

# IL CORPO E LA FESTA NELLA LETTERATURA ITALIANA

LUCIA STRAPPINI

**ABSTRACT** Si tratta di un percorso attraverso alcuni testi esemplari della letteratura italiana riletti alla luce di due categorie concettuali intrecciate tra loro: il corpo e la festa. Dall'*Orfeo* di Poliziano fino a *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* di Pirandello, passando attraverso Boccaccio, Verga e Leopardi, essenzialmente, con richiami al melodramma sette-ottocentesco.

**PAROLE CHIAVE** corpo; festa; carnevale; letteratura; melodramma.



**RESUMO** *Trata-se de um percurso através de alguns textos exemplares da literatura italiana relidos à luz de duas categorias conceituais entrelaçadas: o corpo e a festa. De Orfeo de Poliziano até I quaderni di Serafino Gubbio operatore de Pirandello, passando por Boccaccio, Verga e Leopardi, essencialmente, com referências ao melodrama dos séculos XVIII e XIX.*

**PALAVRAS-CHAVE** *corpo; festa; carnaval; literatura; melodrama.*

**ABSTRACT** *This paper takes us through some of the most representative texts in Italian literature reread in the light of two interwoven conceptual categories: the body and the party. From Poliziano's Orpheus to Pirandello's I quaderni di Serafino Gubbio operatore, visiting Boccaccio, Verga and Leopardi, with references to the 18th and 19th century melodrama.*

**KEYWORDS** *body; party; carnival; literature; melodrama.*

# D

ue parole preliminari sui temi del congresso<sup>1</sup> e sul modo in cui intendo trattarli.

## Il corpo e il tempo

*Il corpo* ha tante specificazioni nel manifesto del congresso, ma in sostanza tutte le accezioni diverse convergono verso l'idea della componente materiale dell'individuo, ciò insomma che ci accomuna tutti, al di là delle numerose differenze interne alla specie. Dunque la bellezza (e naturalmente il suo contrario, la bruttezza), i difetti, la mostruosità, le devianze dalla norma: su ciascuno di questi aspetti e tanti altri ancora potremmo facilmente richiamare brani, frammenti e titoli per intero di opere letterarie (del resto non solo letterarie, basti pensare alla pittura e alla scultura).

Ma fra tutti questi aspetti, certo quello più presente, più prepotente, direi, coincide con la componente delle più diffuse funzioni del corpo, a cominciare da quella sessuale e sensuale, che ha animato ed anima tanta produzione letteraria, quella di ogni epoca e di ogni paese, nella trattazione per così dire diretta e, ancor più, nelle trattazioni che a quelle componenti si ispirano ma sviluppandone i lati simbolici e metaforici (dalla malattia alla morte, e per opposto la salute, la nascita, ecc.). È con l'avvento del cristianesimo che il corpo viene radicalmente separato dall'anima, dallo spirito. Il corpo, ha ricordato Le Goff<sup>2</sup>, diviene la prigione dell'anima (l'incarnazione di Cristo è una condanna, comporta sofferenza e infine morte); è su questo sfondo che si innalza l'ideologia e la mitologia del corpo, prima di tutto il corpo della donna che diviene strettamente connesso all'idea del sesso, del divieto, del peccato.

L'altro termine, il tempo, è ancora più complesso perché il tempo opera come oggetto, contenuto, trama dell'opera, esattamente come il corpo; ma opera anche dentro l'opera stessa, come

1. Viene presentata qui la relazione di apertura del XXII Congresso di ADILLI (Asociación Docentes e Investigadores de Lengua y Literatura Italiana, 5-6-7 ottobre 2006) tenuta a Buenos Aires il 5 ottobre 2006. I temi del Congresso erano: 1) El tiempo: fiesta, ocio, trabajo, pasatiempo; 2) El cuerpo humano (el todo o sus partes).

2. Cfr. J. Le Goff, "Osservazioni su corpo e ideologia nell'Occidente medievale", in Idem, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Laterza 2004, pp. 45-50.

elemento fondamentale della sua configurazione strutturale. C'è insomma un tempo esterno e un tempo interno all'opera, un tempo *dell'opera* letteraria e un tempo *nell'opera* letteraria stessa. Qui io vorrei escludere dal mio discorso l'accezione strutturale del tempo che merita una trattazione specifica e particolare. Propongo perciò una sola accezione, quella del tempo nell'opera, come oggetto, come materia letteraria.

Anche con queste precisazioni evidentemente il tema, i temi rimangono sterminati. Dunque vi propongo un'ulteriore delimitazione per evitare di sottoporvi lunghi e aridi elenchi di nomi e di titoli, ma chiedendovi anche di mettere nel conto tutte le omissioni e le lacune che saranno obbligate. La delimitazione prospettata è, a mio parere, particolarmente significativa perché permette di mettere in evidenza l'esistenza di un robusto filone all'interno della storia letteraria italiana, a sua volta frazionato in diverse ramificazioni. Dunque al corpo come dimensione materiale dell'esistenza umana possiamo associare una delle più frequentate forme di inveramento del tempo, ovvero la festa.

Corpo e tempo della festa sono evidentemente temi e motivi del tutto distinti, ma molto spesso si sono trovati a convergere sul terreno letterario, esaltati e come sublimati attraverso il comune sbocco nella morte. Vedremo tra poco alcuni esempi sui quali appuntare qualche considerazione analitica, ma per ora fissiamo questo viluppo di temi *corpo/festa/morte* come "luogo" di condensazione e di espressione di una linea ben viva nella tradizione culturale italiana ed europea, quella del carnevale, che si ritroverà poi, com'è ben noto, in altre culture, come quella latinoamericana e particolarmente brasiliana, che l'hanno fatta propria riscrivendone su basi del tutto originali motivi ed esecuzioni.

È propriamente nell'età umanistica, prerinascimentale e poi pienamente rinascimentale che la linea carnevalesca (o carnascialesca, alla toscana) acquista una piena dignità letteraria, con un'elaborazione e modulazione di motivi che manterranno molto a lungo la loro forza di espressione e di suggestione.

La tradizione del carnevale affonda le radici nella più remota cultura arcaica, ma in area letteraria italiana troviamo in una celebre raccolta di Lorenzo de' Medici (intitolata proprio *Canti carnascialeschi*) quello che potremmo a buon diritto considerare il primo manifesto, in lingua naturalmente volgare, del carnevale letterarizzato. È importante sottolineare il carattere di letterarizzazione perché si tratta di una delle più tipiche operazioni che caratterizzano la letteratura italiana fin dalle origini, ovvero il travestimento letterario di espressioni e manifestazioni proprie degli ambienti popolari. Il carnevale era (ed è rimasto a lungo, prima dell'odierno addomesticamento) una delle forme, anzi certamente la principale delle forme di espressione sostanzialmente libera, disinibita degli umori popolari nei confronti dei potenti, del sistema sociale e insomma di tutta la loro vita. Il segno profondo, attivamente operante, del carnevale era il *rovesciamento*, rovesciamento di ruoli sociali (il villano che per un giorno diviene imperatore) e di forme espressive (il tragico ribaltato in comico), il travestimento come modo privilegiato di agire socialmente la propria condizione di vita.

