) Tra i più recenti tentativi: «*Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori*». *Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, a cura di F. BRUNI, Venezia, Fondazione Cini-Marsilio, 2000; R. BARILLI, *Dal Boccaccio al Verga. La narrativa italiana in età moderna*, Milano, Bompiani, 2003.

(4) P. GETREVI, *Narrare italiano. Dalla nostalgia all'assenza (1606-1997)*, Verona, Fiorini, 2004.

(5) Meno secca, tuttavia, di quanto si ritenesse qualche anno fa. Cfr., tra gli ultimi interventi del più esperto studioso di narrativa secentesca: M. CAPUCCI, *La narrativa del Seicento italiano*, in *I capricci di Proteo*, cit., pp. 249-70.

(6) La definizione è di Davide Conrieri: «Più sottile attenzione che in passato sarà da dedicare pure alle relazioni intercorrenti tra i testi narrativi e altri testi non narrativi

2. Alla trilogia romanzesca di Brusoni ⁽⁷⁾ non si addice il *progetto*, bensì il piccolo cabotaggio di una serialità trafelata ⁽⁸⁾. La linea maestra dell'intreccio è *orizzontale*. Con quale strategia ideologica? Nella *Gondola a tre remi*, Laureta, l'amica di Glisomiro, si definisce «naturalista» e non «ateista»; senza «apprensione da i coppì in su» ⁽⁹⁾.

Glisomiro Burano (anagramma dell'Autore) è un eroe in vacanza. Non si muove per la conquista di imperi o per difendere idee, ma in un andirivieni turistico con amici, viaggiatori di passaggio, servette. Si offre giocando al cosmo femminile. Collezione amorucci con dame e damigelle senza armature. Il suo è un catalogo privo della luttuosa magnanimità di don Giovanni. Tutto è svago, passeggiate, feste, scherzi. Carnalità prudenti: sotterfugi coniugali, seduzioni in cucina, uno sgattaiolare inosservati per scalette secondarie. Entriamo in camere da letto sovraffolate. L'eros borghese, pieno di equivoci e ritrosie, debutta nel romanzo italiano ⁽¹⁰⁾.

La contingenza di Glisomiro non sfida né *memoria* né *passione* e si definisce nella mondanità. Il *presente* ⁽¹¹⁾ ha lo spessore di un fitto

o a volte, per così dire, seminarrativi: il rilevamento di punti di contatto, di intersezioni, di scambi tra vari generi o sottogeneri, spesso dai confini mal definiti e mal definibili, gioverà alla migliore articolazione del quadro storico della letteratura secentesca» (D. CONRIERI, *Sulla collocazione storica della narrativa secentesca*, in *I luoghi dell'immaginario barocco*, a cura di L. STRAPPINI, Napoli, Liguori, 2001, p. 509).

⁽⁷⁾ Vale a dire: *La gondola a tre remi* (1657); *Il carrozzino alla moda* (1658); *La peota smarrita* (1662). Cfr. M. DI GIOVANNA, *La trilogia mondana di Girolamo Brusoni*, Palermo, Palumbo, 1996. Più recente: ID., *Giano bifronte nello specchio del presente*, Palermo, Palumbo, 2003, che, nella *Orestilla* (1652) di Brusoni, individua un romanzo «capace di penetrazione in territori inediti e intimi della vita privata» (*ibid.*, p. 13).

⁽⁸⁾ Una «sorta di 'sintassi narrativa': una sintassi espositiva dentro la quale c'è un qualche flusso di racconto. [...] È questa una tecnica per enumerazione e per intreccio» (E. RAIMONDI, *Il mondo della metafora. Il Seicento letterario italiano*, Bologna, CUSL, 1987, p. 24).

⁽⁹⁾ G. BRUSONI, *La gondola a tre remi*, a cura di F. LANZA, Milano, Marzorati, 1971, p. 228.

⁽¹⁰⁾ Cfr. *ibid.*, p. 97, a proposito di un incontro tra Glisomiro e Alberta: «data un'occhiata attorno, né vedute pure ombra alcuna di chi potesse vederla, abbracciato il cavaliere ne' fianchi, né avuto ardire di baciarlo, gli ripiegò la bella faccia in seno, dandogli comodità di prendersi esso quella ricompensa, che non ardiva di dargli essa stessa della sua servitù». E *ibid.*, p. 118, ancora un duetto con Alberta: «Quello, che poi succedesse fra di loro in quelle tenebre, su quella barca, e in quel luogo deserto, non vi essendo stati altri testimoni che quel delle stelle, ad esse ne possono i curiosi chiedere conto»

⁽¹¹⁾ E il presente non può non essere il tempo migliore (contro Sannazaro e Tasso, s'intende). Qualcuno menziona le «tante calamità» di «questi giorni»: «Guerre, pesti, carestie, e quello che fa orrore solamente a pensarvi, abbassamento de' grandi e innalzamento de' piccoli, e mutazioni di stato e di religione veramente inopinate e stra-

parlottio. Una *superficie* dove le questioni si accumulano, esposte, sviscerate: la politica o l'ultimo pettegolezzo, la moda o la filosofia, l'amore o le funzioni dell'occhio. Brusoni inaugura una linea di *romanzo conversazione*. I suoi personaggi non si sottraggono alla serialità automatica delle azioni, non riescono ad impaginare le loro avventure in un tempo prospettico, in una semantica del *vissuto*: prevalgono «le forze centrifughe di un'ispirazione sensibile alle illuminazioni del particolare»⁽¹²⁾.

Ne viene determinata la geografia riconoscibile della laguna veneta: i fiumi dell'immediato entroterra, i colori concreti di un paesaggio, i suoi rumori, un terreno risonante di passi. Sembra manifestarsi un gusto nuovo del paesaggio, della luce diurna, senza i clangori di un mediterraneo fantastico, infestato dai pirati, con le tempeste pronte a favorire gli appuntamenti narrativi dei personaggi (come capita nella trilogia esoterica di Biondi). Si postulerebbe, in tal modo, la fine del *locus amoenus* e di astrazioni chiuse alla *fisicità* dell'esperire.

Brusoni cerca una via italiana alla rotonda completezza del *personaggio*, incarnandolo in uno spazio che ne agevoli l'identità come *subjectum*. In questa «terra d'opinione», la «felicità altro non è [...] che una perfezione della vita umana»⁽¹³⁾. «Insomma vivendo gli uomini sovra la terra d'opinione, e con l'opinione, o propria, o d'altrui: se pur si dia (ch'io nol credo) felicità nel mondo, stimo, che quell'uomo solo possa chiamarsi felice, che si reputa, o per parlare con proprietà maggiore, che si sogna vegliando d'esser tale»⁽¹⁴⁾.

I personaggi, infine, si muovono in scene intercambiabili, ospiti in un gioco combinatorio, quasi onirico. Glisomiro non tocca la verità materica del proprio luogo fondante. Non evade dal *bricolage* introspettivo, non diventa il piccolo Robinson della laguna veneta. Non si laicizza, per così dire, guardando lo specchio opaco della propria psicologia. Resta un eroe del *momentaneo* e del *pratico*⁽¹⁵⁾. Meno Agostino e qualche eco neostoico,

ne». E Glisomiro subito interviene contegnoso: «Questa è una doglianza comune di tutti i secoli e di tutti i popoli [...] io per me credo, che il mondo sia oggidì migliore di quello, che mai sia stato ne' secoli trapassati» (*ibid.*, pp. 30-1, anche per le citt. precedenti).

⁽¹²⁾ A. N. MANCINI, *Romanzi e romanzieri del Seicento*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1981, p. 177. Cfr. anche: A. MARCHI, *Barocco e antibarocco: il romanzo di Girolamo Brusoni*, in *Sul romanzo secentesco*, a cura di G. RIZZO, Galatina (Lecce), Congedo, 1987, pp. 7-27.

⁽¹³⁾ G. BRUSONI, *La gondola a tre remi*, cit., p. 107.

⁽¹⁴⁾ *Ibid.*, p. 106.

⁽¹⁵⁾ Cfr. *ibid.*, p. 170: «So, rispose Placido, che la più difficile di tutte le scienze è quella di conoscere se medesimo. Ma io non intendo parlare di quella cognizione spirituale, che ne conduce dalla propria cognizione di se stesso misero e miserabile creatura

alla Baltasar Gracián: «Se il mondo altro non è che una valle di miserie, a che cerchiamo la felicità dove non può trovarsi?»⁽¹⁶⁾. Il *personaggio* di Brusoni non riesce a fronteggiare gli elementi feroci, di enigma e incoerenza, che ad ogni destino regala la modernità.

3. Ancora un passo, e la consistenza dei personaggi si frantuma nella geografia fiorita dell'*Arcadia in Brenta* di Sagredo: passeggiate nel vocabolario, eleganze nella trama scenica di un Gobelins. Non più mercanti e viaggiatori. Il burchiello dei protagonisti (Marina, Rosana, Laura, Silvio, Giacinto, Foresto) regola gli approdi sulle esigenze minime del *bon ton* turistico: l'epidermide del dire val più della verità. La rampogna contro le mode. Un repertorio moralistico, con qualche concessione all'osceno e al paradossale. È rispettata la tradizione del principe ogni giorno eletto: guida delle vacanze, accudisce ogni interlocutore.

La scrittura è ridotta ad un ritmo di «breviature»⁽¹⁷⁾, al discorso senza gerarchia. Nella *giornata* ottava, i giochi siano «sempre in bischiccio»⁽¹⁸⁾, con un movimento che dall'effrazione del racconto porta all'effrazione del tessuto linguistico. Solo un profilo grafico, un ghiribizzo fonemico: *Laura Salamanca è l'aura sola manca. Navis è avis vis is. Amore è more ore re*. L'arzigogolo narrativo è quasi parossistico. Si propone l'arguzia, si lancia un indovinello, si cita una lettura, si amplifica un *si dice*. Scherzi in francese e in dialetto.

È un «linguaggio terremotato dall'ingegno barocco»⁽¹⁹⁾, Eppure, le

alla cognizione del suo beato e beante Creatore: né di quella cognizione altresì ho io inteso di favellare, che ne insegna a conoscere, e distinguere le virtù dai vizi per liberarci l'anima da questi, e adornarla di quelle; ma di quella cognizione io parlo, che versa intorno la vita civile degli uomini per conoscere quello che si convenga al proprio stato, e all'altrui condizione, alla propria sorte, e all'altrui fortuna».

⁽¹⁶⁾ *Ibid.*, p. 104.

⁽¹⁷⁾ Nella quinta *giornata* si enuncia una poetica del *breve*, incrociando il tema di due mode abbandonate: gli zoccoli alti e il periodare lungo. Dunque, si usino scarpe basse e sintassi corta: «Credo, che aggiustandovi all'uso de' moderni scrittori, abbiate voluto lasciare i periodi lunghi per laconici, dal che ne deriva, che presentemente molte di voi altre fate la funzione delle breviature nel libro del mondo» (G. SAGREDO [con lo pseud. di GINNESIO GAVARDO VACALERIO], *L'Arcadia in Brenta* [1667], Venezia, Santini, 1816, p. 148).

⁽¹⁸⁾ «Pietro Paolo Paruta prode prudente providente produsse palme per patria piantando Palma pubblico propugnacolo provido presidio per premunire principal provincia. Pellegrino posa passeggia per potente piazza pensa prefigi premi per Paruta, poi parti» (*ibid.*, p. 257).

⁽¹⁹⁾ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *L'Arcadia in Brenta del Sagredo fra narrazione e comedia*, «Studi Secenteschi», III, 1962, p. 51.

novelle dell'*Arcadia in Brenta* sono travolte dall'onda fatua e paratattica del romanzo. Il loro mondo *deve* costituirsi nella latitudine piena del *discorso* unitario. In questo paradiso immateriale e cangiante del narrare, il garbo della *procedura* viene rispettata: la *parola*, se non è più una *politica*, è pur sempre un *commercio* dei *personaggi*.

Ogni romanzo, in effetti, è una forma virtualmente in grado di sopportare una struttura frantumata nel *bricolage*, luoghi e tempi sconclusionati o anche trame inesistenti. Ma, ogni romanzo, non può privarsi di una qualche idea o sistema autoreferente di *personaggio*. Per fare un esempio, si potrebbe ritenere *romanzesca* persino la descrizione *oggettiva* di un evento, che ponesse l'autore di una tal prosa scientifica nel centro prospettico di una scoperta avventurosa. Anche in questo caso si tratterebbe di un *personaggio*, di un *mediatore* nei mondi della *scrittura*.

È la strada del *possibile* ⁽²⁰⁾, di un'autonomia che il dispotismo dell'*intreccio* non concede ai personaggi del romanzo barocco. Sembrano burattini quasi analfabeti circa una rinnovata cultura del soggetto. Sono strozzati in movimenti formali: il porgere mondano della *civil conversazione*, le consuetudini della buona creanza, dei matrimoni convenienti, la retorica dell'onore guerriero. Il loro immaginario si mescola all'universo consueto della fisiognomica ⁽²¹⁾. Nel vocabolario romanzesco non passano molte prove di un nuovo lessico dell'interiorità ⁽²²⁾.

Manca la capacità di investigare un clima psichico che sia riverbero dell'esistere piuttosto che catalogo prevedibile di elementi, formula di una fisicità inerte. La materia deve cangiarsi in oggetti da guardare, toccare, odorare, va manipolata, quasi *educata* in una strategia linguistica, che la esalti e la renda disponibile alla percezione. Si tratta di elaborare il racconto dell'*anatomia* del mondo, che la nuova scienza rende enor-

⁽²⁰⁾ «L'arte del possibile è un'arte pericolosa»: J. BRUNER, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 107. E aggiunge: «Deve tener conto della vita quale noi conosciamo, eppure alienarci da essa abbastanza da tentarci con possibili alternative che la trascendono. È un conforto e insieme una sfida. Alla fine, ha il potere di modificare le nostre abitudini nel concepire che cosa è reale, che cosa è canonico. Può perfino scalzare i dettami della legge su ciò che costituisce una realtà canonica» (*ibid.*).

⁽²¹⁾ Cfr.: P. GETREVI, *Le scritture del volto. Fisiognomica e modelli culturali dal medioevo ad oggi*, Milano, Angeli, 1991; L. RODLER, *I silenzi mimici del volto. Studi sulla tradizione fisiognomica italiana tra Cinque e Seicento*, Pisa, Pacini, 1991; L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 135-86. Inoltre: G. BENZONI, *Giovanni Bonifacio (1547-1635) erudito uomo di legge e...devoto*, «Studi veneziani», IX, 1967, pp. 247-312.

⁽²²⁾ Ora ben rilevate da: R. COLOMBI, *Lo sguardo che «s'interna». Personaggio e immaginario interiore nel romanzo italiano del Seicento*, Roma, Aracne Editrice, 2002.

me e minimo, opaco e trasparente. È la biblioteca di Bartoli ad essere l'*inventio* di un simile caleidoscopio cognitivo e contemplativo.

4. Sarà forse Daniello Bartoli il «il maggiore o il più moderno romanziere del Seicento»? ⁽²³⁾. Se Milton elabora la sequenza disperata dell'assenza di bene, Bartoli rifiuta il panico del vuoto. La sua prosa nega la solitudine e il silenzio, contrappone al fato stoico il decreto cristiano, dando forma ad un immaginario provvidenziale, che anticipa Leibniz. Il racconto imprigiona il mondo in una pagina, ma non è il *petit cachot* che angoscia Pascal. Il vocabolario coincide con lo spazio di una comunità ⁽²⁴⁾, raccoglie l'intera tradizione, dal bembismo alla democrazia cruscante.

Tutto rientra nel disegno di una democrazia creaturale, di una penna felice della molteplicità ⁽²⁵⁾: la stella e il filo d'erba, la pulce e il pavone. Bartoli convoca nella sua stanza la morfologia platetaria di una natura ormai segnata dall'artificio della scienza ⁽²⁶⁾. *La Ricreazione del savio* manifesta l'iridescenza del *tutto* nello stupore di un lessico ineshausto ⁽²⁷⁾.