Secondo uno schema che, come dicevo, si ripeterà molto spesso nella storia letteraria italiana, la letteratura colta si impadronì di questa dimensione espressiva e ne fece un vero e proprio filone letterario, ben coltivato a lato delle altre, diverse, forme. Nella raccolta di Lorenzo il Magnifico (*Canti carnascialeschi*) si trova la più celebre delle sue composizioni, la *Canzona di Bacco* (1490 circa): “Quant’è bella giovinezza,/ che si fugge tuttavia!/ Chi vuol esser lieto, sia:/ di doman non c’è certezza”<sup>3</sup>. E tutta la canzone si muove sul filo dell’elegia attorno al tema della fuggevolezza del tempo (vivere la vita perché la morte è sempre in agguato), l’invito a godere il tempo della festa, l’oggi festoso, l’invocazione gioiosa di ciò che, più di ogni altra manifestazione, può dare pienezza alla vita, cioè l’amore nella sua dimensione più propriamente sensuale e mondana. Analoghe componenti (e su una tonalità sostanzialmente analoga) si trovano in una celebre opera di Poliziano, *La fabula di Orfeo* (*fabula* significa rappresentazione scenica), la cui stesura risale a una decina di anni prima (il 1480 dunque, più o meno), presumibilmente per una festa di corte a Mantova e cioè se non proprio un carnevale, certamente una manifestazione collocata al di fuori dell’ordinario trascorrere del tempo. Va ricordato, per inciso, che *La fabula di Orfeo* è considerata la prima rappresentazione in Italia di teatro profano, dato che per tutto il Medioevo la funzione spettacolare era stata ricoperta dalle sacre rappresentazioni. Direi che non è per nulla casuale che lo stacco verso la materia profana venga realizzato da Poliziano su un nodo tematico come questo. Qui infatti, nell’evocazione del mito classico proiettato nel presente per nobilitare la festa (su una linea che arriverà al culmine in età barocca), l’oggetto della favola è tutto modulato attorno all’intreccio di amore e morte, un intreccio così potente da assumere i contorni dell’ineluttabilità del fato. Mercurio, che all’inizio “annuncia la festa”, così sintetizza la trama:

Silenzio. Udite. Ei fu già un pastore  
 Figliuol d’Apollo chiamato Aristeo:  
 Costui amò con sì sfrenato ardore  
 Euridice che moglie fu di Orfeo,  
 Che, seguendola un giorno per amore,  
 Fu cagion del suo fato acerbo e reo:  
 Perché fuggendo lei vicina all’acque,  
 Una biscia la punse; e morta giacque.  
 Orfeo cantando all’inferno la tolse;  
 Ma non poté servar la legge data:  
 Che ‘l poverel tra via drieto si volse;  
 Però mai più amar donna non volse;  
 E dalle donne gli fu morte data.(vv. 1-14)<sup>4</sup>

3. Lorenzo il Magnifico, *Poesie*, a cura di F. Sanguineti, BUR 1992, pp. 376-377.

4. *La favola di Orfeo*, in A. Poliziano, *Tutte le poesie italiane*, a cura di R. Ceriello, BUR 1952, pp. 57-72.

L'amore è causa fatale di morte, in vario modo: muore Euridice una prima volta vanamente rincorsa dall'amante Aristeo, muore di nuovo e per sempre per il troppo amore di Orfeo che non resiste al desiderio di girarsi a guardarla e infine muore Orfeo sbranato dalle Baccanti che gli rimproverano di essere approdato, per il dolore, al disprezzo dell'amore per le donne. Le Baccanti, ricordiamolo, erano sacerdotesse del dio Dioniso/Bacco dedite a riti orgiastici affini per vari aspetti alle manifestazioni carnevalesche. Le Baccanti in questa vicenda non si limitano a punire il reo uccidendolo, ma lo dilanano, ne straziano il corpo:

O, o!, o, o!, morto è lo scellerato!  
 Evoè Bacco, Bacco! io ti ringrazio.  
 Per tutto 'l bosco l'abbiamo stracciato  
 Tal ch'ogni sterpo è del suo sangue sazio:  
 L'abbiamo a membro a membro lacerato  
 In molti pezzi con crudele strazio. (vv. 362-367)

La festa perciò è compiuta quando il corpo è stato completamente annientato, alimentando i rituali fondamentali della festa. Questo corpo violato, smembrato, appartiene, come emblema, allo stesso ordine mitico e letterario del corpo mangiato, delle parti del corpo mangiato. Mito e tema ben presente anche questo nella tradizione letteraria italiana, sia nella forma diretta, sia nella forma simbolica e metaforica. Anche in questo caso sceglierò un solo esempio, del resto ben rappresentativo, dando per scontato che ogni riferimento, per quest'occasione come per le altre, non potrebbe né vorrebbe esaurire i richiami, ma avrà un valore esclusivamente esemplare.

In quella geniale *summa* della novellistica medievale che è il *Decameron* di Boccaccio<sup>5</sup> leggiamo quattro novelle nelle quali il corpo dilaniato (e, in qualche caso, mangiato) è indizio, testimonianza esplicita, diretta di amore e naturalmente di morte. Si tratta della IV, 1, la novella di Tancredi e Ghismonda, in cui il padre Tancredi, principe di Salerno, offre in una coppa alla figlia Ghismonda il cuore dell'amante che ha fatto uccidere. Ghismonda coprirà il cuore dell'amato di veleno e si darà, a sua volta, la morte. Ancora la IV, 5 in cui Elisabetta dissotterra il corpo dell'amato ucciso dai fratelli di lei, pone la sua testa in un vaso per piangerne di nascosto la perdita e infine, scoperta dai fratelli che gliela sottraggono, muore di dolore. E sempre nella giornata quarta, la IX nella quale, voglio citare la rubrica del *Decameron*:

“Messer Guglielmo Rossiglione dà a mangiare alla moglie sua il cuore di messer Guglielmo Guardastagno ucciso da lui e amato da lei; il che ella sapendo poi, si gitta da un'alta finestra in terra e muore, e col suo amante è sepellita”

5. G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Einaudi 1987.

Va aggiunta la V, 8 in cui il protagonista, Nastagio degli Onesti, si imbatte in una scena infernale, un cavaliere che insegue armato una donna discinta, la uccide e la dà in pasto ai cani; la scena è propriamente infernale perché rappresenta il supplizio inflitto ai due peccatori: la giovane crudele che ha negato il proprio amore al cavaliere e l'ha così indotto alla disperazione e al suicidio. Nastagio farà tesoro della visione e la userà per indurre la giovane da lui amata a deporre ogni crudeltà.

In tutti e quattro questi casi il nodo corpo-amore-morte non è immerso, come avviene nel carnevale, in una dimensione propriamente festiva, ma, analogamente a quanto avviene nella festa, il tempo è definito dalla sospensione dello svolgimento ordinario degli eventi (la ferialità, la normalità, l'ordine comune) e risponde piuttosto a una prospettiva di ordine fantastico-favolistico che è accentuata dalla ambientazione cortese, intesa in senso non formale, ma sostanziale, la evocazione cioè di un mondo (un tempo) passato, riempito nella memoria di valori, passioni e figure esemplari. In questo senso possiamo dire che anche qui, come nella festa (carnevesca o dionisiaca che sia), solo quando il corpo dilaniato viene in qualche modo riscattato dallo sfregio che ha subito, solo allora la festa (simbolica, metaforica) è compiuta, solo allora il tempo spezzato si ricompone nella prospettiva mitica, che è sempre circolare, come ha benissimo chiarito nei suoi numerosi studi Eliade<sup>6</sup>

È con il Rinascimento e poi con la cultura dell'età barocca che queste linee, già ben visibili nel *Decameron*, si irrobustiscono e vanno ad alimentare una delle manifestazioni di maggiore originalità e vitalità della cultura letteraria italiana, ossia la commedia dell'arte o commedia all'improvviso. Si tratta di una produzione (in parte scritta, ma in larghissima misura affidata alla pura oralità delle occasioni spettacolari) che copre più di due secoli di attività, dato che si ritiene di poter fissare le prime prove all'inizio del XVI secolo con un prolungamento che, sia pure in modo stanco e ripetitivo, arriverà fino a Goldoni, dunque oltre la metà del secolo XVIII.

In molti testi e soprattutto in molti personaggi della commedia dell'arte ritroviamo i motivi più diffusi della tradizione carnevesca, a cominciare dalle tante articolate manifestazioni vitali che hanno a che fare con il corpo: il cibo, prima di tutto e dunque la perenne attrazione per il cibo, la fame, attributo fisso dei vari Arlecchini, Truffaldini, cioè dei servi; ma anche il travestimento, il rovesciamento cioè dell'identità, sul piano sessuale (l'uomo travestito da donna o viceversa) oppure sul piano sociale (il villano travestito da imperatore), per finalità truffaldine o per puro divertimento, ecc., secondo una casistica molto articolata e tanto ricca da comporre le numerosissime situazioni che fanno gli scenari della commedia dell'arte o i testi drammaturgici scritti per intero che ci sono pervenuti. Anche in questo caso per scegliere un solo esempio tra i tanti possibili faccio un rapido riferimento a un autore come Giulio Cesare Croce molto prolifico e molto interessante proprio per la straordinaria ricchezza della sua produzione<sup>7</sup>

Dunque, due parole su Giulio Cesare Croce, ai suoi tempi (e ancora per molti decenni dopo) molto noto e oggi quasi completamente sconosciuto. Bolognese, vissuto tra il 1550 e il 1609 (morì il 12 gennaio 1609 durante il carnevale), cominciò a lavorare come fabbro, facendo pa-

6. M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, Borla 1968.

7. Per le notizie sulla sua vita e le opere, rimando alla "voce" da me redatta per il Dizionario Biografico degli Italiani, Istituto della Enciclopedia italiana, 1985, vol. XXXI, pp. 214-219.

rallelamente il poeta di piazza; ma, quando scoprì le opere di Ovidio, fu indotto a dedicarsi interamente alla poesia. Divenne perciò cantastorie, e cioè girava per le strade, per i mercati (di Bologna, ma andò anche a Modena, Ferrara, Mantova, Venezia e forse Firenze) e cantava le sue composizioni (in italiano o in dialetto bolognese), accompagnandosi con il violino; in queste occasioni vendeva i testi del suo repertorio stampati in opuscoli (ventarole o muricciolai) e così manteneva sé e la famiglia, con molta difficoltà, perché per tutta la sua vita fu poverissimo. Nelle piazze recitava tutti i generi di letteratura popolare, la cui origine risaliva per lo più alla cultura medievale: capitoli, canzoni, barzellette, frottole, sonetti, enigmi, pronostici e indovinelli. Ma poi anche componimenti burleschi, testamenti, lamenti, contrasti e qui ci avviciniamo al filone carnevalesco. Un solo titolo, per dare l'idea (in una bibliografia secentesca gli sono attribuite 478 opere; ce ne rimangono circa 300): *L'eccellenza e il trionfo del porco. Discorso piacevole di Giulio Cesare Croce diviso in cinque capi. Primo. Dell'etimologia del nome con l'utilità. Secondo. Le medicine che se ne cavano. Terzo. Le virtù sue. Quarto. Le autorità di quelli che n'hanno scritto. Quinto. Le feste, i trionfi, e le grandezze di lui* (Ferrara 1594). Molti sono anche i titoli di testi propriamente drammaturgici, cioè scritti esattamente per le rappresentazioni nelle piazze (come molto spesso avveniva per gli spettacoli dei cerretani o ciarlatani o zanni, ecc.), e di vario altro genere. In tutti grande rilievo occupano i temi e le forme carnevalesche, tipiche del periodo dell'anno che appunto permetteva per tradizione la pratica della parodia e della trasgressione dei costumi, delle usanze e delle norme sociali. Propongo solo un paio di titoli che rappresentano molto bene quanto ho accennato. Il primo, *Tragedia in comedia fra i bocconi di grasso e quei di magro la sera di Carnevale. Con il lamento del Carnevale, dolendosi della Quaresima, che li sia sopraggiunta così presto. Et la risposta di lei contro il Carnevale. Capriccio galante* (Bologna, s.d.) e il secondo, *La sollecita et studiosa Accademia de' Golosi. Nella quale s'intendono tutte le loro leccardissime scienze. Con un compendio di tutti i buoni bocconi, e vini, che son compartiti in tutte le Città del mondo. Et gl'inventori del cucinare esse vivande* (Bologna, 1602).

Ma la sua operetta più nota, quella che per molto tempo è stato letta anche e molto negli ambienti popolari e alla quale è comunque rimasto legato il suo nome è intitolata *Le sottolissime astuzie di Bertoldo, dove si scorge un villano accorto e sagace il quale doppo varii e strani accidenti a lui intervenuti, alla fine per il suo ingegno raro et acuto vien fatto homo di corte e Regio Consigliero. Opera nova et di gratissimo gusto* (Milano 1606). Si tratta di un dialogo che mette a confronto il rozzo ma arguto contadino Bertoldo con il saggio re Alboino, interprete dell'intelligenza della civiltà e della cultura. "L'intelligenza naturale di Bertoldo è di quel tipo che lo apparenta alle figure dei buffoni, dei giullari, delle maschere di carnevale, che avevano licenza, data la codificazione sociale del loro ruolo fisso o temporaneo, di esprimersi e comportarsi fuori o contro le consuetudini e le regole sociali. Ma Bertoldo, che non è buffone né giullare, divenuto consigliere del re e quindi entrato nella corte, finirà per morire "per non poter mangiar rape e fagioli", ovvero per aver contravvenuto le norme stabilite dell'ordinamento sociale, modificando il

proprio ruolo nella gerarchia sociale”<sup>8</sup>. Ecco questo volevo sottolineare, prima di abbandonare Giulio Cesare Croce e il suo Bertoldo: quando il villano, il servo teatrale e carnevalesco, si allontana dal proprio ambiente, dal proprio ruolo, questo abbandono è segnalato da Croce con l’allontanamento forzato dal cibo abituale al quale segue la morte: così la morte viene emblematicamente legata al cibo, cioè alla materialità più elementare del corpo.

Ho voluto soffermarmi su Giulio Cesare Croce intanto perché è uno dei pochissimi autori della letteratura italiana che, provenendo da ambiente popolare, ha scritto opere di tipo effettivamente popolare, mentre di norma è avvenuto (ed avviene) che temi, motivi e forme popolari siano travasate dal loro contesto originario e assunte in ambiti diversi, perdendo dunque in larga misura le caratteristiche a cui pure continuano in qualche modo a fare riferimento. Non sto dando né suggerendo un giudizio di valore su questo fenomeno, semplicemente lo registro come uno dei tratti significativi dell’andamento della storia letteraria italiana, che consiste precisamente nella natura squisitamente, profondamente e anche raffinatamente letteraria della quasi totalità delle opere che la compongono. Questo tratto rappresenta contemporaneamente il valore della letteratura italiana, ma anche il suo limite. E questo non è certamente l’ultimo dei motivi per cui nella letteratura italiana moderna, quella otto-novecentesca, il romanzo, al contrario di quanto è avvenuto nelle altre culture europee, ha stentato molto ad affermarsi e soprattutto a diffondersi in ogni strato della società.

L’altro motivo di interesse per la figura e l’opera di Croce consiste nel fatto che, come abbiamo rapidamente visto, presenta in modo esemplare quella commistione di temi, modulati sul corpo (dicevo il cibo, ma anche la materialità più diffusa che rimanda al corpo: la sessualità, le funzioni cosiddette corporali, ecc.) e insieme sulla dimensione temporale della eccezionalità che è tipica della festa, e precisamente, qui, del carnevale.

Un ottimo riscontro su entrambi i piani si ha facilmente pensando a quello che per molti versi possiamo considerare l’erede e, insieme, il definitivo affossatore della tradizione della commedia dell’arte e di una certa tradizione popolare, ossia Carlo Goldoni. La riforma del teatro comico da lui perseguita a partire dalla metà del XVIII secolo mosse, com’è ben noto, dalla volontà di superare forme espressive e rappresentative che Goldoni (e non solo lui del resto) riteneva ormai completamente esaurite. Ma l’operazione fu realizzata attingendo a piene mani al patrimonio accumulato nei due secoli precedenti, riversando perciò tutte le componenti del teatro all’improvviso in un crogiuolo del tutto nuovo, realizzato a partire da una visione inedita del teatro, del suo ruolo e delle sue stesse modalità di esistenza. Non è certo questa l’occasione per soffermarci su questi aspetti. Voglio solo ricordare che l’opera riformatrice goldoniana passa anche (e in modo significativo) attraverso la rilettura, per dir così, della figura del servo, del quale vengono smussate molte punte espressive ma rimane prepotente il legame con il cibo e con il corpo (basti pensare all’*Arlecchino servitore di due padroni*<sup>9</sup> e alle autentiche acrobazie che il protagonista compie in scena per agire la trama precisamente in occasione di due pranzi da imbandire per due personaggi

8. Ibidem, p. 218.

9. Questo e gli altri testi drammaturgici si possono leggere in C. Goldoni, *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Mondadori, voll. II, VII, VIII.