⁽²³⁾ F. PORTINARI, *Introduzione*, in *Romanzieri del Settecento*, a cura di Id., Torino, Utet, 1988, p. 12.

⁽²⁴⁾ Una «catena di parole con cui si costituisce una comunità di cultura, e con cui questa comunità interpreta se stessa narrativamente» (P. RICOEUR, *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica* [1986], a cura di G. GRAMPA, Milano, Jaca Book, 1989, p.161). E cfr. *ibid.*, p. 111: «Contrariamente alla tradizione del *Cogito*, e alla pretesa del soggetto di conoscere se stesso attraverso un'intuizione immediata, bisogna dire che noi ci comprendiamo solo attraverso il grande periplo dei segni d'umanità lasciati nelle opere di cultura».

⁽²⁵⁾ «Il piacere di perdersi nella ricchezza della materia, di trascrivere l'infinita sfera dei colori, di riprodurre il geroglifico delle forme, di toccare quasi lo splendore dell'universo, è il suo modo più autentico di aderire ai prodigi della creazione» (E. RAIMONDI, *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze, Olschki, 1991 [I ed. 1961], p. 276). Cfr. anche Id., *Il Leonardo di Daniello Bartoli*, in *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 77-86.

⁽²⁶⁾ Il «gesuita moltiplica all'infinito prove e analogie, descrive nei minimi dettagli la bellezza e l'ordine del mondo, poiché 'dimostrativo' è ora l'accumulo di 'replicate esperienze' su 'innumerevoli meraviglie'» (G. JORI, *Per evidenza. Conoscenza e segni nell'età barocca*, Venezia, Marsilio, 1998, p.186).

⁽²⁷⁾ «In un certo senso, anche la parola è una cosa, un essere. Se il Bartoli la ama, se la carezza con un piacere ilare e tranquillo, questo accade proprio perché egli la sente come un oggetto, come un riflesso e una parte della creazione» (E. RAIMONDI, *Letteratura barocca*, cit., p. 284). Si aggiunga: G. BAFFETTI, *Retorica e scienza. Cultura gesuitica e seicento italiano*, Bologna, Clueb, 1997, p. 251: «[...] la forma dell'esperienza estetica e letteraria, che è per il gesuita la sola traduzione possibile della meraviglia e dell'estatico stupore provati di fronte alla catena analogica del creato, è poi sorretta, al tempo stesso, da un'etica paziente e severa dell'osservazione, da una pratica sperimentale scrupolosa,

«Sono adunque le creature imagini espressive di Dio, in quanto tutto il lor bello è una copia visibile di quella invisibil bellezza» (28). Uno *specchio* della fedeltà di Dio (29). E lo sguardo fiducioso divaga, scorre sulle superfici, accarezza le cose, quasi violandone la costituzione: le pagine sul corpo umano (30) sono una festa del dettaglio anatomico e fisiologico.

Poi Bartoli ridisegna e ripopola l'universo: il corpo del singolo diventa il corpo *uno e molteplice* della *facies* umana. Ogni volto, uno stigma, ogni uomo, tutti gli uomini, simili e diversi (31). Anatomia illimitata nella forma di *civitas*, che sperimenta il dono di narrarsi e, come Giobbe, accetta la libertà della *perdita*: «il mondo ha perduto Giobbe, e Giobbe ha perduto il mondo» (32). L'umanità emerge soprattutto in un luogo di trasparente *vanitas*, in quella contingenza dello sguardo propria del tanto citato Paolo: «Videmus nunc per speculum in aenigmitate» (ICor 13,12). E Paolo insegna che le cose si amano senza il possesso, come chi si sente in transito nel proprio racconto (33).

pronta ad accogliere le istanze dell'empirismo oramai affermatosi come il nuovo metodo d'indagine nell'ambito della filosofia naturale».

(28) D. BARTOLI, *La ricreazione del savio* [1659], a cura di B. MORTARA GARAVELLI, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1992, p. 37.

(29) «Così egli in esse si truova, perché noi, sopra esse, che sono orme di lui e a lui portano, incaminandoci il troviamo: anzi esse medesime, come specchi in riflesso, lontano cel rappresentano e, per così dire, invisibile cel fan vedere» (*ibid.*, p. 38).

(30) Esemplificando dal *capo decimoquarto* del primo libro: «Poi le cartilagini, che sono, come a dire, osso ammorbidito e pieghevole; e i tenacissimi legamenti che annodano e concatenano le giunture; e le tonache, le membrane, i veli, in tanta diversità e più e meno finamente tessuti [...]; e le sottili ma fortissime fibre [...]; e le carni [...]; e le midolle, e 'l grasso [...]; e gli umori terrestri e densi, focosi e sottili, aquaticchi e aerei, trasparenti e opachi [...]; e finalmente [...] duecento e più ossa [...]» (*ibid.*, pp. 283-4).

(31) «Ma chi vuol dilettarsi innocentemente e da savio intorno a qualunque sia volto eziandio se di fattezze, comunque esser possano, mal disegnatte, fermisi in faccia ad una moltitudine d'uomini, quanto più numerosa tanto al goderne più acconcia, e lento lento vada coll'occhio avvisandone a un per uno i volti e vegga se, fra cento mila, due soli ne troverà al medesimo conio invariabilmente stampati. Ben ne vedrete de' simili e, quel ch'è maggior meraviglia, in gente che non s'attengono l'uno all'altro in niun grado di parentela, anzi han le fonti del proprio sangue più lontane che l'Indo e 'l Tanai; ma nondimeno, salva la similitudine, li troverete dissimili [...]» (*ibid.*, p. 279).

(32) *Ibid.*, p. 424.

(33) E a Gerusalemme risponde Atene, con la spesso ricordata *prudenza* di Plutarco: «conviene [...], dice egli, né ingolfarsi in troppo alte speculazioni, né ritenersi dentro il puro material delle cose, ma temperar discretamente l'uno coll'altro: come si fa in riguardo dell'occhio, che muore così nella troppa come nella nessuna luce» (*ibid.*, p. 276).

5. L'evangelizzazione diventa uno sviluppo esemplare dell'*actio* retorica. Nei *Panegirici sacri* Segneri contrappone alla *varietas corporum* il modello del *corpus sanctum*: uno dei capitoli è dedicato a Ignazio di Loyola, *Glorificatore divino glorificato*. Il corpo punito (purificato) ⁽³⁴⁾ sarà il *corpus agens*, ancor più, il corpo *glorioso*, «paradigma sacerdotale, il riferimento implicito di qualsiasi superiorità umana, anche nell'ordine laico. È uno dei segreti dell'eroismo di derivazione gesuita» ⁽³⁵⁾. La perfezione antica dell'eroe plutarco si rinnova, indirizzata ora alla *conversione* dei fedeli: un popolo da controllare, ma anche da *consolare e aiutare* ⁽³⁶⁾.

Nei modelli della scrittura gesuitica non poco si determina di un rinnovato statuto collettivo della vita spirituale italiana. Cicerone e San Paolo si conciliano nella seconda metà del Seicento ⁽³⁷⁾. Mentre i grandi mistici francesi firmano i loro capolavori, anche da noi la geografia della coscienza risulta speculare a «quel processo di desacralizzazione dell'interiorità, di cui l'uomo contemporaneo può essere considerato l'ultimo prodotto» ⁽³⁸⁾. Se la «Francia beneficerà per due secoli» della «rivo-

⁽³⁴⁾ Ecco «l'invariabil tenor di vita» di Ignazio, che si prepara alla sua missione: «Vestir di sopra un ruvidissimo sacco, e di sotto un irto cilicio: fasciarsi i nudi fianchi or di ortiche asprissime, or di virgulti spinosi, or di ferri aguzzi: digiunare ogni giorno, trattene le Domeniche, a pane, ed acqua, e le Domeniche aggiugnervi per delizia qualch'erba amara, stemperata or con cenere, ed or con terra: passare quando i tre, quando i sei, e quando ancora gli otto giorni interissimi senza cibo: flagellarsi ben cinque volte fra notte, e giorno, sempre a catena, ed a sangue, con una selce usar furiosamente di battersi il petto ignudo: non aver altro letto, dove agiare le membra, che 'l terren duro, non altro guanciaie, dove appoggiare la testa, ch'un macigno gelato: spender ginocchione sette ore al giorno in profonda contemplazione, non rimaner mai di piangere, non cessar mai di straziarsi» (P. SEGNERI, *Panegirici sacri* [1664], Napoli, [senza ed.], 2 voll., 1843, I, p. 116).

⁽³⁵⁾ M. FUMAROLI, *Eroi ed oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 258, Da considerare anche la *durata* del «grande spettro dell'Oratore eroico»: «Identificato dall'immaginario collettivo con l'esercizio del potere e col suo prestigio, sopravvisse nel teatro, soprattutto nell'opera» (*ibid.*, p. 290).

⁽³⁶⁾ Alludo al titolo di un capitolo di A. PROSPERI, *Tribunali della coscienza*, cit., pp. 485-507: *Confessione come consolazione e aiuto. L'opera dei gesuiti*.

⁽³⁷⁾ Cfr. M. FUMAROLI, *L'età dell'eloquenza. Retorica e «res literaria» dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica* [1980; nuova ed.: Ginevra, Droz, 2002], Milano, Adelphi, 2002, p. 145: «Per molti versi le retoriche 'borromiane' propongono un ideale oratorio che non si realizzerà appieno in Francia, e neppure in Italia, se non nella seconda metà del XVII secolo. Soltanto allora, infatti, un Bossuet e un Bourdaloue in Francia e un Paolo Segneri in Italia riusciranno a conciliare Cicerone e San Paolo senza nulla togliere all'arte dell'uno né al fervore religioso dell'altro».

⁽³⁸⁾ M. BERGAMO, *L'anatomia dell'anima. Da François de Sales a Fénelon*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 22.

luzione sociale e morale» rappresentata della *conversazione* ⁽³⁹⁾, in Italia il predicatore gesuita, come già Ignazio, si prepara, nel clamore dell'*humilitas* anatomica, a diventare il *Cristo oratore* (figura già presente nell'*Ecclesiastes* di Erasmo).

Forse la materia dell'*orator* italiano sarà di ordine meno aristocratico, ma ancor più avrà i caratteri di un quotidiano e avvolgente racconto. Ecco gli allestimenti narrativi nel *Quaresimale* di Segneri. Guardate quella ragazza, sola di fronte ai parenti: la vergogna del suo parto illecito. «È tanto gran male restare alquanto screditato al cospetto di poca gente? Lascio dunque a voi giudicare che dovrà essere al cospetto dell'universo» ⁽⁴⁰⁾. Offendete un giudice che poi vi giudicherà in tribunale? Ebbene: immaginate il supremo giudice offeso da voi. La perdita della vostra ricchezza vi atterrisce? Pensate al perdervi eterno. E quella donna, quell'uomo? Adultera e ladro, al di là delle apparenze. «Che val che usiam di presente sì fine industrie affin di tenere ascose tante impietà?» ⁽⁴¹⁾.

Sono «*exempla* ben narrati e rigorosamente finalizzati, un'*elocutio* artificiosamente semplice» ⁽⁴²⁾. Segneri non ha una voce terribile, sferzante. Sembra dubitare, come La Bruyère, dell'efficacia privilegiata dell'azione virtuosa, qualora manchi una preliminare diagnosi psicologica: «Ingannate pure al presente, quanto a voi piace, i sacerdoti di Cristo nel confessarvi; dissimulate le colpe che han più di brutto, indoratele, inorpellatele: credete forse di poter così fare ancora nel giorno estremo?» ⁽⁴³⁾.

La pastorale di Segneri rinuncia all'argomentare metafisico: preferisce *querelles* più didattiche, evoca immagini di vergogna, che la società non tollera. Come Pascal, porta alla luce il segreto dei cuori: prima di confessarlo, il peccato va individuato. La predica diventa *affabulazione* collettiva, guida comunitaria all'esame di coscienza. La sapienza biblica, di cui è intessuta la pagina di Segneri, è la traccia di un processo di

⁽³⁹⁾ M. FUMAROLI, *Il salotto, l'accademia, la lingua* [1994], Milano, Adelphi, 2001, p. 37.

⁽⁴⁰⁾ P. SEGNERI, *Quaresimale* [1679], in *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. RAIMONDI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 660.

⁽⁴¹⁾ *Ibid.*, p. 662.

⁽⁴²⁾ L. BOLZONI, *Oratoria e prediche*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, III/2: *Le forme del testo. La prosa*, Torino, Einaudi, 1984, p. 1067. Sulla predicazione barocca occorre sempre riandare a: G. POZZI, *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra nel Seicento esemplificata sul padre Emmanuele Orchi*, Roma, Istituto Storico dell'Ordine dei Frati Minori Cappuccini, 1954. Per un aggiornamento bibliografico: E. ARDISSINO, *Rassegna di studi sulla predicazione post-tridentina e barocca (1980-1996)*, «Lettere Italiane», XLIX, 1997, 3, pp. 481-517.

⁽⁴³⁾ P. SEGNERI, *Quaresimale*, cit., p. 660.

alfabetizzazione della coscienza, che ha un grande modello nell'*Apocalisse*, dove non «c'è nulla di privato»: «il pavimento celeste è di cristallo trasparente» e «tutto avviene in cielo e sulla terra come in una grande sala pubblica» (44).

Un vero tesoro di racconti e immagini emerge dalla casuistica confessionale. Col penitente si instaura «un rapporto durevole, profondo» (45): *colpa* e *assoluzione* intersecano norme e schemi nella didassi dei manuali. Più il reticolo *burocratico* seziona e moltiplica, più la soggettività si allarga, diventa chiara a se stessa, rendendo famigliare un linguaggio del male, dei silenzi e ambiguità interiori. *Peccato* e *anima* tendono ad abbandonare i luoghi di una devozione solo esibita (46). Va considerato quanto la «confessione generale sconfin[*i*] nell'autobiografia» e numerose siano le «pratiche della scrittura applicate allo scavo nelle coscienze» (47).

Forse il dire frugale della *confessione* ottiene dei risultati da collocare nello stesso ordine pedagogico della *conversazione* (48): non solo «una fuga dal mondo», bensì «un'educazione al mondo» (49). La differenza parrebbe la stessa *questione di pubblico*, su cui ragionerà Manzoni. Segneri ha fedeli paganeggianti e distratti: dopo la penitenza, subito tornano ai loro vizi quotidiani. Bossuet tocca le aree recondite del malvagio, i suoi peccatori governano gli Stati e quasi insostenibili sono i loro lutti. Si confrontano una sorta di asianesimo e di atticismo del *civil comportamento* evangelico: «da un lato, l'idea di festa collettiva, pubblica, teatrale [...]; dall'altro, l'idea di una perfezione assaporata da un'élite di esperti» (50).

(44) H. U. von BALTHASAR, *Gesù e il cristiano*, Milano, Jaca Book, 1998, p. 172.

(45) A. PROSPERI, *Tribunali della coscienza*, cit., p. 488.

(46) Non sarà certo l'opinione di Stendhal quando allude all'educazione di Fabrizio del Dongo: «È questo un tratto notevole del sentimento religioso inculcatogli dai gesuiti milanesi. È una religiosità che toglie il coraggio di pensare alle cose inusuali, e soprattutto proibisce l'esame di coscienza come il più grave dei peccati» (STENDHAL, *La Certosa di Parma* [1839], traduz. it. di G. CELATI, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 232; corsivi dell'A.).

(47) A. PROSPERI, *Tribunali della coscienza*, cit., p. 502 per entrambe le citazioni. Si tratta di «pratiche» che «aspettano ancora di essere adeguatamente conosciute» (*ibid.*) e che darebbero un forte impulso alla formula della «femminilizzazione della religione» (*ibid.*, pp. 521 e 540).

(48) Una «trasformazione interiore avviata dalle lettere, che rendono gli uomini e le donne educati a questa scuola più maturi per la società, per la felicità, per l'avversità e anche per la religione» (M. FUMAROLI, *Il salotto, l'accademia, la lingua*, cit., p. 37).