distinti; oppure allo sdoppiamento dei *Due gemelli veneziani* che produce la presenza in scena di due corpi uguali e diversi, che sono anche due caratteri uguali e diversi, due recitazioni perciò diverse). Così come la riforma passa per la ripresa stilizzata del travestimento, del mascheramento e dunque del carnevale, del tempo che nella vita del mercante viene socialmente interrotto dalla parentesi carnevalesca. Due soli rapidissimi esempi. Nei *Rusteghi* (1760) Goldoni mette in scena l'irruzione del carnevale (come emblema di un luogo altro, di altre modalità di vita e di rapporti tra le persone) che ha la funzione di mettere in crisi le esistenze cupe, grette e contratte dei quattro protagonisti. All'espedito del travestimento in occasione del carnevale, dunque allo sfruttamento dell'occasione della festa, e insieme alla capacità intellettuale e razionale di Felice (come sempre per i personaggi femminili) è affidato lo scioglimento dell'intreccio che vuol dire anche la risoluzione dei nodi drammaturgici e letterari della tradizione ereditata, proiettando gli ingredienti canonici in una prospettiva radicalmente nuova. Essenzialmente analoga la situazione in *Una delle ultime sere di carnevale* (1762), commedia scritta in occasione della partenza di Goldoni da Venezia per Parigi, una partenza sull'onda degli attacchi sempre più acuti dei critici e del favore sempre meno vivo del pubblico. Ebbene, intanto Goldoni ambienta la commedia, come si vede bene dal titolo, nel periodo del carnevale, ricorre anche qui agli espedienti più sperimentati della tradizione comica degli ultimi due secoli (per dirne solo uno, l'effetto comico ottenuto rappresentando personaggi che storpiano la lingua in modo ridicolo) e però immerge tutto in un'atmosfera di malinconia diffusa motivata naturalmente dal livello più superficiale della trama, cioè il commiato del testor (cioè fabbricante di stoffe) Zamaria alla sua città, Venezia, che lascia per andare a lavorare fuori. Ma, sotto questa trama si legge bene la tessitura allegorica della rappresentazione, a cominciare proprio dall'analogia Zamaria fabbricante di tessuti di stoffa-Goldoni fabbricante di tessuti drammaturgici, per continuare con il parallelismo puntuale e minuzioso tra i due mestieri, entrambi minacciati dall'irrompere di un nuovo che li costringe alla ritirata. Di qui proviene il senso più profondo della dimensione malinconica, che si riflette sulla vicenda personale certamente, ma si allarga a tutto il mondo che quei personaggi (Zamaria-Goldoni) rappresentano, un mondo rievocato ma proprio per questo appartenente definitivamente al passato.

A pochissimi anni di distanza ritroviamo l'amalgama di servo/cibo/fame/vitalità e sesso/potere/festa/morte, per dire solo gli ingredienti fondamentali, nel capolavoro di Da Ponte (1749-1838) e Mozart (1756-1791), cioè nell'opera *Don Giovanni* (che fu rappresentata la prima volta nel 1787), dove genialmente si mescolano, nella sceneggiatura e nella musica, i tratti peculiari della tradizione comica dell'arte assieme alle linee essenziali del più profondo senso della tragicità della esistenza. Il finale dell'atto primo dell'opera in cui precipitano tutte le tensioni accumulate nel corso dell'azione fa da prova generale, si direbbe, della conclusione di tutta l'opera, con la festa che don Giovanni fa allestire per i villani del contado e la conclusione funesta per il protagonista smascherato. Travestimenti, feste mascherate, scambi di ruoli, di vestiario e di comportamenti: tutto ciò segna con ogni evidenza la dimensione temporale anomala, non quotidiana, eccezionale

e dunque festiva nella quale la vicenda si svolge. Del resto la rappresentazione è punteggiata di feste, quella del matrimonio di Zerlina e Masetto, quella ordinata da don Giovanni per coprire il tentativo di seduzione di Zerlina, quella dell'epilogo punitivo per il peccatore.

Ma, come dicevo, è nel gran finale dell'opera che assistiamo al perfetto convergere di entrambi i filoni, il comico, anzi il buffonesco, e il tragico, che coalizzati, intrecciati strettamente l'uno all'altro, portano al massimo grado di espressione e di suggestione il tessuto della rappresentazione che è emblematicamente reso dalla morte di don Giovanni, precipitato nell'inferno per i suoi peccati. Questo ultimo atto si è aperto, ricordiamolo, con la cena imbandita da Leporello per don Giovanni che beffardamente vi aveva voluto invitare la statua del commendatore, da lui stesso ucciso; si tratta di una cena e di un cibo, con sfondo di musica apposta, che servono benissimo per l'ennesimo lazzo (una gag) di Leporello al quale collabora lo stesso padrone con una buona dose di derisorio sadismo. Prima della statua del commendatore, compare alla tavola Donna Elvira, l'amante sedotta e tradita che (come dubitarne?) viene invitata a condividere il cibo dall'insolente libertino ("Lascia ch'io mangi, / e se ti piace, mangia con me"<sup>10</sup>, le dice irridente Don Giovanni), come ennesima manifestazione della sua inalterata capacità seduttiva. Ed è sempre sulla stessa nota che batte anche il fantasma, la statua, che compare annunciando la morte: "non si pasce di cibo mortale / chi si pasce di cibo celeste"<sup>11</sup> dice il commendatore, riconducendo emblematicamente il medesimo segnale (il cibo) sotto il doppio segno, della materialità corporale e mortale e della spiritualità più eterea e astratta.

Non è certo il caso, qui, di insistere ulteriormente su questo genere di temi e motivi, così mi limito solo a due altre proposte, che sono tutte e due celebri melodrammi. Il primo, *La traviata* (prima rappr. 1853) di Francesco Maria Piave (1810-1876) e Giuseppe Verdi (1813-1901) in cui vive ancora una volta l'intreccio delle più potenti e carnali passioni (amore, gelosia, odio ecc.) con lo sfondo della malattia (del corpo malato) e l'esito obbligato della morte, il tutto intinto ormai esclusivamente nella tonalità più drammatica, senza alcun risvolto comico. Ed è inutile credo rievocare, data la popolarità di questa opera, il ruolo centrale svolto dalla festa nel primo e nel secondo atto che diventa il luogo privilegiato per far decantare tutte le componenti del dramma, qui, come ho detto, ormai esclusivamente nella prospettiva tragica e fatale.

L'altro caso è quello di *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga (1840-1922) ancora più interessante per diversi motivi, uno dei quali (e non dei meno rilevanti) consiste nel fatto che possiamo leggerne ben tre versioni, la prima, in senso cronologico, in forma di novella (compresa nella raccolta *Vita dei campi* pubblicata nel 1880), la seconda in forma drammaturgica, rappresentata la prima volta nel 1884 (tra gli interpreti di quella prima messa in scena figura Eleonora Duse) e la terza infine in forma di libretto per il melodramma musicato da Pietro Mascagni. Si potrebbe aggiungere perfino una quarta forma, dal momento che tra il 1912 e il '14 Verga affidò a Federico De Roberto la sceneggiatura cinematografica di alcune sue opere, tra cui *Cavalleria rusticana*, un progetto sostanzialmente fallito ma tuttavia interessante per le intenzioni e la progettualità che c'era sotto<sup>12</sup>.

10. L. Da Ponte, *Don Giovanni*, in Id., *Memorie. I libretti mozartiani*, a cura di G. Armani, Garzanti 1976, p. 587.

11. Ibidem, p. 589.

12. La versione novellistica in G. Verga, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Mondadori 1987, pp. 190-196; la versione teatrale e l'abbozzo di sceneggiatura in G. Verga, *Tutto il teatro*, a cura di C. Greco Lanza, Newton 1989, pp. 249-265 e 471, rispettivamente.

Due parole sulla novella che è brevissima (7 pagine) e concentra l'azione tragica, come farà anche il dramma, in un arco di tempo molto concentrato, la vigilia di Pasqua qui, il giorno di Pasqua nella versione teatrale. La Pasqua è un giorno di festa, ma non una festa qualunque; è la celebrazione della morte di Gesù Cristo, del suo corpo terreno, e poi della sua resurrezione. Ma la tonalità forte è nel segno della morte. Nell'immaginazione verghiana ricorre con frequenza il groviglio delle passioni scatenate dal corpo attraente e seducente della donna, una donna che è lupa (come in un'altra celebre novella della *Vita nei campi*), che è vampiro, che incarna insomma perfettamente quello stereotipo della *femme fatale* che ha ricoperto grande spazio nell'invenzione letteraria, teatrale, pittorica e anche musicale degli ultimi decenni dell'Ottocento e dei primi anni del Novecento, fino alla re-incarnazione ironica e autoironica che ce ne ha dato Pirandello con il personaggio della Nestoff del romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915), divenuta poi Delia Morello nella versione teatrale *Ciascuno a suo modo* (1924). Tornando però allo stereotipo, si possono ricordare, a mo' di emblema, almeno le figure di Carmen, protagonista del romanzo di Prosper Mérimée e dell'opera di George Bizet, e la Salomé di Oscar Wilde e di Gustav Klimt, la Lulu di Wedekind, tralasciando le numerosissime altre incarnazioni nella cultura europea dell'epoca, che ritroviamo facilmente anche in tante manifestazioni successive, in forme variamente trasfigurate e stilizzate talora, ma con la capacità quasi immutata di esercitare una straordinaria suggestione. Penso, ancora più che alla letteratura, al cinema, alla Gilda di Charles Vidor (1945), alla Clara Calamai protagonista del film di Luchino Visconti, *Ossessione* (1943), tratto da un noir americano (*Il postino suona sempre due volte* di James Cain, del 1934) e che, per convenzione, inaugura la stagione cinematografica del neorealismo italiano con un tema e una figura femminile che in modo per nulla casuale anima questo film, una vera pietra miliare, dato che è tutto costruito sul motivo dominante dell'attrazione fatale e della morte che arriva, appunto fatalmente cioè ineluttabilmente, a suggellare e in qualche modo a riscattare il peccato.

Lo stesso Visconti, lo sappiamo bene, girò, dopo *Ossessione*, *La terra trema* (1948) con una sceneggiatura derivata dai *Malavoglia* di Verga, a segnare un legame forte tra verismo verghiano e neorealismo letterario, pittorico e cinematografico italiano, di cui non ci importa, in questa sede, valutare le effettive affinità, i tradimenti o più semplicemente le distanze. Qui mi interessava segnalare soltanto che un nesso c'è, ed è forte, e che uno dei canali attraverso i quali questo legame si realizza è rappresentato appunto dai motivi intrecciati di amore-sesso (cioè corpo) e morte, in una prospettiva in entrambi i casi (di Verga e del neorealismo) per nulla realistica, cioè cronachistica, ritagliata e modellata sulla realtà, ma al contrario, e ripeto in entrambi i casi, con una forte stilizzazione, ritualizzazione che è l'esatto contrario del realismo. Una stilizzazione che nella *Cavalleria rusticana* è raggiunta attraverso l'immersione della vicenda nella atmosfera rarefatta della festa, una festa, come il giorno di Pasqua, che si ripete ogni anno e che dunque, in quanto ripetitiva e circolare, è di fatto fuori dall'andamento lineare del tempo, quello della quotidianità e quello della storia. In questo modo l'immersione nella festa, in quella festa, incide

un segno di circolarità su ogni evento che in quel giorno si verifica. È stato notato<sup>13</sup> che anche la misura del tempo teatrale scelto, quella dell'atto unico, risponde a una intenzione di massima concentrazione drammatica, di resa del tema nella dimensione del dramma assoluto, cioè lontano da ogni dimensione realistica, verosimile; che si muove anzi in direzione esattamente opposta, ovvero antirealistica e propriamente simbolica. Le evocazioni della devozione religiosa sono frequenti nelle battute e nelle didascalie: dalle analogie con la Madonna ("ora che mi lasciate come Maria Addolorata?"<sup>14</sup> rimprovera Santuzza a Turiddu) ai richiami alla "mala Pasqua" di cui è disseminato il dialogo. Morte e passione sono i termini entro i quali si consuma una storia connotata dal segno della ineluttabilità. "O compare Turiddu, perché mi trattate in tal modo? Non mi vedete in faccia? Non vedete che piglio morte e passione?"<sup>15</sup>: così la dolentissima Santuzza sintetizza i motivi sui quali è ricamata una trama che riceve il suo pieno significato, lo ripeto ancora una volta, dall'essere collocata in uno spazio connotato dalla eccezionalità, fuori di ogni concreta definizione temporale.

Così avviene in una tragedia praticamente contemporanea, *La signorina Giulia* di August Strindberg (è infatti del 1888), che mette in scena in modo straordinariamente penetrante una storia di corpi (maschili e femminili) e naturalmente di anime, risvegliati alla sessualità, alla seduzione, equivalenti qui a immoralità e peccato, immerso il tutto in una festa, quella della mietitura del giorno di S. Giovanni, una festa contadina che, proiettata nell'ambiente aristocratico, dei padroni, assume i connotati della trasgressività ineluttabilmente degradante.

Dal fine Ottocento, qualche passo indietro cronologico, per ricordare un'opera e un autore che è impossibile trascurare, fosse solo, come in questo caso, per un rapidissimo accenno. Si tratta di Giovan Battista Marino e del suo *Adone* (1623), un poema di più di 40.000 versi, il cui protagonista, Adone appunto, possiede un corpo tanto straordinariamente bello e affascinante da far innamorare di sé una dea, Venere; il quale Adone finisce sbranato da un cinghiale che si è follemente invaghito di lui, dopo essere stato ferito per sbaglio da un dardo di Amore. Il cinghiale, ardente di desiderio, si precipita su Adone per abbracciarlo e baciarlo e così con le zanne lo sbrana. L'ho detto, non mi posso soffermare su questa che è per molti versi una straordinaria variante del nostro tema e dunque ci faremo bastare questo cenno.

Qualche osservazione in più invece, tornando più avanti negli anni, per arrivare allo scrittore italiano probabilmente più geniale dopo Dante e cioè Giacomo Leopardi. Siamo con Leopardi in piena cultura del Romanticismo, vale a dire della modernità, che con il massimo di intenzionalità e di progettualità registra la frattura con il passato, con tutto il passato, quello più prossimo della cultura illuminista e quello remotissimo dell'età classica greca e romana, proiettati allo stesso modo in una lontananza che ha perso qualunque nesso con il presente. Questa è la base del pensiero leopardiano che sviluppa genialmente alcuni nuclei tipici del pensiero romantico europeo, anticipando peraltro, per molti aspetti, ipotesi e soluzioni sulle quali altri, dopo di lui, si intratterranno diffusamente.

13. Cfr. F. Angelini, "Il teatro", in F. Angelini e C.A. Madrignani, *Cultura, narrativa e teatro nell'età del positivismo*, Laterza 1975, pp. 145-155.

14. G. Verga, *Tutto il teatro*, cit., p. 257.

15. *Ibidem*.

L'opera di Leopardi è talmente ricca sul piano intellettuale, oltre che artistico, che in essa si possono rintracciare quasi tutti i nuclei significativi della sensibilità letteraria dell'Italia moderna. Ma i termini ai quali ci stiamo dedicando sono certamente tra quelli che maggiormente hanno raccolto l'attenzione e l'invenzione leopardiana, tanto che troviamo nel titolo di una canzone, *La sera del dì di festa*, e poi nel suo sviluppo, le nostre, diciamo così, categorie concettuali nel loro sviluppo poetico che vediamo ancora con tutta evidenza in un'altra canzone, *Ultimo canto di Saffo*, come anche in *Amore e morte*, per dire solo di alcune che appunto già dal titolo enunciano i temi portanti; alle canzoni si devono accostare lo *Zibaldone*, le *Operette morali*, le lettere. Insomma le forme del corpo, l'amore/passione, la festa, la morte, sono pieni temi leopardiani. Ancora più che nei casi precedenti, i limiti imposti qui dal tempo a disposizione impediscono evidentemente di trattare l'argomento come meriterebbe. Dunque non posso che toccare qualche punto piuttosto schematicamente. Cominciando dalla centralità dell'immagine del corpo nella poetica e nella poesia leopardiana, sia come presenza diretta, immediata, sia per la valenza indiretta, metaforica della corporeità.