(49) B. CRAVERI, *La civiltà della conversazione*, Milano, Adelphi, 2002³, p. 463.

(50) M. FUMAROLI, *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo* [1994], Milano, Adelphi, 1995, p. 505.

Tuttavia, uno dei suggerimenti di Segneri per il *racconto di ognuno*, ha origine in un codice della rinuncia: «Voglio un poco farvi una volta toccar con mano che sarà mai questa morte, e con ciò darvi a conoscere se voi abbiate ragion di temerla tanto» ⁽⁵¹⁾. E ancora: «E che mai nel mondo si gode di sè felice, che ci sembri invidiabile il viver tanto?» ⁽⁵²⁾.

Non è forse il *narrare* un confronto con la *morte*? Non inizia qui l'estremismo psicologico di Madame de La Fayette? Alla fine, il *Quaresimale* propone l'esperimento:

Appresso io vorrei che con la morte voi cominciaste quindi innanzi a pigliare una somma domestichezza, che conferiste con essa, che vi consigliaste con essa e, per dir breve, che consultaste con essa ogni vostro affare. [...] Consigliatevi con la morte. [...] Non v'ha chi abbia miglior giudizio di lei, più aggiustato, più accertato, più savio ⁽⁵³⁾.

6. «Se però la morte è un male tanto terribile, vivi in maniera che non ti facci mai paura quando verrà a te, o la vedrai in altri. | Aspettiamola in tutti i luoghi. Sai quale erba, o incantesimo trovo a proposito per non temerla mai? L'innocenza» ⁽⁵⁴⁾. *Aspettiamo* sempre la morte: siamo vicini alla «domestichezza», appena consigliata da Segneri. Lo avrà ascoltato da qualche pulpito genovese Gian Paolo Marana, grande Ignoto ⁽⁵⁵⁾ del ro-

⁽⁵¹⁾ P. SEGNERI, *Quaresimale*, in D. BARTOLI e P. SEGNERI, *Prose scelte*, a cura di M. SCOTTI, Torino, Utet, 1969, p. 560.

⁽⁵²⁾ *Ibid.*, p. 562.

⁽⁵³⁾ *Ibid.*, p. 574. La citazione è ricavata, come le precedenti, dalla predica *Nel giovedì dopo la quarta Domenica*: «Si confortano i giusti ad accettar volentieri da Dio la morte qualor verrà, ed a profittarsi trattanto della sua rimembranza e de' suoi ricordi, tenendola in ogni affare più rilevante per consigliera» (*ibid.*, p. 559).

⁽⁵⁴⁾ G. P. MARANA, *L'esploratore turco*, a cura di G. ALMANSI - D. WARREN, «Studi secenteschi», XI, 1970, p. 120. Ecco gli estremi bibliografici dell'intero romanzo, edito in: «Studi secenteschi»: IX, 1968, pp. 159-257; X, 1969, pp. 243-88; XI, 1970, pp. 75-165; XII, 1971, pp. 325-65; XIII, 1972, pp. 275-91; XIV, 1973, pp. 253-83. (Per le cit. successive: solo anno e n. di pagina. Avverto, inoltre, che abolisco l'*h* pseudoetimologica e ammoderno l'uso degli accenti togliendolo in particolare ai monosillabi). L'ed. riproduce «il testo manoscritto delle prime sessantatré lettere de *L'Esploratore Turco* [...] comprese in due manoscritti della *Bibliothèque Nationale* di Parigi [...]. Il primo comprende le prime trenta lettere, delle quali esiste anche una edizione a stampa (Parigi, Barbin, 1684 [...]): il secondo comprende le trentatré lettere successive, delle quali non si conosce alcuna edizione a stampa» (G. ALMANSI e D. WARREN, *Introduzione*, *ibid.*, 1968, p. 159). Cfr. *Bibliografia dell'«Esploratore turco» di Giovanni Paolo Marana*, *ibid.*, XVIII, 1977, pp. 245-61 e, in precedenza, G. ALMANSI, «*L'Esploratore Turco*» e la *genesì del romanzo epistolare pseudo-orientale*, *ibid.*, VII, 1966, pp. 35-65.

⁽⁵⁵⁾ Si potrebbe dire, per paradosso, che lo è ancor di più dopo la magnifica caccia, all'Autore e all'Opera, di G.C. ROSCIONI, *Sulle tracce dell'«Esploratore turco»*, Milano, Rizzoli, 1992, a cui rinvio per ogni ragguaglio.

manzo secentesco? Certo, come Canetti, intende possedere il tempo nella mole di un romanzo.

Marana non si nasconde nell'anagramma, come Brusoni, o nello pseudonimo, come Sagredo. Fa di meglio: diventa lo *Sconosciuto* e rinvia di tre secoli la riscoperta ⁽⁵⁶⁾ dell'originario nucleo italiano dell'*Esploratore turco*, romanzo epistolare edito a Parigi nel 1684. Due anni dopo ⁽⁵⁷⁾, si stampano i tre tomi dell'*Espion du Grand-Seigneur*, per un totale di 102 lettere, che Gian Carlo Roscioni ritiene tutte di Marana. Poi negli anni, un ignoto Continuatore (o un Continuatore Collettivo) trasforma l'opera in un mastodonte in più lingue. L'*autore* condivide alfine l'eclissi del suo *personaggio*.

Mahmut è un agente turco, che col nome di Tito di Moldavia vive a Parigi dal 1637 al 1682: la sua condizione di ombra dura l'intera vita. Chi, con più distacco della spia, connette la propria identità alla morte? O meglio: una mancanza di identità, senza carattere né destino. Un *vagabondo* mandato nel mondo dei cristiani ⁽⁵⁸⁾, che *sta fuori*, si colloca nello sguardo della differenza. Sembra un puro, ma il *vedere* è anche un *possedere* malvagio. La spia è il perfetto enigma di sé: «I am not what I am», risponde Jago a Roderigo, nel I atto di *Otello*.

La spia sta nell'ombra e sorveglia, possiede la sua vittima. La migliore spia si perde nella folla, si maschera dietro una collettività. Dove? Nella modernità non si scompare nel *vuoto*, bensì nel *pieno* di una città, meglio se nella *città* per antonomasia: la Parigi della gloria di Marino, infausta Gerusalemme per Ferrante Pallavicino, compendio del mondo per Frugoni, autore dell'*Eroina intrepida*. Parigi è l'*esotico* di La Bruyère nei *Caractères* ⁽⁵⁹⁾.

⁽⁵⁶⁾ Da ricordare che anche il *mago* Calvino fa riemergere un Ermes Marana, furfante editoriale, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

⁽⁵⁷⁾ I primi due tomi di questa ed. Barbin 1686 contengono le sessantré lettere editate da Almansi e Warren (cfr la *nota* relativa). Successivamente Roscioni ipotizza che l'ignoto Continuatore abbia usufruito di materiale preparatorio di Marana. Nel 1687 c'è una prima traduzione inglese e nel 1691-94 l'esplosione del *Turkish Spy* con più di seicento lettere.

⁽⁵⁸⁾ «Non è né un sovrano, né un gentiluomo, né un santo, né un guerriero, né un picaro: è un modesto funzionario o dipendente del Divano e, al tempo stesso, un uomo di lettere. Se la sua missione è 'esplorare' i 'fatti dei cristiani', il suo destino è interrogarsi sul senso e sulla legittimità di questa missione, 'esplorare' sé stesso. Ce n'è abbastanza, mi pare, per riconoscere, pur nella marginalità dell'episodio, i sintomi di una nuova fase nella storia del romanzo europeo» (G.C. ROSCIONI, *Sulle tracce dell'«Esploratore turco»*, cit., pp. 144-5).

⁽⁵⁹⁾ «L'uomo più dotato, spinto dal caso in mezzo ad essi, è un estraneo. Vi si trova come in un paese lontano di cui non conosce né strade né luoghi né costumi né consuetudini: vede una moltitudine che ciarla, ronza, si parla all'orecchio, scoppia a ridere,

Osipite tollerato, Tito di Moldavia dimora sulla *soglia*. Lo rodono molte doti del reietto: un sentimento inesausto dell'ingiustizia e il rancore contro il mondo. Mahmut è infatti un dimenticato anche nella propria patria. Dunque, è l'essere anfibio che può praticare il *mondo* solo in quanto principio della *scrittura*: protagonista ideale di un romanzo. Si assume l'impresa folle di distillare l'intera realtà, di attuare il massimo della coincidenza tra l'esistente e la virtualità del segno. Il molteplice dei «costumi» deve diventare la verità della pagina:

Io sono sempre stato di questo sentimento, che le cose più necessarie a sapersi siano i costumi de gli uomini, non gli assedi delle piazze, d'intendere la virtù e vizii loro, non i campeggiamenti e le battaglie. Ogni storia è composta di cose e d'uomini; il ponto principale sarà di conoscere questi, se vogliamo istruire noi e gli altri perché le cose ci dilettono come narrazioni vere, ma non proffittano ⁽⁶⁰⁾.

Conoscere i «costumi»: a Parigi il romanzo italiano trova ciò che gli «italiani non hanno [...]: essi hanno delle usanze. Così tutti i popoli civili che non sono nazioni» ⁽⁶¹⁾. La natura dei rapporti che legano gli uomini: è questa in fondo la questione a cui Mahmut torna di continuo.

Montaigne ha analizzato le vecchie istituzioni e si è stupito dello scarso bisogno di coesione dei *suoi* cannibali. Montesquieu, attraverso Usbek, cerca di riottenere da quelle istituzioni una qualche *verità* ⁽⁶²⁾. Da due secoli, l'Europa sta sperimentando la peculiarità di inventare se stessa incontrando il diverso: intorno al 1680 si allarga verso oriente ⁽⁶³⁾. Più il romanzo si impone come racconto dell'esotico, più l'esotico diventa racconto di una cultura europea che guarda se stessa come *altro*

ripiombando poi in un tetro silenzio; tra questa gente perde la disinvoltura, non trova modo di dire una sola parola, e non ha nulla da ascoltare» (J. de La BRUYÈRE, *I caratteri* [1688], traduz. it. di E. TIBBALDI Abruzzese, Torino, Einaudi, 1981, p. 123).

⁽⁶⁰⁾ G. P. MARANA, *L'esploratore turco*, cit., 1970, pp. 146-7.

⁽⁶¹⁾ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di R. DAMIANI, 3 voll., Milano, Mondadori, 1997, II, p. 1844 (n. 2923 del 9 luglio 1823).

⁽⁶²⁾ «La finzione del viaggiatore persiano ha quindi il potere di ringiovanire, non solo quanto di esterno egli vede e descrive (come aveva già fatto il turco di Marana, e qualche altro), ma anche le verità che mette in luce» (J. STAROBINSKI, *Il rimedio nel male. Critica e legittimazione dell'artificio nell'età dei Lumi* [1989], Torino, Einaudi, 1990, p. 82).

⁽⁶³⁾ «Tocca alle Europe periferiche, intorno agli anni 1680, rilanciare lo sviluppo con l'invenzione di nuovi spazi. Gli anni Ottanta segnano in effetti il passaggio decisivo da una piccola a una grande Europa. [...] La presa di coscienza di questo ampliamento dello spazio europeo si esprime paradossalmente nel cosmopolitismo dei lumi, un cosmopolitismo ristretto che non ha mai superato il quadro dell'Europa e che si basa su un'implicita dimenticanza del resto del mondo» (P. CHAUNU, *La civiltà dell'Europa dei Lumi* [1982], Bologna, il Mulino, 1987, pp. 37-8).

ve. Roscioni ricorda Callois ⁽⁶⁴⁾: quando una civiltà si osserva, sta perdendo la propria forza vitale. E se solo in questa capacità di guardarsi consistesse l'esser civile?

Inaccessibile in una città che non sarà mai sua, Mahmut la deve tuttavia conoscere, fino a farla diventare più che sua. Chiuso in una stanza, che deve amare perché è il suo rifugio e che deve odiare, perché lo tiene prigioniero. *Claustrofilia* e *claustrofobia*. Esplose nella nevrosi il conflitto tra il bisogno assoluto dell'identità e l'estraneità altrettanto assoluta:

Se io ti dico che stò bene, ti dico buggia. Son caduto improvvisamente infermo, et attendo senza volerla una longa malatia, e forse ancora che sarà breve e sarà mortale. Sono già molti giorni che un maligno languore si è impossessato di tutto il mio corpo. Non ho in me alcuna parte sana per quanto tutte le membra siano intiere. Comincia una lentissima febre a battere le porte della vita. L'appetito mi ha abbandonato affatto. Riguardo il pane quotidiano come la cicuta. La solitudine m'inhorridisce e la compagnia mi annoia; non ascolto chi parla, e non posso soffrire chi tace, la bevanda solo mi reca qualche piacere, ma dopo haver bevuto comincio ad aver sete. Non prendo più il consueto riposo, e se io dormo sono più stanco di aver sonno che di aver dormito ⁽⁶⁵⁾.

Il personaggio trova la propria verità nella riaperta connessione, biblica prima che classica, tra *sapere* e *patologia*. Nell'ipocondria ospiterà fantasmi, sarà spettatore delle proprie ossessioni. «Io non ti ringrazio di avermi dato la vita» ⁽⁶⁶⁾, scrive Mahmut a sua madre Ocoumiche, e aggiunge: «quelli che più longamente desiderano vivere muoiono più presto; ne mi vergogno dirti che io sono di questo numero» ⁽⁶⁷⁾.

Ed ecco leggiamo un altro romanzo, più segreto. Il corpo malato si avvicina al buio di una radicale *curiositas*: «Nell'interno son chi sono, e nell'esteriore fingo di essere quello che non sarò mai. [...] Ma per ben servire il Padrone, bisognando con tutti una certa frode, se ingannerò altri, sarà senza peccato. Nel resto racconterò le cose vere, e mai riferirò le false» ⁽⁶⁸⁾. Mahmut intuisce che la pratica dell'anonimato rende più difficile la *salvezza*: l'abbandono di un *nome* è come l'abbandono di una *verità*. Cercherà allora di trovar scampo e identità nell'imperativo del narrare: «Racconterò le cose vere».

⁽⁶⁴⁾ A proposito delle *Lettres persanes* di Montesquieu: G. C. ROSCIONI, *Sulle tracce dell'«Esploratore turco»*, cit., p. 380.

⁽⁶⁵⁾ G. P. MARANA, *L'esploratore turco*, cit., 1973, p. 258.

⁽⁶⁶⁾ *Ibid.*, p. 255.

⁽⁶⁷⁾ *Ibid.*, p. 254.

⁽⁶⁸⁾ *Ibid.*, 1968, p. 186.

Ma la necessità del *vero* porta Mahmut all'inganno di comportarsi da cristiano. Scrive al Mufti: «Così io vivo solo sicuro di non aver alcuna sicurezza, e la mia anima che si trova fra timori, temerà sino alla morte. Se faccio quello che tu mi accenni, come sarò certo di far bene, quando non posso intendere quello che farò?»⁽⁶⁹⁾. Per quale motivo Dio mi salverà, se per far bene la spia non potrò più rendergli grazia con la purezza della mia fede musulmana? Ancora al Mufti: «Dunque io sono violatore della legge, e reo di morte, se tu non approvi questo mio vivere, e non provvedi all'anima»⁽⁷⁰⁾. Sarò forse salvo attraverso l'ipocrisia, che serve al mio signore e al mio Dio? Mahmut scopre che la verità non è una casa trasparente: «Credi tu che in qualunque setta che l'uomo sia, che potrà esser salvo, se sarà uomo da bene? [...] Una cosa m'inquieta l'anima, che non vi è che una sola verità»⁽⁷¹⁾.

Traumatico e doloroso è il confronto con una laica instabilità e tale esplorazione occupa la geografia minima del *chiuso*. *L'esploratore turco* è anche il romanzo della *stanza*: non più volte e scalee di grandi palazzi, ma un modesto alloggio, dove il *sepolto vivo* si trasforma «in una più generale metafora (e condanna) della condizione urbana»⁽⁷²⁾. La spia è il grande recluso, che nel pericolo *vede troppo*⁽⁷³⁾. E di lontananza estre-

⁽⁶⁹⁾ *Ibid.*, 1970, p. 133.

⁽⁷⁰⁾ *Ibid.*, 1968, p. 215.

⁽⁷¹⁾ *Ibid.*, p. 228. Lontani dalla *tirannia* razionalistica di Usbek: «Usbek, facendo sue le argomentazioni di John Locke, parla chiaro e netto perché ha ragione; e il grado zero del pensiero di Montesquieu, il quale nel dargli ragione vuole che i dubbi di lui si ripercuotano verso la religione d'Occidente, non corrisponde solo globalmente a una corretta comprensione dell'intero testo o 'riduzione' delle sue macrofigure. Corrisponde anche, momentaneamente, a una scrittura di grado zero» (F. ORLANDO, *Illuminismo barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997 [I ed. 1982], p. 45).

⁽⁷²⁾ G. C. ROSCIONI, *Sulle tracce dell'«Esploratore turco»*, cit., p. 288. L'orizzonte del nevrotico ha alle spalle la millenaria *Geworfenheit* gnostica: «De mundo non sunt» (*Io*, 17, 16). Il malinconico moderno si sceglie un luogo di tortura, tra Burton e Marino: «Umano ufficio è veramente il pianto» (*Adone*, XIX, I, 1). Poi, lo *straniero* Vico, le *prigioni romantiche* (alludo ovviamente a V. BROMBERT, *La prigione romantica. Saggio sull'immaginario* [1975], Bologna, il Mulino, 1991). Il *prigioniero* Flaubert: «quei muri contro i quali va a sbattere, è stato proprio lui a rizzarsi attorno; e, nel momento stesso in cui ci sbatte contro, non vorrebbe abatterli per nessuna ragione» (J.-P. RICHARD, *La creazione della forma*, a cura di C. BO, Milano, Rizzoli, 1969, p. 249). Infine, nel Novecento, una vera folla di appassionati del recinto: il *sughero* di Proust, la *tana* di Kafka...

⁽⁷³⁾ «Colui che da vivo non riesce a rendersi conto della vita usa una mano per allontanare un poco (e avviene in misura molto approssimativa) la disperazione causata dal proprio destino, ma con l'altra mano può registrare ciò che vede sotto le macerie, perché vede diversamente e più degli altri, dato che è morto in vita e, a rigore, un sopravvissuto»: dal diario di Kafka del 19 ottobre 1921 (F. KAFKA, *Confessioni e diari*, a cura di E. POCAR, Milano, Mondadori, 1991 [I ed. 1972], p. 599).

ma si tratta, crudelmente e sottilmente legata al *silenzio* ⁽⁷⁴⁾: i cristiani «non intendono il segreto della sapienza Turca, quando si ridono de' nostri Sultani, che mettono quasi tutti i loro divertimenti nella conversazione de' muti» ⁽⁷⁵⁾. La discreta saggezza del *lutto*: «Impara tutti i giorni di tua vita più tosto a morire che a vivere, e se vuoi morire decrepito, comincia a far da vecchio nella tua gioventù» ⁽⁷⁶⁾.

7. La minaccia della morte. Anche *Il Cane di Diogene* nasce ai margini del *vuoto*, ne fissa il buio, ma cerca di fuggirlo per non esserne inghiottito. Ad essere messo in scena è un paradossale *nihil* romanzesco, smisurato quanto la *vanitas* del mondo da raccontare e condannare. Se Bartoli disseziona una lingua e la tira al massimo, per ridare alle cose la voce di Dio, la scrittura del *Cane di Diogene* lavora contro se stessa fino all'esplosione, corrode dall'interno quella città che ha costruito.

Nel terzo *latrato*, per voce dello Spartano, l'angoscia del narratore assume la figura della *circonferenza* smisurata del tempo: «– O tempo, o tempo! – sciamò qui con battere palma a palma l'erudito Spartano. – Quanto più prezioso, tanto più disprezzato! Tu sei la misura del mondo, e pure così pochi t'impugnano, perché stimano il mondo senza misura. Non finirà (si persuadono), perché si lusingano di non avere mai fine» ⁽⁷⁷⁾. Come Narciso, molti si «stimano eterni, perciò non fanno caso del tempo, che tutto è caso, ma non a caso». Solo pochi «ti prendono ad uopo» e non si burlano «di te, che sei un vecchio calvo».

È l'inesorabile *presente* che va accudito: «Tu consisti tutto in punto, perché sei figlio dell'eternità; la qual è un momento: e perciò tanti non ti stimano perché non mai vanno al punto»; e, se non vi approdano, «si perdono circolatori nella circonferenza, più della bellezza che della bontà, più dell'apparenza che della sostanza, più della vanità che della sodezza parziali».

Il narratore, come già Simplicio nel *Dialogo* galileiano, sembra chie-

⁽⁷⁴⁾ Il tema è, a sua volta, intrecciato al *riso*: la «subita e straordinaria allegrezza è più capace a dar la morte, che l'improvviso e gagliardo dolore» (G. P. MARANA, *L'esploratore turco*, cit., 1970, pp. 117-8; e cfr. i relativi rinvii bibliografici nel *Commento*, a proposito della felicità ritenuta, fin dall'antichità, una possibile causa di morte: il ridere di Ippocrate e Galeno, di Aristotele e Teofrasto, di Montaigne e Rabelais).

⁽⁷⁵⁾ *Ibid.*, p. 118, ancora con riferimento a Rabelais.

⁽⁷⁶⁾ *Ibid.*, 1973, p. 257.

⁽⁷⁷⁾ F. F. FRUGONI, *Il Cane di Diogene* [1689], in *Trattatisti e narratori del Seicento*, cit., p. 928, come per le citt. successive.

dersi: «a che fine interpor [...] uno spazio vastissimo?»⁽⁷⁸⁾. E, quasi, si perde nel caos della sua «prosa disperatamente moderna»⁽⁷⁹⁾, nel racconto di una *curiositas* ipnotizzata dalla digressione⁽⁸⁰⁾. Le molecole narrative faticano a restare unite in una circolare armonia: nel *Cane di Diogene* sembra impossibile la conciliazione empirica di opposti punti di vista.

Eppure Frugoni trova il modo di orientarsi sul baluginio di un personale *graal*, «il denominatore comune che gli consente di mescolare Petronio e Luciano, Rabelais e Quevedo, Folengo e Tassoni, Giovenale, Erasmo e Barclay, estraendo insieme da questa enciclopedia di stili la coscienza critica della sua funzione di satirico oggidiano»⁽⁸¹⁾. Ma tale coscienza si scontra con una acredine inesausta per il *presente*, che riporta *Il Cane di Diogene* nei margini di una globale *recensione* al «sotto-suolo melmoso, intellettualmente e moralmente putrido, in cui affonda le sue radici il mondo contemporaneo»⁽⁸²⁾.

Il *topos* antimoderno si torce nei costumi corrotti e nella confusione di una geometria urbana instabile⁽⁸³⁾. Il personaggio è un cittadino terrorizzato dalle figure *aperte* del *nuovo* e dello *spreco*, fugge lo spazio ripugnante delle *apparenze*:

Moda! Oh Dio, che nome sconcio ed abbominevole! Fuggite sì! Ecco l'orca spalancatrice delle fauci, agognanti a divorar le Andromede nude per l'impudenza, affin di rivestirle con l'ambizione, armigera della lussuria, che del lusso è sorella. Basta dire ch'ella sia accompagnata dal fasto per espugnar

⁽⁷⁸⁾ G. GALILEI, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, a cura di L. SOSIO, Torino, Einaudi, 1989 [I ed. 1970], p. 437.

⁽⁷⁹⁾ E. RAIMONDI, *Letteratura barocca*, cit., p. 145.

⁽⁸⁰⁾ Frugoni ne ha già verificato la tecnica nella *Vergine parigina*, un romanzo pubblicato a Venezia tra il 1660 e il 1661: vi narra «la vita di Santa Aurelia di Francia, ma con tale fioritura digressiva da scardinare anche le elastiche convenzioni del genere agiografico» (M. CAPUCCI, *Fiaba, novella, romanzo*, in C. JANNACO - M. CAPUCCI, *Il Seicento*, in *Storia letteraria d'Italia*, nuova ed. a cura di A. BALDUINO, Padova, Piccin, 1986, p. 678).

⁽⁸¹⁾ E. RAIMONDI, *Letteratura barocca*, cit., p. 108.

⁽⁸²⁾ M. CAPUCCI, *Il «Cane di Diogene» e il romanzo*, in *Sul romanzo secentesco*, cit., p. 143. Il giudizio è riferito, in particolare, ai *latrati* settimo e ottavo, con il cane Saetta quasi esclusivo protagonista; credo, tuttavia, non sia improprio applicarlo all'intero romanzo. A conferma: nel secondo *latrato* compare «un nutritissimo fuoco d'artificio di censure, condanne capitali e satiriche invenzioni sul mondo sempre più immondo (e s'intende, ovviamente, il mondo moderno)» (*ibid.*, p. 134).

⁽⁸³⁾ Già nell'*Eroina intrepida* [1673], il romanzo di Aurelia Spinola, a mezzo tra lo storico e l'agiografico, Parigi è «l'Oceano delle confusioni», spazio che coincide, per paradossale, con la *rotondità*: «La novità v'ha la sfera, [...] il lusso v'ha il centro» (F. F. FRUGONI, *L'Eroina intrepida*, in *Trattatisti e narratori del Seicento*, cit., p. 917).

ogni mente, per impugnar ogni ragione, per oppugnar ogni contrarietà, per repugnar ad ogni dovere, per pugnar contro ad ogni virtù⁽⁸⁴⁾.

Siamo sempre nel terzo *latrato*. E lo Spartano confessa all'Atico il buio della propria anima, da cui *spia* il mondo diventato un cumulo di macerie: «Così, riconsentrato in me stesso, più che nel mio gabinetto, non so meglio vivere, quando gli altri dormono, che sepolto. Impallidito al riverberare delle squallide pergamene, per rassomigliarmi ai morti immortali, co' quai converso, distillo a goccia a goccia l'elisire dell'anima e le quintessenze della saggezza»⁽⁸⁵⁾. Poi, nel quarto *latrato*, «preso per la mano dall'Atico, [è] introdotto in una stanza, schierata di numerosi volumi»⁽⁸⁶⁾.

Ogni biblioteca moderna custodisce il delirio di far coincidere l'*orbis terrarum* con l'*orbis litterarum*, di sottrarre i saperi al rischio del tempo: nel *Gargantua* e nella *Bibliotheca selecta* di Possevino, nel *Chisciotte* e nelle *Lettres Persanes*, nei *Promessi sposi* e in *Bouvard et Pécuchet*. Sono universi compiuti? La biblioteca di Mercurio, nel canto decimo dell'*Adone*, ne implica almeno l'illusione. Ora, in opposizione simmetrica, nel decimo *latrato* del *Cane di Diogene*, la biblioteca dei Gastrimargi «mostra come la letteratura, le scienze, la filosofia non siano, in realtà, che al servizio delle esigenze di un mondo invilito e degradato e vizioso»⁽⁸⁷⁾.

Il censore, nelle vesti di Narciso, insegue una presunzione di verità letteraria, rappresentata «per via di invenzione assoluta del linguaggio e dei suoi simboli»⁽⁸⁸⁾. L'oratoria narrativa⁽⁸⁹⁾ si avvolge nel proprio

⁽⁸⁴⁾ ID., *Il Cane di Diogene*, cit., p. 943.

⁽⁸⁵⁾ *Ibid.*, p. 925.

⁽⁸⁶⁾ *Ibid.*, p. 956.

⁽⁸⁷⁾ G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Fine dell'idillio. Da Dante al Marino*, Genova, Il Melangolo, 1978, p. 259. Per il circuito metaforico *libro-biblioteca-mondo*, rinvio a: E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], a cura di R. ANTONELLI, Firenze, La Nuova Italia, 1992 (alle classiche pp. *Il libro come simbolo*); H. BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura* [1981], Bologna, il Mulino, 1984 (in particolare, al cap. sul *Criticón* del Gracián: *Codificazione e decifrazione del mondo dei libri*); R. CHARTIER, *L'ordine dei libri*, Milano, il Saggiatore, 1994; L. CANFORA, *Libro e libertà*, Roma - Bari, Laterza, 1994.

⁽⁸⁸⁾ B. ZANDRINO, *Il mondo alla rovescia. Saggi su Francesco Fulvio Frugoni*, Firenze, Alinea, 1984, p. 101.

⁽⁸⁹⁾ Organizzata, in linea di massima, in una «sintassi nominale e qualitativa che svaluta la dinamicità del verbo», una procedura in «funzione primaria» della «denuncia dello *status quo*» (L. RODLER, *Una fabbrica barocca. Il «Cane di Diogene» di Francesco Fulvio Frugoni*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 142). Un diverso l'orientamento: proprio il dispiegarsi cumulativo di strumenti retorici, «ne scarica la capacità impressiva, e li qualifica per procedimenti privi di responsabilità morale, che si offrono alla lettura per

eccesso, nell'incontinenza circolare del proprio *leggere*. Nella terza seduta del Tribunale della Critica viene aperta una «grossa balla» di libri, «in parte tronfa dal vento» ⁽⁹⁰⁾. Sono quasi tutti dei romanzi inutili, servono solo «a passar il tempo o, come i ventagli di carta pinta, a far fresco ed a cacciar via le mosche» ⁽⁹¹⁾. Si salva il nucleo di un potenziale canone barocco: *Argenis* e *Calloandro fedele*, le opere di Biondi e dello stesso Frugoni. Per il resto, «son tutt'i romanzi ramosi, che sol di frasche e di fiori son carchi, senza che se ne possa carpir un frutto d'insegnamento o morale o politico o di altra sorte che arrechi l'utile col diletto» ⁽⁹²⁾.

Non solo i romanzi, ma quasi tutti i libri meritano di rientrare nel catalogo di una grottesca, e quasi sterniana, *bibliognomica* ⁽⁹³⁾. La biblioteca di Frugoni non si apre, resta un luogo notturno, in cui il peccato di una distruttività euforica rivela la nostalgia dolente di una *orizzontalità* creaturale. Rientriamo nella biblioteca dell'Atico:

Che giova aver una grande circonferenza di libri, se non si ha insieme un centro di dottrine a cui si raggirino? La bellezza che sta nella superficie non è bellezza, perché provien dall'esterno. Quella non è superficiale, ma profonda, che deriva dal centro, in cui la bontà si ricircola come nel punto il cerchio. Quando il bello non è buono, consiste nella mera apparenza e non ha fondo alcuno; ma quando è buono, il bello si trasfunde nell'esterior dall'interno ⁽⁹⁴⁾.

Come una tomba, disperatamente remota: un *sepolcro* pieno di libri è il luogo tradizionale di chi affronta l'impresa feroce di trasformare se stesso e il mondo in *scrittura*. Il *tempo* di Frugoni resta quello della «Biblioteca [...] la cui circonferenza è inaccessibile» ⁽⁹⁵⁾. Come se *Il Cane di Diogene* di Frugoni fosse una fantastica architettura funeraria che allontani la morte.

puro diletto» (S. BOZZOLA, *La retorica dell'eccesso. Il «Tribunale della critica» di Francesco Fulvio Frugoni*, Padova, Antenore, 1996, p. 284, a proposito delle *funzioni dell'ornatus e dell'exemplum*).

⁽⁹⁰⁾ F. F. FRUGONI, *Il Cane di Diogene*, cit., p. 1024.

⁽⁹¹⁾ *Ibid.*, p. 1027.