Per il primo aspetto. Nel *Preambolo* alla ristampa delle *Annotazioni* (1825) Leopardi scriveva, a proposito dell'*Ultimo canto di Saffo*, che la canzone "intende di rappresentare la infelicità di un animo delicato, tenero, sensitivo, nobile e caldo, posto in un corpo brutto e giovane"<sup>16</sup>. Ciò che è espresso dai seguenti versi della canzone:

[...] Alle sembianze il Padre,  
 Alle amene sembianze eterno regno  
 Diè nelle genti; e per virili imprese,  
 Per dotta lira o canto,  
 Virtù non luce in disadorno ammanto.  
 (vv. 50-54)

e continua:

Morremo. Il velo indegno a terra sparto  
 Rifuggirà l'ignudo animo a Dite,  
 E il crudo fallo emenderà del cieco  
 Dispensator de' casi [...]  
 (vv. 55-58)

Il corpo, dunque, (il disadorno ammanto, il velo indegno), la bruttezza del corpo è in opposizione alla "virtù" intellettuale, morale, sociale così all'uomo (o alla donna) brutto, diverso, estraneo alla comunità non rimarrà altra possibilità che l'estrema protesta del suicidio, la ribellione di Bruto, di Saffo alle crudeli imposizioni della natura e della società.

16. Cfr. G. Leopardi, *I Canti*, a cura di M. Fubini, Loescher 1995, p. 96.

“L’uomo d’immaginazione, di sentimento e di entusiasmo, privo della bellezza del corpo, è verso la natura appresso a poco quello ch’è verso l’amata un amante ardentissimo e sincerissimo, non corrisposto nell’amore. Egli si slancia fervidamente verso la natura, ne sente profondissimamente tutta la forza, tutto l’incanto, tutte le attrattive, tutta la bellezza, l’ama con ogni trasporto, ma quasi che egli non fosse punto corrisposto, sente ch’egli non è partecipe di questo bello che ama ed ammira, si vede fuor della sfera della bellezza, come l’amante escluso dal cuore[...] Egli sente quasi che il bello e la natura non è fatta per lui, ma per altri [...] Egli insomma si vede e conosce escluso senza speranza, e non partecipe dei favori di quella divinità che non solamente, ma gli è anzi così presente così vicina, ch’egli la sente come dentro se stesso, e vi s’immedesima, dico la bellezza astratta, e la natura.”

È un brano dello *Zibaldone* (718-720, datato 5 marzo 1821) in cui sono evidentemente anticipati i motivi portanti dell’*Ultimo canto di Saffo* e sottoposti ad analisi puntuale i cardini di quell’idea della condanna all’infelicità di tutti gli esseri umani che fa da asse portante di tutta la sua vita intellettuale e artistica fino all’esito del *Dialogo di Tristano e di un amico* (l’ultima delle *Operette morali*) e della *Ginestra*. Un ruolo essenziale svolge in questo contesto il tema della malattia che Tristano si incarica di delineare fuori di ogni retorica, di ogni mitizzazione spiritualistica:

“È ben vero che alcune volte penso che gli antichi valevano, delle forze del corpo, ciascuno per quattro di noi. E il corpo è l’uomo; perché (lasciando tutto il resto) la magnanimità, il coraggio, le passioni, la potenza di fare, la potenza di godere, tutto ciò che fa nobile e viva la vita, dipende dal vigore del corpo, e senza quello non ha luogo”.<sup>17</sup>

Sempre Tristano, poco prima, aveva illustrato all’amico la propria filosofia di vita, il rifiuto di “essere lo scherno della natura e del destino”, il rifiuto dunque delle illusioni dell’intelletto e aveva energicamente respinto la banale e volgare equazione malattia=infelicità che già aveva cominciato a circolare per dare conto del pessimismo leopardiano, ancora lui vivente. Qui (come nella famosa lettera a De Sinner del ’32) i termini della questione erano posti con estrema nettezza e con quell’impazienza intellettuale che derivava a Tristano-Leopardi dall’offesa subita:

“Se questi miei sentimenti nascano da malattia, non so: so che, malato o sano, calpesto la vigliaccheria degli uomini, rifiuto ogni consolazione e ogn’inganno puerile, ed ho il coraggio di sostenere la privazione di ogni speranza, mirare intrepidamente il deserto della vita, non dissimularmi nessuna parte dell’infelicità umana, ed accettare tutte le conseguenze di una filosofia dolorosa, ma vera. La quale se non

17. G. Leopardi, *Dialogo di Tristano e di un amico*, in Id., *Operette morali*, a cura di C. Galimberti, Guida 1998, p. 498.

è utile ad altro, procura agli uomini forti la fiera compiacenza di vedere strappato ogni manto alla coperta e misteriosa crudeltà del destino umano”.<sup>18</sup>

Il rifiuto delle mistificazioni e degli autoinganni prodotti dalle convinzioni ideologiche e dalle varie dottrine che dall'inizio del XIX secolo affermavano la certezza di vivere ormai in un'epoca destinata alla realizzazione delle “magnifiche sorti e progressive” dell'umanità, questo reciso rifiuto è, per il Leopardi filosofo e poeta, la via obbligata per chi voglia svelare a se stesso e a tutti gli uomini la vera essenza della vita umana sulla Terra e dunque del destino umano. Un destino, dunque, che non è prerogativa particolare di chi, come lui, aveva vissuto e viveva una condizione di grave e profonda malattia, ma è, al contrario, il carico imposto a tutta l'umanità, anzi a tutto quanto ha vita. Solo la coscienza di quel destino è traguardo dei pochi valorosi che osano scendere fino al fondo della verità, prendere le distanze dal proprio destino, imparare a riderne. Il corpo in questo senso può divenire strumento per giungere alla verità, alla conoscenza di sé e della sostanza intima del mondo.

Nello svolgimento della vita dell'umanità, dall'antichità in avanti, le società moderne hanno irrimediabilmente perduto ogni pur vago legame con la natura come ancora avveniva nelle società antiche, a favore esclusivamente dell'accadere storico. È dunque il tempo della storia quello che porta con sé i germi dell'infelicità del genere umano; è semplicemente, in fondo, il procedere da un prima a un poi che non fa altro che mettere in evidenza il carattere vano di ogni costrutto umano, la vanità appunto di tutti i tentativi di realizzare società migliori, condizioni di vita felici per le comunità. Così le società che il genere umano è andato storicamente costruendo nella tensione verso la società perfetta, quella che dovrebbe realizzare il massimo dell'incivilimento, mostrano a chi sappia guardare con occhio lucido e disincantato la loro autentica essenza di fragili e illusori schermi dietro i quali ribolle l'odio di ciascun individuo contro tutti i suoi simili, dal momento che è l'amor proprio, l'amore di sé, la molla dell'agire che la natura ha assegnato a tutti. La condotta dell'uomo è dominata dalla potentissima spinta alla asocialità dettata dall'amor proprio. “[...] l'uomo è per natura il più antisociale di tutti i viventi che per natura hanno qualche società fra loro” leggiamo nello *Zibaldone* (3773, 25 ottobre 1823). Nessuna seria prospettiva di civiltà, dunque, è possibile ipotizzare e praticare in un mondo nel quale dilaga la ragione, la scienza, la tecnologia che, allontanando dalla natura, producono il contrario della civiltà.

“La barbarie non consiste principalmente nel difetto della ragione ma della natura”, scriveva sempre nello *Zibaldone* il 7 giugno 1820 (114), e ancora: “[...] propriamente la nemica della natura non è la ragione, ma la scienza e la cognizione, ossia l'esperienza che n'è la madre” (*Zibaldone*, 447, 22 dicembre 1820). Questa è la base delle celebri considerazioni contenute in una lettera a Pietro Giordani del 24 luglio 1828 sulle quali credo valga la pena di richiamare ancora una volta l'attenzione:

18. Ibidem, pp. 496-497.

“In fine mi comincia a stomacare il superbo disprezzo che qui si professa di ogni bello e di ogni letteratura: massimamente che non mi entra poi nel cervello che la sommità del sapere umano stia nel saper la politica e la statistica. Anzi, considerando filosoficamente l’inutilità quasi perfetta degli studi fatti dall’età di Solone in poi per ottenere la perfezione degli stati civili e la felicità dei popoli, mi viene un poco da ridere di questo furore di calcoli e di arzigogoli politici e legislativi; e umilmente domando se la felicità de’ popoli si può dare senza la felicità degl’individui. I quali sono condannati alla infelicità dalla natura, e non dagli uomini né dal caso: e per conforto di questa infelicità inevitabile mi pare che vagliano sopra ogni cosa gli studi del bello, gli affetti, le immaginazioni, le illusioni”<sup>19</sup>

Solo alla poesia è concessa la possibilità di alleviare la condizione dolorosa a cui l’umanità è condannata. Ma anche questa possibilità si è andata notevolmente attenuando dai tempi antichi fino a scomparire.