⁽⁹²⁾ *Ibid.*

⁽⁹³⁾ Cfr. *ibid.*, p. 962: «Sono i libri somiglievoli ai nasi non men che ai poponi. Voi vedete, amico, certi nasonacci proboscidali ch'escon dal punto della visual simetria e non istarnutano mai che non tuonino e non tempestino. Con la lor comparsa, come se fossero comete barbate, attraggono tutti gli sguardi; e colla loro preminenza, come se fossero tante guglie d'Egitto, sollevano tutte le occhiate».

⁽⁹⁴⁾ *Ibid.*, p. 960.

⁽⁹⁵⁾ J. L. BORGES, *La biblioteca di Babele* [1941], *Finzioni*, in *Tutte le opere*, a cura di D. PORZIO, Milano, Mondadori, 1991 [I ed. 1984], p. 681.

8. Marana e Frugoni. L'avarizia ipocondriaca dei due liguri odiatori del mondo ci regala degli archetipi romanzeschi, che restano immobili in una sorta di ricapitolazione della prima modernità italiana. Della rivoluzione barocca, i personaggi di Mahmut, del cane Saetta, di Atico e dello Spartano ereditano una vertigine in forma di spirale, che il *racconto* dispera di colmare.

Racconta di più, allora, la discrezione, l'*étonnement* del guardare in fondo al cuore della *Princesse de Clèves*: il tuffo nelle passioni e la fuga da una estesa topografia orizzontale. La protagonista di Madame de La Fayette evita l'abbaglio del vedere troppo e rivela doti insospettabili proprio nella raffinata esperienza della *rinuncia*.

E anche Robinson, nella sua isola *tomba*, con una biblioteca ridotta alla sola Bibbia, quando l'inchiostro scarseggia, non cercherà di *distillare goccia a goccia* l'intero scibile, come ha creduto di poter fare lo Spartano del *Cane di Diogene*. Robinson scriverà solo le *cose importanti*, si porrà il problema di uno schema *economico* della narrativa, per discernere l'esperienza e ricordare. Rinuncerà alla «totalità», che, ricorda Blumenberg, «non è meno definitiva della rinuncia a quel genere di verità che un tempo credevamo di poterci ripromettere da essa» ⁽⁹⁶⁾. Scriverà Kafka: nel «romanzo lo scrittore può mostrarci soltanto le cose importanti» ⁽⁹⁷⁾.

Con questo *meno*, Robinson scoprirà un *tempo* radicalmente soggettivo e trasformerà se stesso e il romanzo guardando nel suo cuore e parlando col suo Dio ⁽⁹⁸⁾. La «condizione di Robinson» è «esemplarmente umana», «senza via d'uscita in un luogo sconosciuto, ostile»: in «forza del caso o di un misterioso decreto divino»? «De Foe lascia intendere che il suo eroe propenda per questa seconda ipotesi»: un «erede della gnosi», dunque. «Quel senso di irrimediabile smarrimento che travolge l'io, strappandolo al patto che lega cielo e terra, viene convertito in una più alta presa di coscienza» ⁽⁹⁹⁾.

⁽⁹⁶⁾ H. BLUMENBERG, *Elaborazione del mito* [1979], Bologna, il Mulino, 1991, pp. 220-1.

⁽⁹⁷⁾ In una nota del 28 ottobre 1911: F. KAFKA, *Confessioni e diari*, cit., p. 224.

⁽⁹⁸⁾ «Pertanto la mia vita era migliore che se avessi vissuto in seno alla società, perché quando mi accadeva di dolermi per l'impossibilità di parlare con qualcuno, subito mi chiedevo se il conversare coi miei pensieri e, se mi è lecito, con Dio stesso, non era preferibile al massimo godimento offerto dalla compagnia del consorzio umano» (D. DEFOE, *Robinson Crusoe* [1719], traduz. it. di R. MAINARDI, Milano, Garzanti, 1992, p. 145).

⁽⁹⁹⁾ S. GIVONE, *Dire le emozioni. La costruzione dell'interiorità nel romanzo moderno*, in *Il romanzo*, a cura di F. MORETTI, I, *La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 379 per tutte le citazioni.

Questo è lo spazio adeguato a Robinson e agli altri grandi paradigmi antropologici, che il romanzo europeo sta elaborando: Gulliver e Manon, Pamela e Tom Jones, Télémaque e Gil Blas, Usbek e Marianne. Ma non è certo lo spazio occupato dal romanzo italiano tra Sei e Settecento: anni che non sono un deserto ⁽¹⁰⁰⁾, ma che non brillano per suggerimenti originali ⁽¹⁰¹⁾. Nei momenti di crisi, il vero conforto del narratore italiano sembra la *dimora piccola* della *conversazione* e della *paratassi*.

Così l'onda di una sulfurea diaspora sommerge *Il Gazzettino* di Gigli. Una sequenza di rivoli spudorati nelle finte vesti di cronache giornalistiche ⁽¹⁰²⁾. L'imperatore Gionata VII propone al papa di inviare fanciulle cinesi per favorire dei matrimoni misti. Nel corredo che precede le amazzoni una cassa attira l'attenzione, una cassa di «zinne mancine», stravaganti cineserie ⁽¹⁰³⁾, che solleticano la fantasia. Se ne discute lungo tutto il percorso attraverso l'Italia. Non si può certo dire che non sia rispettato con assiduità il *frammentario* della barzelletta.

Il cronista è ossessivamente polemico contro l'ignoranza accademica, l'ipocrisia dei potenti, la scienza e i gesuiti, la credulità popolare. A Firenze, si dibatte sul dubbio candore di uno dei reperti della famosa cassa. E il tema si sviluppa con poche varianti nelle tappe successive, interpuntate di allusiva impudizia. Qua e là, un pulviscolo di perfidie,

⁽¹⁰⁰⁾ Cfr. L. SPERA, *Il romanzo italiano del tardo Seicento. 1670-1700*, Firenze, La Nuova Italia, 2001.

⁽¹⁰¹⁾ Lo conferma il quadro d'insieme di M. CAPUCCI, *La prosa narrativa, memorialistica e di viaggio. Avventurieri e poligrافي. Letterati, critici, polemisti*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. MALATO, VI, *Il Settecento*, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 705-55.

⁽¹⁰²⁾ *Il Gazzettino* sembra a Folco Portinari «un buon pretesto, non certo per una teoria del romanzo, bensì per qualche considerazione e verifica dell'iniziale complessità del 'genere'» (F. PORTINARI, *Introduzione*, cit., p. 17. In precedenza: ID., *Avvio a una storia del romanzo italiano del Settecento*, in *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, L'Arciere, 1984, pp. 345-63. Cfr. I. CROTTI, *Rassegna di studi e testi del romanzo italiano nel Settecento (1960-1989)*, «Lettere italiane», XLII, 1990, 2, pp. 296-331.

⁽¹⁰³⁾ La parodia della moda delle *chinoiseries* è alquanto tempestiva (Gigli scrive il romanzo nel 1712-13): «Già nel numero 299 dello *Spectator* (del 12 febbraio 1712) si potevano leggere le scherzose lamentele del marito di una Lady Mary, che non poteva più muoversi nella casa riempita di fragilissimi gingilli orientali» (E. GARIN, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Milano, Mondadori, 1992 [I ed. 1975], p. 353). Per non dire di libri, rapporti commerciali e scientifici, che mitizzano una Cina «fra Seicento e Settecento [...] sul terreno morale e politico [...] immagine di una società ordinata e perfetta» (*ibid.*, p. 348). Cfr. anche S. ZOLI, *La Cina e l'età dell'Illuminismo in Italia*, Bologna, Patron, 1974, p. 70: per un Baretti biliosamente *contro*, un Ferdinando Paoletti «entusiasta ammiratore della Cina, non solo della sua agricoltura, ma anche di tutta la civiltà cinese, del governo civile, non meno che della legislazione».

in particolare contro Gravina e Metastasio. Nulla di paragonabile allo straziante viaggio di Hu, che negli stessi anni viene raccontato nel diario del gesuita francese padre Foucquet ⁽¹⁰⁴⁾.

In ogni episodio si sente più l'astio del deluso che il digrignio dello smodato: *Il Gazzettino* poteva essere il romanzo della malversazione, la rivelazione di città culturalmente perdute. Ma la materia si aggruma in noiosa serialità ⁽¹⁰⁵⁾. Per chiudere con un auspicio: si fondi a Roma la nuova congregazione *De extirpanda mala fide* per perseguire «tutte le falsità delle promesse, vendita di speranze, finta religione di Stati, ipocrisia ed affettazione di superlativi, imposture di feudi, e qualunque altra cosa, che in qualunque modo vada a mascherare la verità, far mercato di benefizi, gettar seme di liti, sacrificar innocenti, e canonizzare idolatrie» ⁽¹⁰⁶⁾.

Ci si può chiedere se *Il Gazzettino* tocchi i confini del rancore estremo, si sviluppi nella *depravazione* della fantasia linguistica. Insomma: lo scollacciato si risolve in grottesco? ⁽¹⁰⁷⁾. Se così fosse, il divertimento di un occhio turpe potrebbe garantire un demenziale punto di vista: una pur minuscola anticipazione degli squinternati resoconti dell'*Humphry Clinker* ⁽¹⁰⁸⁾. E il romanzo italiano avrebbe una carta in più per incunearsi nel levigato immaginario arcadico.

⁽¹⁰⁴⁾ Uno sventurato cantonese (una sorta di *cineseria* vivente), portato in Francia nel 1722 dal padre gesuita Jean-François Foucquet, e abbandonato infine in manicomio: «Ai pazienti più poveri non vengono date scarpe, né biancheria e lenzuola pulite. Hu è arrivato a Clarenton con il vestito comprato a Vannes, già abbastanza consunto, e due completi cinesi. Non verranno sostituiti quando saranno logori» (J.D. SPENCE, *L'enigma di Hu* [1988], Milano, Adelphi, 1992, p. 133).

⁽¹⁰⁵⁾ Cfr. per esempio: G. GIGLI, *Il Gazzettino* [1765, postumo], in *Romanzieri del Settecento*, cit., p. 177: «Di più la città di Benevento, ospizio delle streghe e degl'incanti; quella d'Ascoli, patria di Cecco maliardo; quella d'Arezzo, come patria di Pilato; la montagna di Pistoja, produttrice di curiali castagnai di mala fede; Montalcino, cittaducola nel Sanese, dove s'avvezzano gli uomini incivili, che ricevono i cardinali in mutande; Faenza, madre di fanatici e d'ipocriti; Castel Bolognese, nido di bastardi e contrabbandieri; Valcava, territorio di ritrovatori di reliquie apocrife; Murano, isoletta presso a Venezia, dove si lavorano le gioie false da commedie; Tivoli, che produce confetti traditori dei denti e del palato; e tutti gli altri luoghi celebri per bugia, per superstizione, per alterazione di metalli, di gemme e di verità, che più a lungo si specificheranno nel breve dell'istituto».

⁽¹⁰⁶⁾ *Ibid.*, p. 176.

⁽¹⁰⁷⁾ Positiva è la risposta di F. PORTINARI, *Introduzione*, cit., p. 20: «la satira [...] è sostenuta da una dilatazione critica dei temi, da una loro generalizzazione senza più confini, Terra o Luna, che lo stile parodistico d'un linguaggio finto-serio traduce in una più vasta operazione grottesca».

⁽¹⁰⁸⁾ Il romanzo è scritto quasi tutto in Italia: un «testo in cui la materia ribolle e tracima per ogni terreno, come spesso accade nelle fasi in cui una tecnica della narrazio-

9. Gravina sembra consapevole che l'autentico dominio del narrare non coincida con lo spazio del «perfetto», ma, sull'esempio di Omero, del *possibile*. Si narrano i costumi, le passioni, le pulsioni oscure che scuotono gli individui e i popoli. Ci si inoltra nell'opaco, nell'increspatura, si raccoglie quanto non rientri in una ripartizione convenzionale dei generi letterari. Forse Gravina crede ad un ritorno dell'*epico* e, con ipotesi plausibile, ad un suo arricchirsi nella prospettiva del *romanzesco*. Resta, tuttavia, ben lontano dal farsi paladino di quel genere così malleabile, quale si sta rivelando il romanzo europeo.

La *Ragion poetica* prende posizione. È la *varietà* del mondo concreto, che deve postularsi in una coerenza nuova e rivelarsi nell'*unità* del racconto: «Imperocché, se epico altro non significa senonché narrativo, perché non sarà epico ugualmente, anzi più, chi un volume di molte imprese grandi espone, che chi ne narra poche ridotte ad una principale?»⁽¹⁰⁹⁾.

L'«artificio si dee nascondere sotto l'ombra del naturale»⁽¹¹⁰⁾. L'estetica del *vero* deve reintegrarsi fra le più inconciliabili tendenze della *natura*:

Perloché il poeta narrativo, quando saprà porger le fila a ciascheduno ed intrecciar gli eventi a fronte delle vere sembianze, potrà per entro ogn'opera, quantunque eroica, far trascorrere lo spirito ed il genio di persone umili e mediocri. Ed ancora avrà libero campo da rappresentar consigli e fatti da lunga serie di cose discendenti ed avvolti; con la qual narrazione scoprirà più largamente l'interno volto delle cose e delle persone, togliendo il velo alla vera sembianza del mondo, coperta a noi spesso da pure apparenze⁽¹¹¹⁾.

Non è un programma di scarsa ambizione: «intrecciar gli eventi a fronte delle vere sembianze», «far trascorrere lo spirito e il genio di persone umili e mediocri», togliere «il velo alla vera sembianza del mondo», scoprire «l'interno volto delle cose e delle persone». Significa, in altre parole, indicare la direzione di un rinnovamento dei paradigmi narrativi.

ne si rimodella, accogliendo nel proprio alveo, alla confluenza di vari corsi, un amalgama ancora instabile di scritture composite, divaganti» (G. MAZZACURATI, *Introduzione*, in T.G. SMOLLETT, *La spedizione di Humphry Clinker* [1771], traduz. it. di G. MAZZACURATI, Torino, Einaudi, 1987, p. XII).

⁽¹⁰⁹⁾ G. V. GRAVINA, *Della ragion poetica libri due*, in *Scritti critici e teorici*, a cura di A. QUONDAM, Bari, Laterza, 1973, p. 305. Cfr. A. QUONDAM, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968, pp. 231-73 (il cap. *Il trattato della «Ragion poetica» e la nuova posizione del Gravina*).

⁽¹¹⁰⁾ G. V. GRAVINA, *Della ragion poetica*, cit., p. 203.

⁽¹¹¹⁾ *Ibid.*, pp. 218-9.

Ritorna l'*Arte poetica* di Aristotele ⁽¹¹²⁾, ancora in quel capitolo nono, bestia nera degli interpreti cinquecenteschi: «lo storico espone gli eventi reali, e il poeta quali fatti possono avvenire» ⁽¹¹³⁾. Ma il problema vero resta la scelta di una reciproca proporzione, «nell'ambito del verosimile o del necessario» ⁽¹¹⁴⁾. Gravina se ne rende conto: «poichè siccome le cose in natura possono variamente succedere, così dee esser lecito variamente inventarle e narrarle, o secondo la loro unità o secondo la loro moltitudine» ⁽¹¹⁵⁾.

La narrazione si dilati, includa il *molteplice*: «Ed è invero cosa assai strana che per sostenere un precetto d'Aristotile, o dagli altri male inteso o da lui confusamente spiegato, ci riduciamo a credere per narratore chi narra poche cose ridotte ad una e non chi ne narra molte e principali» ⁽¹¹⁶⁾. Moltiplicare le storie, arricchire i contesti narrativi, non corrisponde, tuttavia, al rifiuto di una linea portante del racconto. Anzi, va limitata la ridondanza dell'*intreccio*. Solo in tal modo si costruisce uno spazio per il *personaggio* ⁽¹¹⁷⁾, adeguato per svilupparne la psicologia, per associarne le azioni al carattere.

Gli eroi nuovi, così, si determinano come persone vive, di carne, con sentimenti pieni, coerenti. La favola torna alla fonte: «Avendo Omero concepito sì gran disegno e volendo ritrar sulle carte i veri costumi e le naturali passioni degli uomini senz'alcun velo, non espresse mai sopra i suoi personaggi il perfetto, del quale l'umanità non è vaso capace, se

⁽¹¹²⁾ Un tassello minuscolo, ma un nome non secondario: «In Politicis autem et Rhetoricis plane regnat Aristoteles, longe omnes veteres post se relinquit qui ad nos pervenere. In humanos quoque affectus profunde satis introspexisse videtur» (G. W. LEIBNIZ, *Guglielmi Pacidii initia et specimina scientiae generalis sive de instauratione et augmentis scientiarum in publicam felicitatem*, in *Die philosophischen Schriften*, a cura di C. J. GERHARDT, VII, Hildesheim - New York, Olms, 1978, p. 149). Dunque: nella politica e nella retorica Aristotele regna sovrano e supera ogni antico; è inoltre analista perspicace delle passioni.

⁽¹¹³⁾ ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di C. GALLAVOTTI, Milano, Fondazione Valla-Mondadori, 1990 [I ed. 1974], p. 31.

⁽¹¹⁴⁾ *Ibid.*

⁽¹¹⁵⁾ G. V. GRAVINA, *Della ragion poetica*, cit., p. 305.

⁽¹¹⁶⁾ *Ibid.*

⁽¹¹⁷⁾ Su cui Gravina ritorna in particolare nel *Della tragedia libro uno*, in *Scritti critici e teorici*, cit., p. 516: «Aristotile scrive Eschilo essere stato il primo che inventasse il protagonista, cioè il personaggio principale, sul quale tutta la favola si svolgesse, restando agli altri le parti seconde e terze, dirette all'uso del principal personaggio e principal azione». S'intende che Gravina difende la superiorità della tragedia sull'epica: «Poiché la narrazione tende a significar l'operazione; ma la tragedia è l'operazione medesima» (*ibid.*, p. 509). Cfr. A. QUONDAM, *Cultura e ideologia*, cit., pp. 311-78 (il cap. *Gravina e la tragedia*).

non quando dalla divina grazia s'avvalora»⁽¹¹⁸⁾. In tale orientamento, il racconto antropologico viene da Vico posto nella condizione di mutare il proprio statuto da cerimonia privata a gnoseologia storica, in quella convincente *simulazione delle origini*, che è la *Scienza nuova*, fin dalla sua edizione del 1725.

Attraverso Omero, il *fondamento* di una civiltà forse esiste perché *si narra*. Tutta «l'iconomia dell'*Iliade*» si dispone «sopra la provvidenza», «primo principio delle nazioni», e «sopra la religione del giuramento»⁽¹¹⁹⁾. L'*inizio* tende quindi a coincidere con la *finzione* di un patto fondante: «Nè si asserisce ad Omero altra sapienza che la civile, acconcia alla setta de' suoi tempi eroici, per la quale meritò l'elogio di fondatore della greca umanità (ma per questi principi con verità gli conviene quel di ristoratore), nè gli si asserisce altra arte che la sua buona natura, congiunta alla fortuna di ritrouarsi ne' tempi della lingua eroica di Grecia»⁽¹²⁰⁾.

Nel *primitivo* Vico trova il nucleo narrativo del *naturale*, alveo e limite dell'*humanitas*. Si inoltra, come Robinson, in un'isola europea di lontananze oscure e trascurate: dai cartesiani perché vi emerge l'istinto, dai giusnaturalisti perché la forza vi spadroneggia, dai portorealisti perché la fantasia vi supera la razionalità. Proprio in quei tempi, suggerisce Vico, troviamo «le tracce di uno stadio dell'evoluzione» e le vestigia di una concordanza tra «significante e significato, parola e mondo, segno semantico e *Logos*»⁽¹²¹⁾.

Reca «maraviglia», scrive Vico, «come tutti i filosofi [...] tracciarono di meditare su questo mondo delle nazioni, o sia mondo civile, del quale, perché l'avevano fatto gli uomini, ne potevano conseguire la scienza gli uomini»⁽¹²²⁾. Così la *Scienza nuova*, nella definitiva stesura del 1744,

⁽¹¹⁸⁾ G. V. GRAVINA, *Della ragion poetica*, cit., p. 206. Cfr. S. BATTAGLIA, *Mitografia del personaggio*, Napoli, Liguori, 1991 [Ed. 1967], p. 23: «Agli occhi del Gravina Omero giungeva come il repertorio più completo della realtà umana: un inventario della vita e del destino, che si esplicano in esperienze e caratteri d'apertura universale».

⁽¹¹⁹⁾ G. B. VICO, *Principi di una scienza nuova* [1725], in *Opere*, a cura di A. BATTISTINI, 2 voll., Milano, Mondadori, 1990, II, p. 1123.

⁽¹²⁰⁾ *Ibid.*, p. 1124. In questa «parte della *Scienza nuova* che tratta di Omero», scrive Isaiah Berlin, si «trova una vivida illustrazione» di quel paradigma secondo il quale «esistono visioni differenti della vita, con valori differenti, ed è impossibile far rientrare queste visioni e i rispettivi valori in un'unica grande e armoniosa struttura» (I. BERLIN, *Il legno storto dell'umanità. Capitoli di storia delle idee* [1990], a cura di H. HARDY, traduz. it., Milano, Adelphi, 1994, p. 103).

⁽¹²¹⁾ G. STEINER, *Nessuna passione spenta* [1996], traduz. it., Milano, Garzanti, 1997, p. 307.

⁽¹²²⁾ G. B. VICO, *Principi di una scienza nuova* [1744], in *Opere*, cit., I, p. 542. Con la nota di E. GARIN, *Dal Rinascimento all'Illuminismo*, Firenze, Le Lettere, 1993 [I ed.

diventa il compiuto racconto dell'analogia intrinseca tra la storia e la possibilità della sua conoscenza: si completa il percorso cominciato con Guicciardini e proseguito con Sarpi.

Bisogna accedere alla *contemporaneità* di ogni passato, «vederlo attraverso gli occhi di chi l'ha vissuto»⁽¹²³⁾. «Vico non ci dice mai che cosa esattamente quando parla della necessità di 'entrare' o 'discendere' nella mente degli uomini primitivi, ma dalla pratica concreta della *Scienza nuova* risulta chiaro che ciò che chiede è una penetrazione immaginativa, un dono cui dà il nome di 'fantasia'»⁽¹²⁴⁾.

Isaiah Berlin, non a caso, aggrega a Vico i nomi di Herder e di Scott. Nello specchio narrativo, la storia proclama una «verità, la quale non si può a patto alcuno chiamar in dubbio; che questo mondo civile egli certamente è stato fatto dagli uomini, onde se ne possono, perché se ne debbono, ritrovare i principi dentro le modificazioni della nostra medesima mente umana»⁽¹²⁵⁾. Ecco convergere la duplice *verticalità* delle scaturigini collettive e del romanzo dell'anima.

«Vico è attratto da ciò che resta *al di là* del pensiero ed è *prima* di esso»⁽¹²⁶⁾: la casa del pensiero è sempre altrove. La famosa *Degnità XIV*⁽¹²⁷⁾ è, infine, una accettazione radicale della pochezza del mondo, un preliminare necessario a quel racconto della fragilità individuale, che era già di Montaigne. Ora, scrive Vico, la «filosofia, per giovar al gener umano, dee sollevar e reggere l'uomo caduto e debole, non convellergli la natura né abbandonarlo nella sua corrosione»⁽¹²⁸⁾.

Il *vissuto* si modifica e trova la soglia del proprio *riconoscersi* nelle regole più complesse di una *scrittura che deve leggersi*: la «mente umana [...] è naturalmente inchinata a sentire le cose del corpo e dee usare troppo sforzo e fatica per intendere se medesima, come l'occhio corpo-

1970], p. 210: «la spinta novatrice non è tanto nel 'topos' del *verum-factum*, quanto nel suo uso polemico contro i dogmatici, ossia contro la tesi della possibilità di costruire *a priori* il sistema del mondo, contro il postulato della corrispondenza del mondo in sé alle strutture mentali, contro le 'nuove scienze'».

⁽¹²³⁾ I. BERLIN, *Il legno storto dell'umanità*, cit., p. 95. E spiega: «dall'interno per così dire, e non come una mera sequela di fatti, eventi e personaggi lontani che sfilano in un corteo descritto da un punto d'osservazione esterno» (*ibid.*).

⁽¹²⁴⁾ *Ibid.*, p. 99.

⁽¹²⁵⁾ G. B. VICO, *Principi di una scienza nuova* [1744], cit., pp. 541-2.

⁽¹²⁶⁾ G. MAZZOTTA, *La nuova mappa del mondo. La filosofia poetica di Giambattista Vico*, Torino, Einaudi, 1999, p. 16.

⁽¹²⁷⁾ «Natura di cose altro non è che nascimento di esse in certi tempi e con certe guise, le quali sempre che sono tali, indi tali e non altre nascon le cose» (G. B. VICO, *Principi di una scienza nuova* [1744], cit., p. 500).

⁽¹²⁸⁾ *Ibid.*, p. 496.

rale che vede tutti gli obbietti fuori di sé ed ha dello specchio bisogno per vedere se stesso»⁽¹²⁹⁾.

10. L'*immaginazione* di Vico è, per Berlin, il *dono* di uno strumento nuovo, che si plasma aggregando le esperienze rinnovate dell'osservazione. Non è quindi un episodio *extra moenia* la *Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo*: il *vissuto* si rivela nel munifico appropriarsi del proprio destino, è un preliminare gesto narrativo, che identifica il filosofo in quanto *personaggio*. L'autobiografia è reinterpretata lasciando agire, come una sorta di motore immobile, l'*entelechia* aristotelica⁽¹³⁰⁾.

Il racconto si apre con una guarigione fisica⁽¹³¹⁾, il nascimento vero, non biologico. L'eroe scopre che solo a se stesso deve la propria *impronta*, all'inizio di un percorso triadico che comprenderà il *martirio* e la *glorificazione*: «Nell'opera di redenzione e di riscatto, il *tòpos* classico della malasorte subisce una curvatura per l'influsso del modello autobiografico cristiano, ove il perseguitato per eccellenza è il martire, ossia il testimone di una vita esemplare identificabile come *historia calamitatum*»⁽¹³²⁾.

Vico è il grande paranoico, si contrappone all'intera città, saldo: «dal suo buon genio guidato, aveva fatto il maggior corso dei suoi studi senza niun affetto di setta, e non nella città, nella quale come moda di vesti, si cangiava ogni due o tre anni gusto di lettere»⁽¹³³⁾. No, i suoi

⁽¹²⁹⁾ *Ibid.*, p. 542.

⁽¹³⁰⁾ «Di qui deriva che la compiuta maturità del carattere è il vero principio dello sviluppo. Qui si compie una sorta di 'inversione caratterologica' che esclude un vero divenire del carattere. Tutta la giovinezza dell'uomo è trattata solo come prefigurazione della maturità» (M. BACHTIN, *Estetica e romanzo* [1975], a cura di C. STRADA JANOVIC, Torino, Einaudi, 1979, p. 287). Bachtin sta evidenziando nelle «forme biografiche mature dell'epoca ellenistico-romana [...] l'influenza esercitata da Aristotele sui metodi caratterologici dei biografi antichi, e precisamente la dottrina dell'*entelechia* come ultimo fine e, nello stesso tempo, causa prima dello sviluppo» (*ibid.*); s'intende che le considerazioni possono valere per Vico tramite la mediazione plutarcea, ancor più efficace, come vedremo, in molti libretti metastasiani. E dunque: «Il tempo biografico in Plutarco è specifico. È il tempo della *rivelazione del carattere*, non il tempo del divenire e del crescere dell'uomo» (*ibid.*, p. 288).

⁽¹³¹⁾ G. B. VICO, *Vita scritta da se medesimo* [1723-28], in *Opere*, cit., I, p. 5: «dal guarito malore provenne che indi in poi e' crescesse di una natura malinconica ed acre, qual dee essere degli uomini ingegnosi e profondi, che per l'ingegno balenino in acutezze, per la riflessione non si dilettono dell'arguzie e del falso».

⁽¹³²⁾ A. BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 60.

⁽¹³³⁾ G. B. VICO, *Vita scritta da se medesimo*, cit., p. 25.

oggetti di indagine non sono futili e transeunti. E non conta la fatica che comporta la loro cura, né il dolore di una gestione improvvida del *pratico*: «uomo di poco spirito (sì come infatti lo è d'intorno alle cose che riguardano le utilità)» (134). *Sconosciuto*, nella propria camera, come la spia Mahmut di Marana, «il Vico si ricevè in Napoli come forestiero nella sua patria» (135).

Narciso raggiunge la massima soddisfazione nell'alcova segreta del proprio orgoglio. L'*ignoto* lavora al disegno della propria predestinazione, sviluppa quei meriti che *sa* di avere, ma che nello stesso tempo *deve* continuamente dimostrare. «Ma egli tutte queste avversità benediceva come occasioni per le quali esso, come a sua alta inespugnabil rocca, si ritirava al tavolino per meditar e scriver altre opere, le quali chiamava «generose vendette de' suoi detrattori»; le quali finalmente il condussero a ritruovare la *Scienza nuova*» (136).

Stanza («tavolino»), *famiglia* («rocca»), *polis* («patria»): anche lo spazio fisico e simbolico ha tre poli, tra il chiuso e l'aperto. È un dislocarsi continuamente *dentro* e irrimediabilmente *fuori*: «Il ricordo di questi luoghi scandisce il ritmo del testo e determina il processo vichiano di autoconoscenza. Ma il pensiero storico di Vico evoca sempre altri luoghi e altri tempi. Nel proporre una filosofia topica, l'*ars topica*, egli ripensa la topologia, il luogo proprio del soggetto» (137). La ricerca continua di una *dimora* è il risultato di una «radicale *atopia*» (138). La conferma: «il Vico [...] viveva da straniero nella sua patria» (139).

La fama coinciderà con la rigenerazione delle proprie origini, sarà la maschera per giustificare il proprio personaggio, scandirà il ritmo di un rinnovato romanzo. Quando crede finalmente scalata la propria, segreta montagna, Vico, in una *Aggiunta* (140), può finalmente essere magnanimo (con se stesso, prima di tutto), confessare le miserie, le collere, le paure, contemplare l'abisso dalla vetta. La *Vita* celebra, infine, in una

(134) *Ibid.*, p. 28.

(135) *Ibid.*, p. 23.

(136) *Ibid.*, p. 85.

(137) G. MAZZOTTA, *La nuova mappa del mondo*, cit., p. 15.

(138) *Ibid.*, p. 16.

(139) G. B. VICO, *Vita scritta da se medesimo*, cit., p. 26.

(140) La «prima stesura della sua *Vita*» è completata «addirittura entro la fine del 1723» (A. BATTISTINI, *Note a Vita scritta da se medesimo*, in *Opere*, cit., II, p. 1232), pubblicata «nella seconda metà del '28» (*ibid.*, p. 1233); poi Vico «dovette pensare a un'ulteriore *Aggiunta*», che aggiornasse gli eventi «sino alla primavera del '31 con il racconto [...] delle vicende che portarono alla stampa napoletana, avvenuta nel '30, della *Scienza nuova*» (*ibid.*, p. 1234).

privata liturgia, l'intima dignità di quel *presente assoluto* della fantasia, associabile al «momento 'eroico' dello sviluppo dell'umanità»⁽¹⁴¹⁾.

Tale immagine di *homo faber*, inserita nel quadro della propria autonomia storica, va tuttavia arricchita di uno sfondo psichico e concettuale. La *persona* trova la meditata inquietudine della sua imperfezione. È un momento positivamente critico per la cultura italiana e l'ultimo Muratori vi gioca una partita coerente. Nel *Della forza della fantasia umana*, egli «vincola alla struttura del cervello»⁽¹⁴²⁾ proprio quel *presente della fantasia*, che ci pone nello spazio della *contemporaneità con noi stessi*: «Si può con ragione appellar la fantasia la più nobile ed importante parte del corpo umano, perché con essa lo spirito nostro tratta continuamente tanto nella veglia, che nei sogni»⁽¹⁴³⁾.