“Gridano che la poesia debba esserci contemporanea, cioè adoperare il linguaggio e le idee e dipingere i costumi, e fors’anche gli accidenti de’ nostri tempi [...] Ma io dico che tutt’altro potrà esser contemporaneo a questo secolo fuorché la poesia [...] Un poeta, una poesia, senza illusioni senza passioni, sono termini che reggano in logica? [...] Perdono se il poeta, se la poesia moderna non si mostrano, non sono contemporanei a questo secolo, poiché esser contemporaneo a questo secolo, è, o inchiude essenzialmente, non esser poeta, non esser poesia” (2944-45, 11 luglio 1823).

Il poeta moderno è immerso così, assieme a tutti i suoi contemporanei, nella infelicità accresciuta progressivamente dall’umanità immersa nella storia. Solo chi rimane fuori dal recinto del sapere e della società che su di esso si innalza, solo chi rimane fuori dallo scorrere del tempo, cioè della storia, può riuscire a sfuggire al destino dell’infelicità.

“[...] il fanciullo e l’ignorante si può dire che crede di non ignorar nulla: e se non altro, crede di saper di certo tutto quello che crede. E questa è la sommità dell’ignoranza. (Onde credendo quello ch’è conforme alla natura, e credendolo in questo modo, ne viene a esser felice e perfetto)” (449-450, 22 dic. 1820).

Non fa meraviglia riscontrare qualche significativa analogia tra questi pensieri e la ossatura di un romanzo scritto quasi duecento anni più tardi, il romanzo *Life and Times of Michael K* di J.M. Coetzee (1983, tr. it. Einaudi 2001), il cui protagonista, Michael K appunto, possiede quei caratteri di “naturalità”, di “asocialità”, di estraneità al tempo e alla storia che ne definiscono insieme l’eccezionalità e

19. Si può leggere questo passo della lettera nella nota 45 al *Dialogo di Tristano* cit., p. 509. Considerazioni del tutto affini si ritrovano in quanto ebbe a scrivere a Fanny Targioni Tozzetti (5 dic. 1831; brano riportato nella stessa nota): “Sapete ch’io abboino la politica, perché credo, anzi vedo che gl’individui sono infelici sotto ogni forma di governo; colpa della natura che ha fatti gli uomini all’infelicità; e rido della felicità delle masse, perché il mio piccolo cervello non concepisce una massa felice, composta d’individui non felici”.

l'impossibilità di integrazione nella società civile. Così gli scrive il medico che, nel finale del romanzo, tenta di ricondurlo a un destino meno straordinario, rendendolo consapevole di se stesso:

“Sono il solo che ti può salvare. Il solo che vede in te l'essere unico che sei. Il solo a cui stai a cuore. Il solo che non ti considera né come un caso facile adatto a un campo leggero né come un caso difficile da spedire in un campo duro, ma come un'anima al di sopra e al di là di ogni possibile classificazione, un'anima felicemente fuori dalla dottrina, fuori dalla Storia, un'anima che cerca di sbattere le ali dentro un rigido sarcofago, che mormora qualcosa dietro una maschera da buffone... Noi siamo tutti precipitati dentro il calderone della Storia, solo tu, seguendo la tua luce idiota, aspettando il tuo momento in un orfanotrofio (chi avrebbe pensato proprio a *quello* come a un rifugio?), sfuggendo alla pace e alla guerra, aggirandoti furtivo all'aperto dove nessuno si sarebbe sognato di cercare, sei riuscito a vivere in questo modo antico, lasciandoti scivolare nel flusso del tempo, osservando le stagioni, non cercando di cambiare il corso della Storia più di quanto non faccia un granello di sabbia” (p. 170).

Tornando, su questa linea, a Leopardi leggiamo sempre nello *Zibaldone*:

“Quindi è che i più semplici più sanno: che la semplicità [...] è sottilissima, che i fanciulli e i selvaggi più vergini vincono di sapienza le persone più addottrinate: cioè più mescolate di elementi stranieri al loro intelletto” (2710, 21 maggio 1823).

E per concludere:

“Ma chi non ragiona non erra. Dunque chi non ragiona, o per dirlo alla francese, non pensa, è sapientissimo. Dunque sapientissimi furono gli uomini prima della nascita della sapienza, e del raziocinio sulle cose: e sapientissimo è il fanciullo, e il selvaggio della California, che non conosce *il pensare*” (2712, 21 maggio 1823).

La saldatura tra il corpo e il tempo avviene nel pensiero di Leopardi, come si è visto, e nonostante tutto, nel segno della poesia, della letteratura, su una linea di valorizzazione assoluta ed estrema della parola dell'arte che una parte significativa del Novecento europeo ha coltivato con spirito spesso polemico fino all'oltranzismo: basti pensare alle avanguardie che di quella valorizzazione hanno, tutte, fatto una bandiera. Naturalmente gli scrittori novecenteschi hanno occupato ciascuno posizioni varie e diverse, anche se riconducibili in qualche modo a una cifra comune, quella appunto dell'attribuzione alla letteratura (all'arte) della capacità (più o meno esclusiva) di produrre conoscenza di sé, degli altri, del mondo.

Su questo sfondo opera l'intreccio di idee e di immagini che fanno capo ai temi che abbiamo messo al centro del nostro discorso, il corpo, cioè, e il tempo, che sono caricati dei lineamenti ideologici e culturali propri dell'epoca che si può considerare per molti versi unitariamente connotata e che va dagli ultimi anni dell'Ottocento alla metà circa del secolo scorso, su linee di sostanziale omogeneità e continuità. Le tematiche relative al corpo si articolano ora attorno al nucleo fondamentale della malattia intesa in senso fisico e spirituale, come dato reale/materiale e come dato simbolico/metaforico. Dai primi segnali in Stendhal, Balzac e Flaubert, passando per l'Ossvaldo di *Spettri* di Ibsen, i personaggi cechoviani e soprattutto per le dolenti figure dostoevskijane, si arriva al pieno Novecento nel corso del quale le declinazioni della malattia (del corpo come dell'anima) dilagano, anche sulla scorta di Freud e della psicanalisi, in tutta la cultura europea.

Il tempo subisce un trattamento che si può definire per un verso di stilizzazione, di raffinamento, riduzione all'essenziale, per altro verso di moltiplicazione delle modalità di rappresentazione. I due tipi di intervento si realizzano a volte in modo distinto e, in altri casi, convergendo nel medesimo oggetto. Sostanzialmente sul piano strutturale, quello interno all'opera, si determinano i tanti scenari prodotti dalla manipolazione dei tempi nella narrazione, i flashback di Faulkner, i montaggi di frammenti di Joyce, i flussi di coscienza di Virginia Woolf, ecc.; oppure, nel teatro, la messa in crisi della organizzazione temporale tradizionale, prima con le sintesi futuriste, poi con i raddoppiamenti/sdoppiamenti pirandelliani di teatro nel teatro e comunque con lo svelamento dei cardini della rappresentazione drammaturgica che diventerà nel corso del secolo un vero e proprio topos inventivo.

Non per caso ricorre a questo proposito il nome di Pirandello che è stato lo scrittore più impegnato a scandagliare la materia e le forme che la modernità era andata assumendo nel passaggio del secolo. In tutti i suoi scritti è facile rintracciare i segnali di quella attenzione, che si realizza anche attraverso la messa in scena del corpo o delle sue sembianze e attraverso le modalità di rappresentazione del tempo, sul piano della struttura drammaturgica e narrativa. Ed è proprio a una specifica opera pirandelliana, narrativa e drammaturgica insieme, che voglio, in chiusura, dedicare qualche osservazione.