I recessi dell'*oscuro*, della *malattia*, del *sogno*: angoli segreti da articolare in una psicologia meno ipotetica. Una difesa, per così dire, della decente *fisicità* del desiderio⁽¹⁴⁴⁾. Sul versante del *corpo*, l'intransigenza di Muratori porge ascolto a risonanze interiori postulate dai nuovi rapporti tra *fede* e *modernità*⁽¹⁴⁵⁾. L'*anima* viene associata al mistero dell'esperienza spirituale, nel luogo appropriato dell'unità⁽¹⁴⁶⁾. E la *fantasia*, in forza di tale operazione, tende a rinnovarsi nella libertà di un «continuo commercio»: «Ben so, che quando vegliamo, passa un continuo commercio fra l'anima e la fantasia; e si è anche veduto, che qualora sognamo, comunicano insieme queste due potenze, ma in maniera diversa»⁽¹⁴⁷⁾.

11. Mentre il romanzo inglese e francese sta imponendo, per pratica di scrittura e successo editoriale, dei modelli antropologici in contrasto con i più vari determinismi⁽¹⁴⁸⁾, il *romanzesco* cerca in Italia altre strade,

⁽¹⁴¹⁾ C. POGLIANO, *Introduzione*, in L. A. MURATORI, *Della forza della fantasia umana*, a cura di ID., Firenze, Giunti, 1995, p. 22.

⁽¹⁴²⁾ *Ibid.*

⁽¹⁴³⁾ L. A. MURATORI, *Della forza della fantasia umana*, cit., p. 143.

⁽¹⁴⁴⁾ «Ma benché la concupiscenza sia una modificazione o movimento dell'anima, gran parte nondimeno ha la fantasia nostra in eccitarla» (*ibid.*, p. 146).

⁽¹⁴⁵⁾ Cfr. M. ROSA, *Riformatori e ribelli nel '700 religioso italiano*, Bari, Dedalo, 1969, pp. 9-47.

⁽¹⁴⁶⁾ L. A. MURATORI, *Della forza della fantasia umana*, cit., p. 144: «Sogliono i filosofi assegnar nell'anima una *parte superiore*, ove dicono stare l'*appetito ragionevole*, e l'*inferiore*, a cui attribuiscono l'*appetito sensitivo*. Tutte immaginazioni. L'anima non ha parti, l'anima è una sostanza semplicissima e indivisibile».

⁽¹⁴⁷⁾ *Ibid.*, p. 144.

⁽¹⁴⁸⁾ Contro l'*influsso fisico* degli aristotelici, le *cagioni occasionali* di Malebranche, l'*armonia prestabilita* di Leibniz; anche contro l'*unanimismo* imperturbabile di Spinoza:

si infratta in zone carsiche e lascia il campo alle potenzialità fabulatorie del libretto d'opera sei-settecentesco ⁽¹⁴⁹⁾. Si può ipotizzare che il *personaggio* italiano vi trovi la sede narrativa idonea per calarsi in «una vicenda i cui conflitti divampino e si esauriscano nell'*hinc et nunc* della rappresentazione scenica» ⁽¹⁵⁰⁾.

Alla fine del Seicento, il giocattolo del melodramma è rovinato dal delirio dello spettacolo: divismo, megalomania scenografica, gessi, stucchi, cartoni, gorgheggi dei castrati. Gli intrecci drammatici sono macchinosi e gratuitamente esagerati i personaggi. Troviamo, nella *Didone delirante* del Paglia, una furibonda eroina, tra amanti travestiti, una pazza allo specchio: «Dimmi, o donna, chi sei, | che in faccia a una regina | apri il labro, e non parli; | ma talora col pianto beffeggi il pianto mio: | non rispondi?» ⁽¹⁵¹⁾. Guarisce odorando una rosa.

Crescimbeni nell'*Istoria della volgar poesia* si rifiuta quasi di affrontare quel «guazzabuglio» del melodramma. Improbabile e inverosimile lo definisce Muratori, nel terzo libro della *Perfetta poesia italiana*. Martello lo censura nella *Tragedia antica e moderna: genere spurio, «imperfetta tragedia»*. La condanna arriva, definitiva, nel *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello. Tante critiche frenano l'intossicazione e l'organismo si rinnova, con la fine di abusi, che sulla scena trasformano l'eroico in comico involontario. Il libretto d'opera riprende possesso del suo primato narrativo, quasi una *supplenza* del romanzo ⁽¹⁵²⁾, soprattutto una diegesi della *funzione* personaggio.

«La cupidità è la stessa essenza dell'uomo, in quanto da una sua qualsiasi data affezione si concepisce determinata a fare qualcosa» (B. De SPINOZA, *Etica dimostrata secondo l'ordine geometrico* [1677, postumo], traduz it. di S. GIAMETTA, Torino, Bollati Boringhieri, 1987 [I ed. 1959], p. 192).

⁽¹⁴⁹⁾ Cfr. P. GETREVI, *Labbra barocche. Il libretto d'opera da Busenello a Goldoni*, Verona, Essedue 1987, *passim*, privilegiando gli aspetti del *romanzesco*. Teatro e romanzo, d'altra parte, sono collegati da una traiettoria ancor più evidente: D. CONRIERI, *La rielaborazione teatrale di romanzi nel Seicento: considerazioni e prime indagini*, in *Sul romanzo seicentesco*, cit., pp. 29-100. Sullo sfondo, può valere anche per l'Italia: «Il romanzo barocco è diventato per l'età successiva un'enciclopedia del materiale: dei motivi romanzeschi e delle situazioni d'intreccio» (M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., p. 195).

⁽¹⁵⁰⁾ G. GRONDA, *Il libretto d'opera fra letteratura e teatro*, in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di EAD. e P. FABBRI, Milano, Mondadori, 1997, p. XXXV. Ora comincia il secolo d'oro del *personaggio*: dalla lettera [1749] di Metastasio a Hasse per l'*Attilio Regolo* alla lettera [1851] di Verdi a Cammarano per il *Trovatore* (cfr. *ibid.*, p. XL).

⁽¹⁵¹⁾ F. M. PAGLIA, *Didone delirante*, Napoli, Parrino e Muzio, 1696, p. 56 [III:17]. Cfr. P. GETREVI, *Labbra barocche*, cit., pp. 122-5, e, più in generale, per varie figure femminili nel melodramma sei-settecentesco.

⁽¹⁵²⁾ Cfr.: M. LAVAGETTO, *Quei più modesti romanzi*, Milano, Garzanti, 1979; L. BALDACCI, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1997.

Quest'ultima via è lastricata di trionfi del *femminile*: le *Clorinde*, le *Semiramidi*, le *Didoni* ⁽¹⁵³⁾. Il disegno dei personaggi diventa meno monotono, la psicologia rigetta ogni esagerazione deformante. Queste eroine imparano che, senza le sfumature, lo scontro di *caso* e *necessità* si risolve in una meccanica astratta. L'incertezza della Didone di Metastasio: «Or più quella non son»; «Son regina e sono amante» ⁽¹⁵⁴⁾. E i miraggi di Selene: «Bella ciascuno poi finge al pensiero | la fiamma sua, ma poche volte è vero» ⁽¹⁵⁵⁾. Si scopre l'agire di forze sconosciute. Il *lapsus* di Selene, rivolgendosi a Enea: «cor mio»; e la correzione fulminea, a cui si costringe: «È Didone che parla, e non son io» ⁽¹⁵⁶⁾. Viene intuita una grafica segreta della propria interiorità. Ancora Selene nella *Didone abbandonata*: «Io l'incendio nascoso | tacer non posso e palesar non oso» ⁽¹⁵⁷⁾.

La trama degli avvenimenti è meno concitata e l'*impasse* favorisce momenti di analisi. Già nella *Statira* del duo Pariati e Zeno, le antagoniste stazionano nei nuovi crocevia dell'*eros* e della *legge*. Statira: «Oh quanto | mi costi, incauta ambizion! Già sono | ria con l'amante, empia col padre» ⁽¹⁵⁸⁾. Barsina: «Ciò che può ingegno, e forza, | tutto userò. Core, a' consigli, all'arti. | Per regnar, per goder tutto alfin lice» ⁽¹⁵⁹⁾. La libertà della violenza contro il pudore del rimorso.

È il *personaggio* di Metastasio che, soprattutto, «sa di esser tale. E ciò

⁽¹⁵³⁾ Cfr. rispettivamente: I. GALLINARO, *La non vera Clorinda*, Milano, Angeli, 1994; C. QUESTA, *Semiramide redenta*, Urbino, Quattroventi, 1989; P. BONO - M. U. TESSITORE, *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, pp. 245-314.

⁽¹⁵⁴⁾ P. METASTASIO, *Didone abbandonata* [1724], in *Tutte le opere*, a cura di B. BRUNELLI, 5 voll., Milano, Mondadori, I, 1943, p. 11 [I:5, anche per la cit. precedente]. L'opera va in scena al teatro San Bartolomeo di Napoli, con musica di Domenico Sarro, primo di una lunga serie di musicisti, che operano sul libretto metastasiano (per es. Leonardo Vinci, per l'edizione romana del 1726: cfr. una sintetica analisi della sua partitura in R. STROHM, *L'opera italiana nel settecento* [1979], Venezia, Marsilio, 1991, pp. 173-89).

⁽¹⁵⁵⁾ P. METASTASIO, *Didone abbandonata*, cit., p. 33 [II:10].

⁽¹⁵⁶⁾ *Ibid.*, p. 32 [II:9].

⁽¹⁵⁷⁾ *Ibid.*, p. 14 [II:3]. La struttura è mutuata dai versi dell'*Ambleto* di Zeno e Pariati: «dir l'amore non si deve, | e negarlo non si può» (A. ZENO - P. PARIATI, *Ambleto* [1706], in *Drammi per musica*, a cura di A. DELLA CORTE, Torino, Utet, II, 1978, p. 329 [II:14], detto stavolta da un personaggio maschile, Valdemaro).

⁽¹⁵⁸⁾ A. ZENO, *Statira* [1706], in *Poesie drammatiche*, X, *Poesie drammatiche composte insieme con Pietro Pariati*, Venezia, Pasquali, 1744, p. 214 [I:4]. Cfr. G. GRONDA, *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, Bologna, il Mulino, 1990 (con saggi di B. Dooley, H. Seifert, R. Strohm), che ristabilisce il pieno ruolo di Pariati nella collaborazione con lo Zeno (la scheda dell'ed. 1706 della *Statira*, musicata da Francesco Gasperini, alle pp. 262-3).

⁽¹⁵⁹⁾ A. ZENO, *Statira*, cit., p. 216 [I:6]. Sono riscontrabili lievissime varianti rispetto ad una precedente ed. da me letta (Valsisi, Livorno 1707).

è esatto massimamente se si porta l'osservazione sino in fondo, alla luce della prospettiva cartesiana»⁽¹⁶⁰⁾. Questi protagonisti hanno scoperto e attraversato *Les passions de l'âme*: «vivono sulla scena una loro gioia intellettuale, ossia hanno consapevolezza di recitare, affrontando delle passioni vere senza paura di perdersi nell'oscuro labirinto del reale»⁽¹⁶¹⁾. Alla fine trovano il *loro* teatro della magnanimità: «Inutilmente nacque | chi sol vive a se stesso; e sol da questo | nobil affetto ad obliar s'impara | sé per altrui. Quanto ha di ben la terra, | alla gloria si dee»⁽¹⁶²⁾.

L'«archetipo genetico e storico del melodramma settecentesco» è ora «il teatro spagnolo del *siglo de oro* e quello francese del *grand siècle*»⁽¹⁶³⁾. Forse i libretti di Metastasio rendono attuali per la cultura italiana alcuni emblemi della prima modernità, analizzati da Marc Fumaroli: è un redivivo Corneille ammiratore dell'«umanesimo cristiano di Richelieu»?⁽¹⁶⁴⁾. Certo, un Metastasio «più pronto [...] a ricevere la lezione shakespeariana che non i monolitici eroi di Voltaire»⁽¹⁶⁵⁾.

Un Metastasio capace di sciogliere e riannodare *affetti* complessi: il generoso perdersi, l'impura salvezza. Un *cuore incerto* per tutti gli eroi. Aristeia nell'*Olimpiade*: «mi fingo | forse quel che non è. Se tu vedessi | come sta questo cor!»⁽¹⁶⁶⁾. E Attilio Regolo: «Tu palpiti, o mio cor! Qual nuovo è questo | moto incognito a te?»⁽¹⁶⁷⁾. Nel confronto con

⁽¹⁶⁰⁾ E. RAIMONDI, *Il concerto interrotto*, Pisa, Pacini, 1979, p. 32.

⁽¹⁶¹⁾ *Ibid.*

⁽¹⁶²⁾ P. METASTASIO, *Attilio Regolo* [1740], in *Tutte le opere*, cit., p. 1000 [II:7].

⁽¹⁶³⁾ G. GRONDA, *Il libretto d'opera fra letteratura e teatro*, cit., p. XXIII.

⁽¹⁶⁴⁾ M. FUMAROLI, *La scuola del silenzio*, cit., p. 584. Un altro tassello per capire lo sguardo a ritroso del Metastasio; ecco comunque il completamento della menzione: «L'umanesimo cristiano di Richelieu non ha nulla di 'umano' nel senso moderno e democratico del termine, ereditato dall'utopismo illuminista. Esso consiste nella volontà di fare emergere dal profondo di se stessi e dal profondo del regno un'idea eroica che recuperi l'energia e la forte semplicità della Roma antica, dell'Impero in cui Cristo ha voluto incarnarsi. Per questo ha suscitato l'ammirazione di un drammaturgo come Corneille, che pure temeva la politica del cardinale, ma che, sul suo esempio, ha riesumato in *Orazio* e in *Cinna* il vigore primordiale dell'aristocrazia romana, proponendolo come esempio ai francesi» (*ibid.*).

⁽¹⁶⁵⁾ C. OSSOLA, «*Clemenza e verità*»: *Metastasio riconosciuto*, in P. METASTASIO, *Oratori sacri*, a cura di S. STROPPA, Venezia, Marsilio, 1996, p. 14 (commentando una cit. esemplare dell'*Adriano in Siria* [1732]: «Scelgo, mi pento; | poi d'essermi pentito | mi ritorno a pentir»). Cfr., in precedenza, C. VARESE, *Scena, linguaggio e ideologia dal Seicento al Settecento*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 216: «Forse nessuno, come l'autore della *Didone abbandonata*, ha voluto e saputo costruire dei personaggi sul dubbio quale unità di misura e motivo di sviluppo e intrecciare il tempo del dubbio, aspetto e movimento di un carattere, con il tempo e le ragioni dell'azione scenica e dell'originalità creativa».

⁽¹⁶⁶⁾ P. METASTASIO, *Olimpiade* [1733], in *Tutte le opere*, cit., p. 598 [II: 1].

⁽¹⁶⁷⁾ *Id.*, *Attilio Regolo*, cit., p. 999 [II:7].

una interiorità martoriata, il personaggio si identifica, ma non in quanto arretri nel male: «il tuo peccato è sempre | soggetto a te; tu dominar lo puoi | con libero poter. L'arbitro sei | tu di te stesso»⁽¹⁶⁸⁾.

Un «rigoroso esame di me medesimo»⁽¹⁶⁹⁾, «riandando di bel principio tutta l'*Arte Poetica* di Aristotile»⁽¹⁷⁰⁾, e infine «citar, quando bisogni, qualunque più venerata umana autorità al supremo tribunale della ragione»⁽¹⁷¹⁾: l'autocontrollo della forma⁽¹⁷²⁾ si rivela, per Metastasio, la chiave per *attraversare* l'oscura e violenta *verticalità* delle passioni.

12. I racconti drammatici di Metastasio non ripropongono un fantasma gerarchico dell'*immutabile*. La ragione non chiude una requisitoria contro la *storia*, ma apre, piuttosto, il *dossier* di una felicità che «si sente sfidata dall'ineluttabile ricomparsa del male»⁽¹⁷³⁾. Siamo nell'identico luogo di quel bisogno di precisione, che i Lumi cercano per esorcizzare il panico glaciale dell'ignoto. La massima *verità* deve coincidere con la massima verificabilità della distanza tra le sfere dell'*artificio* e della *natura*. La passione settecentesca del *vedere* sviluppa un vero culto per la camera ottica.

La figura del *cosmo nella scatola* affascina Algarotti e la sua *furia* divulgativa. Nel corso di un ventennio, più volte ritorna al tema⁽¹⁷⁴⁾.

⁽¹⁶⁸⁾ ID., *La morte d'Abel* [1732], in *Oratori sacri*, cit., p. 111 [vv. 156-9]. Cfr. l'analisi dell'oratorio in S. STROPPA, «*Fra notturni sereni*». *Le azioni sacre del Metastasio*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 152-8.

⁽¹⁶⁹⁾ P. METASTASIO, *Estratto dell'Arte Poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima*, in *Opere scelte*, a cura di F. GAVAZZENI, Torino, Utet, 1978 [I ed. 1968], p. 1031.

⁽¹⁷⁰⁾ *Ibid.*, p. 1033.

⁽¹⁷¹⁾ *Ibid.*

⁽¹⁷²⁾ In questi decenni, non solo della *parola*: «L'aria col daccapo [...] assicura una cornice formale ordinata ed equilibrata anche agli affetti più tumultuosi o, nella commedia per musica, più irriverenti: il personaggio vi inquadra il proprio sentimento organizzandolo in concetti logici e rivelando dunque quella capacità di raziocinio ch'è, dell'uomo, la qualità precipua» (L. BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 58-9).

⁽¹⁷³⁾ B. BACZKO, *Giobbe amico mio. Promesse di felicità e fatalità del male* [1997], traduz. it. Di P. VIRNO, Roma, Manifestolibri, 1999, p. 10.

⁽¹⁷⁴⁾ Già nel *Neutonianismo per le dame* [1737], poi nei *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana* [1752] e nel *Saggio sopra la pittura* [1756]; inoltre nella *Caritea*, che cronologicamente si situa tra i *Dialoghi* e il *Saggio*. *Caritea* è uno scritto minore, ma con «implicazioni ben più vaste» e rilancia un «vecchio *tópos* della letteratura scientifica»: «Postula infatti un passaggio dalla fisica pura newtoniana (l'*Opticks* è solo un *treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Lights*, come recita la stampa inglese del 1704) alla fisiologia dell'apparato visivo, connessa con ardue problematiche d'anatomia» (B. BASILE, *L'invenzione del vero. La letteratura scientifica da Galilei ad Algarotti*, Roma, Salerno, 1987, p. 213).

Nel secondo dei *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana*, ad incantare è la magia dei raggi che entrano nella camera ottica: «E così vengono, quasi punte di pennello, a dipingere sopra un foglio di carta». Nessun pittore si avvicina ad un tale risultato: «un paese di Marchetto Ricci» o una «veduta» di Canaletto «male vi starebbono a fronte», quando quelle setole luminose trovano «la lente che gli aspetta», «in faccia al pertugio»⁽¹⁷⁵⁾. E non è casuale la citazione di Canaletto⁽¹⁷⁶⁾, di uno spazio pittorico astratto e quasi *trasparente*.

Poi, il gioco dell'occhio, nella finzione della camera ottica, ritorna, in una pagina del *Saggio sopra la pittura*⁽¹⁷⁷⁾, con l'imperiale nitore della «potenza visiva». La «giustezza dei contorni», la «verità nella prospettiva e nel chiaroscuro», le ombre «forti bensì, ma non crude», il colore «di un vivo e di un pastoso insieme che nulla più». E, fra i colori, «per il ribattimento del lume dall'uno all'altro, ci è una tale armonia, che ben pochi son quelli che chiamare si possano veramente nemici»⁽¹⁷⁸⁾.

Ogni oggetto si trasforma in un'epifania ideologica, fino all'illusione estrema in cui l'occhio rileva i contorni di un fondamento assoluto dello spazio. Non è forse scritto, nei *Principia mathematica*, che «lo spazio assoluto, considerato nella sua natura come privo di relazioni con alcunché di estraneo, resta sempre omogeneo e immobile»?⁽¹⁷⁹⁾.

⁽¹⁷⁵⁾ F. ALGAROTTI, *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana* [1752], in *La letteratura italiana. Storia e testi*, 46, *Illuministi italiani*, II, *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, a cura di E. BONORA, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, p. 46, anche per le citt. precedenti.

⁽¹⁷⁶⁾ Algarotti gli è amico e collabora con lui ad un esperimento analogico, in una serie di vedute del Canal Grande «con l'inserimento di architetture derivate da altri contesti». Tentano di ricreare Venezia, «di elaborare una nuova immagine della città», di immergerla nella finzione sofisticata di una utopia urbana. Un teatro, «che sfrutta l'effetto, il riflesso, lo spaesamento, nel tentativo di dominare in maniera creativa i modelli» (R. DUBBINI, *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Torino, Einaudi, 1994, p. 47).

⁽¹⁷⁷⁾ F. ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura*, in *Saggi*, a cura di G. DA POZZO, Bari, Laterza, 1963, p. 86: «Né punto è da stupirsi che con tale ordigno, quello arriviamo a scernere che altrimenti non faremmo. Quando noi volgiam l'occhio ad un oggetto per considerarlo, tanti altri ce ne sono dattorno, i quali raggiano ad un tempo medesimo nell'occhio nostro, che non ci lasciano ben distinguere le modulazioni tutte del colore e del lume che è in quello, o almeno ce le mostrano mortificate e più perdute, quasi tra il vedi e il non vedi. Dove per contrario nella Camera ottica la potenza visiva è tutta intesa al solo oggetto che le è innanzi; e tace ogni altro lume che sia».

⁽¹⁷⁸⁾ *Ibid.*, per tutte le citt. precedenti.

⁽¹⁷⁹⁾ Ricavo la cit. da A. CORBOZ, *Profilo per un'iconografia veneziana*, in *Luca Carlevarij e la veduta veneziana del Settecento*, a cura di I. REALE e D. SUCCI, Milano, Electa, 1994, p. 29. Va ricordato che Algarotti è amico di Joseph Smith, importatore di libri ed editore in traduzione italiana di Newton.

Si può ora considerare pronta la scena simbolica di una finzione universalistica, che il romanzo italiano propone nella *forma* di una conversevole orizzontalità: il *Congresso di Citera* di Algarotti ⁽¹⁸⁰⁾ e i *Viaggi di Enrico Wanton* di Seriman ⁽¹⁸¹⁾. Entrambi collocano il mondo tra gli specchi di un salotto, nell'armonia di una metafora intellettuale. La gerarchia del *dire*, non meno che del *guardare*, rinnova la dittatura della ragione, in un cosmopolitismo di sensuale eleganza, che considera la realtà oggettiva un'immagine della coscienza e il più perfetto dei suoi prodotti.

Il congresso di Citera fruisce della lezione vichiana e della *finzione etnologica* delle *Lettres persanes*, le divulga, stilizzandole entrambe in un *bricolage* del turismo antropologico. Il narratore convoca Milady Gravelly, Madama di Jasy e Madonna Beatrice. Al cospetto di Amore, parte un'indagine sulla brutalità inglese, sulla frivolezza francese, sul sentimentalismo italiano. Immaginari erotici difformi. Meglio: difformi metafore di civiltà in conflitto ⁽¹⁸²⁾. La soluzione delle contese è la proposta di una *internazionale* dell'amore: «Europa felice per ingegni, e per clima [...] in ogni tempo patria di leggiadria, non meno che di virtù» ⁽¹⁸³⁾.

Ma il sotterfugio di un Ovidio europeo, garbata immagine di *furor* antiplatonico, non maschera lo scontro ideologico in atto. Ogni personaggio si riporta all'alveo familiare e mitico delle proprie *nobili origini*: l'utopia pacifista del ricettario illuministico resta incompatibile con la *violenza* delle tradizioni.

⁽¹⁸⁰⁾ F. ALGAROTTI, *Il congresso di Citera* [1745], a cura di A. MARCHI, Napoli, Guida, 1985; l'ed. comprende il *Temple de Gnide* di Montesquieu, nella traduzione dello stesso curatore. Forse è da considerare un *romanzo antropologico*, piuttosto che un racconto di viaggio, anche il celeberrimo *Viaggi di Russia*, proprio ricordando che trascorre più di un ventennio tra il soggiorno di Algarotti a Pietroburgo (1939, con stesura del relativo diario) e la definitiva pubblicazione delle dodici *lettere* dell'ed. 1764. Cfr.: ID., *Viaggi di Russia*, a cura di W. SPAGGIARI, Parma, Fondazione Bembo- Guanda, 1991.

⁽¹⁸¹⁾ Z. SERIMAN, *Viaggi di Enrico Wanton* [1749], a cura di G. PIZZAMIGLIO, 2 voll., Milano, Marzorati, 1977. L'ed. è «condotta sopra quella del 1764 [...] curata direttamente dal Seriman» (G. PIZZAMIGLIO, *Nota, ibid.*, I, p. 29), che raddoppia i due libri pubblicati nel 1749.

⁽¹⁸²⁾ F. ALGAROTTI, *Il congresso di Citera*, cit., p. 29: «Ma presentemente nelle varie nazioni d'Europa vario è lo stile che si tiene nelle pratiche di amare, né più né meno che lo sia nelle favelle, nei governi, nei modi di vivere. Questa fare i sentimenti del cuore quasi puro oggetto della mente, quella volergli conformare ai capricci delle usanze, e quella mostrar di confondere cogli appetiti animaleschi gl'impulsi più delicati della voluttà. Ciascuna condannare acerbamente le altrui opinioni, sostener la propria, come la sola ed unica da seguirsi; riprovati tutti gli altri scrittori, tenere i suoi come i soli classici nelle cose amoroze, e colorar ciascuna l'astio che avea contro alle altre col zelo del vero culto che è dovuto ad Amore».

⁽¹⁸³⁾ *Ibid.*

Il solo stratagemma di un gioco ottico rende impossibile comprendere dall'*interno* il *diverso*. Si finisce col ritrovare il mondo nei luoghi domestici della laguna veneta: anche il romanzo di Seriman si fa banditore del *Weltmann* ⁽¹⁸⁴⁾, ma in quella camuffatura di viandante innocente, che lo rende visibile nel solo aggiustamento *mentale* della rifrazione.

Il protagonista dei *Viaggi di Enrico Wanton* scappa dal potere di due maschere: dalla Venezia contraffatta nel proprio estenuato autorappresentarsi e da un padre, il cui «inganno intellettuale [...] fu la sorgente di tutte le mie sventure» ⁽¹⁸⁵⁾. È forse la prima volta che nel romanzo italiano il ribellismo edipico coinvolge (come dev'essere) la maestà dei luoghi nati. E la tara di rimpianto e rancore impaccia il novello Gulliver ⁽¹⁸⁶⁾, nella parte del razionalista ecumenico in viaggio tra le ambivalenze delle civiltà *troglodite*.

Scimiopoli coincide fin troppo chiaramente con la rubrica di una *contemporaneità* interpretata nella caricatura dei «costumi»: rito e simbolo meglio dell'istituzione politica. E dunque saranno giudicati il caffè e il teatro, il lusso e il carnevale, l'educazione e la scienza. Al centro del proprio modulo giudicante, Enrico pone la rivolta contro ogni falsità del gusto. Quale legge? La «verità, che è l'essenza di tutte le arti» ⁽¹⁸⁷⁾. L'architettura è scandalosa ⁽¹⁸⁸⁾: le sue «mostruosità» consentono un paragone con i biasimevoli «nostri romanzi» ⁽¹⁸⁹⁾.

Alla fine, trovano conferma le ipotesi più bellicose. Enrico e Roberto hanno intrapreso il loro racconto: «descrivere gli usi delle città dove, come in un ampio teatro, fanno maggior risalto le stravaganze» ⁽¹⁹⁰⁾. Ma nemmeno l'ipotesi esotica di Scimiopoli tollera l'azzardo di libertà e felicità.

⁽¹⁸⁴⁾ Z. SERIMAN, *Viaggi di Enrico Wanton*, cit., I, p. 43: l'uomo «dee considerarsi cittadino del mondo, e non ristrignere i propri affetti entro i termini angusti di una città e della sua famiglia».

⁽¹⁸⁵⁾ *Ibid.*, p. 39.

⁽¹⁸⁶⁾ Per una influenza diretta di Swift su Seriman, cfr. C. PAGETTI, *La fortuna di Swift in Italia*, Bari, Adriatica, 1971, pp. 82-91: i *Viaggi di Enrico Wanton* è l'«unico romanzo italiano che ricalchi le orme dei *Gulliver's Travels*» (*ibid.*, p. 82); da un'ed. francese, li aveva tradotti F. Zannino Marsecco (Venezia, Giuseppe Corona, 1729).

⁽¹⁸⁷⁾ Z. SERIMAN, *I viaggi di Enrico Wanton*, cit., I, p. 95.

⁽¹⁸⁸⁾ *Ibid.*, p. 96: «Non si creda che io voglia alludere ai nostri architetti, ma Dio non voglia che non prendano anch'essi l'esempio da' nostri Scimii».

⁽¹⁸⁹⁾ *Ibid.*, pp. 95-6: «Mi raccordo di aver fatto con Roberto, approposito dell'architettura di questi Scimii, una comparazione di essa co' nostri romanzi. Poiché in questi 'l mirabile distrugge il verisimile ed il vero, e tantopiù piacciono agli oziosi ed ignoranti che li leggono quantoppiù son pregni di mostruosità e di chimere, così una simile architettura prende il suo pregio dal falso e dallo stravagante e riesce gradevole a proporzione degli errori che vi si commettono dagli architetti ignoranti».

⁽¹⁹⁰⁾ *Ibid.*, p. 103.

L'unico libro che Enrico ha portato, i «*Saggi di Montagne*», viene citato in modalità opposte: come alibi coloniale («può darsi che noi diveniamo pocappoco i loro padroni») ⁽¹⁹¹⁾, poi, al contrario, per «considerare le nostre scimie alquanto più favorevolmente» ⁽¹⁹²⁾. Malvagio è *opprimere*, ma può essere rovinoso *subire* la «distinzione»: «non conduce che al pericolo ed allo sterminio» ⁽¹⁹³⁾. Montaigne sarà sostituito dall'utilitarismo radicale di Maupertuis ⁽¹⁹⁴⁾. Alfine, il romanzo di Seriman (e prima quello di Algarotti) verifica l'ambigua illusione, che Nietzsche rivelerà al narcisismo europeo ⁽¹⁹⁵⁾.

⁽¹⁹¹⁾ *Ibid.*, p. 63.

⁽¹⁹²⁾ *Ibid.*

⁽¹⁹³⁾ *Ibid.*, p. 139.

⁽¹⁹⁴⁾ Lo si osserva con più chiarezza nei due libri aggiunti per l'ed. 1764: il fine delle passioni «sarà il proprio interesse, considerato riguardo a noi, e per rapporto all'universale, che sempre ridonda ad utilità dell'individuo» (*ibid.*, II, p. 368).

⁽¹⁹⁵⁾ Nel frammento n. 184 dell'autunno 1887: «Rousseau: fonda la regola sul sentimento; la natura come fonte della giustizia; l'uomo si perfeziona nella misura in cui si avvicina alla natura (secondo Voltaire, nella misura in cui si allontana dalla natura). Le stesse epoche sono, per l'uno, tempi del progresso, dell'umanità, per l'altro tempi del peggioramento in ingiustizia e ineguaglianza» (F. NIETZSCHE, *Frammenti postumi 1887-1888*, traduz. it. di S. GIAMETTA, in *Opere*, a cura di G. COLLI e M. MONTANARI, Milano, Adelphi, 1990 [I ed. 1971], VIII/2, pp. 97-8).