Si tratta del romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* pubblicato la prima volta su rivista nel 1915 con il titolo *Si gira*, poi in volume l'anno seguente e quindi ristampato con il titolo attuale nel 1925. Il protagonista è per l'appunto Serafino Gubbio che in apertura di libro esibisce una parte del suo corpo come strumento essenziale del proprio rapporto con il mondo esterno: "Studio la gente nelle sue più ordinarie occupazioni, se mi riesca di scoprire negli altri quello che manca a me per ogni cosa ch'io faccia: la certezza che capiscano ciò che fanno [...] se mi fermo a guardarli un po' addentro negli occhi con questi miei occhi intenti e silenziosi, ecco che subito s'aombrano" (p.3)<sup>20</sup>. Subito dopo è un'altra parte del suo corpo a essere messa in evidenza, una parte che ne rappresenta completamente l'identità, almeno in senso sociale; è la mano, *una mano che gira una manovella*, operazione questa che ripete ogni giorno sul luogo di lavoro (il set cinematografico) e che lo ha ridotto al ruolo di "servitore d'una macchina": "Che volete farci? Io

20. L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, a cura di C. Simioni, Mondadori 1974, p. 3.

sono qua. Servo la mia macchinetta, in quanto la giro perché possa mangiare. Ma l'anima a me, non mi serve. Mi serve la mano; cioè serve alla macchina" <sup>21</sup>. Questo suo lavoro richiede, viene ribadito fin dall'inizio, due doti essenziali: *passività e impassibilità*. L'operatore deve registrare passivamente, meccanicamente ciò che avviene sul set e deve garantire l'assoluta indifferenza o impassibilità di fronte a ogni evento.

L'occhio di Serafino, quello che osserva gli altri e li sottopone a minuziosa osservazione è lo strumento complementare della sua mano, quella che ha la sola funzione di muovere la macchinetta. All'impassibilità della mano (dell'*operatore* Serafino e dello *scrittore* Serafino che con il resoconto scritto di quanto ha visto registrerà uno squarcio di vita per recuperare, risarcire il lutto e l'orrore della *visione*), a questa impassibilità fa riscontro la capacità di penetrare nella condizione umana, in quella sofferenza e insofferenza che nasce dalla tensione *verso l'oltre*, il superamento dell'aspetto immediato e superficiale degli individui e delle esistenze. Serafino, come Varia Nestoroff (la *femme fatale* a cui prima accennavo), è estraneo al mondo armonico e ordinato, alla sua logica, è uno straniero, è l'ennesima incarnazione (originalissima) dell'inetto, dell'inadatto alla vita, protagonista di tanta letteratura europea tra fine Ottocento e prima metà del Novecento. Solo dal confronto drammatico di alterità, diversità, estraneità, si può tentare di recuperare un senso, di risarcire il trauma della vita vera.

Notiamo per inciso quanto le caratteristiche del Serafino Gubbio operatore, impassibile e passivo registratore dei fatti, si attaglino perfettamente anche allo scrittore verista o naturalista, secondo la poetica e l'ideologia letteraria codificata da Verga, da noi, e da Zola, in Francia; e dunque come sia da leggere almeno su un piano doppio tutta la vicenda che l'io narrante (Serafino appunto) ci propone, come il racconto che ha un protagonista che opera nel cinema, riprende delle scene e quando assiste a una scena particolarmente traumatica, perde impassibilità e voce. E, insieme, come la denuncia dell'impossibilità di una letteratura che voglia rappresentare, dire, esprimere una realtà oggettiva, staccata dalle emozioni e dalle sensibilità individuali. Il romanzo dunque presenta con tutta evidenza un duplice livello di lettura. Che la figura del doppio, vera e propria cifra della poetica pirandelliana, sia attivamente operativa anche qui è dimostrato, se non altro, dal fatto che con la stessa trama Pirandello ci ha dato un romanzo, questo romanzo appunto, e un dramma, *Ciascuno a suo modo* (1924, il secondo della trilogia del teatro nel teatro, con *Sei personaggi in cerca d'autore* 1921 e *Questa sera si recita a soggetto* 1930). In entrambi agisce il gioco illusionistico realtà-finzione, vita-morte, verità-simulazione. Al gioco illusionistico del raddoppiamento risolto in *Ciascuno a suo modo* attraverso l'artificio del teatro nel teatro, corrisponde perfettamente, nel romanzo, la proiezione della duplicità, del raddoppiamento Varia Nestoroff-tigre.

Ma questo aspetto nel nostro discorso è solo un inciso. Torniamo perciò all'impassibilità: Serafino non riuscirà, nel finale della storia, a mantenere la necessaria distanza tecnica e professionale dalla scena a cui assiste; e dunque di fronte a Carlo Nuti che uccide la Nestoroff per passione (d'amore, d'odio, di gelosia, di vendetta) e subito dopo si fa sbranare dalla tigre sul set, l'operatore

21. Ibidem, p. 7.

Serafino che sta riprendendo la scena si fa coinvolgere emotivamente, subisce l'orrore, il trauma per quanto ha visto. È il suo corpo che patisce la pena: sottoposto allo shock, Serafino perde la parola, diviene muto e affida alla scrittura la possibilità di risarcimento, di recupero di quanto ha perso.

“Girare, ho girato. Ho mantenuto la parola: fino all’ultimo. Ma la vendetta che ho voluto compiere dell’obbligo che m’è fatto, come servitore d’una macchina, di dare in pasto a questa macchina la vita, sul più bello la vita ha voluto ritorcerla contro me. Sta bene. Nessuno intanto potrà negare ch’io non abbia ora raggiunto la mia perfezione.

Come operatore, io sono ora, veramente, perfetto.

Dopo circa un mese dal fatto atrocissimo, di cui ancora si parla da per tutto, conchiudo queste mie note.

Una penna e un pezzo di carta: non mi resta più altro mezzo per comunicare con gli uomini.”<sup>22</sup>

E poche righe sotto:

“Io mi salvo, io solo, nel mio silenzio, col mio silenzio, che m’ha reso così – come il tempo vuole – perfetto.”<sup>23</sup>

La macchina dunque ha divorato la vita e la restituisce frammentata, meccanizzata, nella forma artificiale del film; la Nestoroff, dominatrice fino alla fine della storia, regala a Serafino il film della propria morte, il “film mostruoso” che testimonia il potere divoratore, distruttore della macchina, come di ogni passione agita fino in fondo, in modo irrazionale e incontrollato; è la Nestoroff che gli regala il film che lo renderà ricco. L’operatore ha perso la voce, l’ha sostituita con la scrittura e la scrittura finisce per sostituire la vita stessa. Alla fine rimane solo il silenzio, il denaro e la scrittura.

Sono stati molti altri gli scrittori italiani che nel Novecento (ma anche nei secoli precedenti, naturalmente) hanno declinato i nostri temi, i temi di questo Congresso, su quei motivi (il silenzio, il denaro, la scrittura) o su tanti altri analoghi o del tutto distanti. Oggi e nei prossimi due giorni ascolteremo varie proposte di lettura e di analisi di opere diverse e di scrittori i più diversi.

A conferma, a mio parere, della grande vitalità della letteratura, perfino di quella italiana novecentesca che specialmente negli ultimi decenni non sembra avere offerto grandi prove. Una vitalità quella della letteratura tanto più profonda e potente quanto più si è andato riducendo il

22. Ibidem, p. 171.

23. Ibidem, p. 175.

suo spazio di influenza sociale e ideologico. E quanto più, vorrei aggiungere, viene negata o contestata la sua capacità, la capacità della letteratura di produrre conoscenza. In un'epoca come la nostra dominata arrogantemente dallo scientismo (come Leopardi definiva la degenerazione della scienza) e dalla tecnologia, riaffermare il valore conoscitivo della letteratura può sembrare frutto d'ingenuità o di protervia. Io credo sia soltanto l'effetto inevitabile che si produce per chiunque con la letteratura sappia realizzare un rapporto non estemporaneo né frivolo.