

### XIII Inizi

Comincerò analizzando e confrontando tre inizi marcati e precisamente, con le parole di Genette, serie di versi che incarnano «l'istanza prefativa» ma in quanto «prefazioni integrate» al testo, «sezioni di testo con funzione prefativa». Son le ottave iniziali (ma il proemio prosegue nelle successive) di *Orlando innamorato* (*Innamoramento de Orlando*), *Furioso* e *Liberata* (la seconda col suo apparato, vedi capp. quarto e quinto), che dò di seguito. «La prefazione fornisce le istruzioni per l'uso del libro» (Novalis):

Signori e cavalier che ve adunati  
Per oldir cose dilettose e nove,  
Stati atenti e quieti et ascoltati  
La bella historia che il mio canto muove:  
Et odereti i gesti smisurati,  
L'alta fatica e le mirabil prove  
Che fece il franco Orlando per amore  
Nel tempo de il re Carlo Imperatore.

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,  
le cortesie, l'audaci imprese io canto,  
che furo al tempo che passaro i Mori

d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,  
seguendo l'ire e i giovenil furori  
d'Agramante lor re, che si diè vanto  
di vindicar la morte di Troiano  
sopra re Carlo imperator romano.

1 *Di donne e cavalier li (gli B) antiqui a. AB. 4 nocièr B. 5 Trattati da l'ire e giovenil f. AB.*

Canto l'arme pietose e 'l capitano  
che 'l gran sepolcro liberò di Cristo:  
molto egli oprò co 'l senno e con la mano,  
molto soffrì nel glorioso acquisto;  
e in van l'Inferno vi s'oppose, e in vano  
s'armò d'Asia e di Libia il popol misto;  
il Ciel gli diè favore, e sotto a i santi  
segni ridusse i suoi compagni erranti.

Si può notare intanto che la funzione proemiale della I ottava boiardesca è tanto più marcata in quanto, fino all'inizio del II libro del poema, i canti non avranno più proemio. Non solo per l'ordine consecutivo, si può dire che la gerarchia dei referenti boiardeschi è la seguente. 1. I destinatari, di cui è sottolineato sia lo stato sociale («Signori e cavalier») che il numero non scarso («ve adunati»); e cfr. ad esempio II XI 1, vv. 1-2: «Gente cortese che quivi d'intorno / Seti adunati sol per ascoltare». L'importanza del fattore-pubblico è rafforzata da due fatti: che vengono dati come presenti degli ascoltatori, e non solo dei lettori, sia questo avvenuto o no (il che poco importa, importa che sia inserita la funzione orale): *oldir-ascoltati-odereti*; e dalla lingua stessa, un emiliano illustre omogeneo alla lingua degli astanti, come non sarà più nel *Furioso* col suo toscano lettera-

rio: cfr. in particolare le tipiche desinenze in *-ti* tranquillamente poste anche in rima e che peraltro permettono all'artista Boiardo di ricamarvi sopra (*stati-fatica* passando per *atenti-quieti-gesti-odereti*). 2. La bellezza e novità della *historia*, alla latina, sia questo soggetto o, meno probabilmente, oggetto (di «il mio canto»). 3. L'*io* è occultato nell'aggettivo *mio* del *canto*, ed è dunque risucchiato da questo: si proclama l'oggettività del narrare, di cui l'*io* è solo uno strumento; e, si badi, bello è il canto perché veicolo di una «bella *historia*». Siamo fuori di ogni soggettivismo, l'*io* poetante è un puro *medium*.

Ma anche la forma è rivelatrice. Sintassi e partitura non potrebbero essere più lineari: sono 4 distici entro una scansione simmetrica 4+4, separati dal semplice *e*; ogni verso corrisponde a una frase, quasi non appaiono inarcature e le subordinate sono elementari. È come se si mettesse *en abîme* l'agevole scorrevolezza del poema, la sua funzione edonistica, segnalate qui subito da precisi indici lessicali (*dilettose*, secondo l'imperativo estetico del *delectare*, *quieti*, *bella*). Vi si affianca un'altra dominante, quella di una novità e grandiosità stupefacenti, ora bizzarre come il pestatore di pepe del Cossa a Forlì, ora distesamente grandiose («Nel tempo de il re Carlo Imperatore», ed ecco ancora *nove*, *smisurati*, «alta fatica», allitterante, «*mirabil prove*»). L'elemento avventuroso e quello epico sono equamente distribuiti, anche perché le azioni grandiose di Orlando sono compiute «per amore», sicché si potrebbe pensare che con l'attributo della «novità» il poeta stesso alluda a ciò che tradizionalmente gli si riconosce, la cosiddetta «fusione» dei due cicli, carolingio e bretono. E *muove*, messo in rima,

sembra miniaturizzare subito l'irresistibile dinamismo del poema.

La prima ottava del *Furioso* muove certo dalla prima del predecessore, come rivela soprattutto la somiglianza dei rispettivi, solenni ottavi versi (come ha visto Segre, il proemio boiardesco influisce poi su altri luoghi del *Furioso*). Ma altro è lo stile: l'ottava è un monoblocco, con snodo tra i vv. 4 e 5 non coordinativo ma subordinativo, e tutta una serie di *enjambements* – dunque con unità sintattiche sopravversali –, l'*ordo naturalis* è continuamente pervertito, a cominciare dal chiasmo concettuale del v. 1 e dall'anastrofe del v. 4, il cumulo di *che* al v. 3 causa densità, «audace», v. 2, diventa «audace» sicché nulla ricorda più nella lingua la patria emiliana. L'attacco non riguarda più i lettori o ascoltatori, ma la materia, elegantemente dettagliata in un'enumerazione variata (e forse alludente ancora alla fusione dei due cicli), l'*io* poetante risale con esplicitezza, in una tesa inversione (modello sarà il *cano* dell'esordio virgiliano, con lo stesso ordine, sia pure più conciso, delle parole). Si può dire che da un lato l'enumerazione asindetica allude all'infinita avventurosità dell'opera, ma che dall'altro l'*io canto* in evidenza è una presa di coscienza moderna della soggettività dell'opera. Ma di fronte alla piena cordialità boiardesca, l'*incipit* del *Furioso* fa aggio anche per raffinatezza e densità culturale: tra le molte affinità, francesi e italiane, resta determinante quella con Dante, Pg. XIV, vv. 109-110: «Le donne e i cavalieri, li affanni e li agi / che ne 'nvogliava amore e cortesia», e la correzione rispetto alla lezione del '16 e del '21 ha proprio, fra l'altro, l'effetto di rendere più trasparente l'allusione a Dante, ivi compreso il chiasmo che Ariosto rafforza sia concettualmente che ritmicamente, col cozz-

zo degli accenti di 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> (si noti che *cavallier* cade esattamente nella stessa posizione che in Boiardo) e con la paronomasia *arme-amori* (le due ultime osservazioni sono di Fubini). Il risultato è che l'ottava proemiale dà rilievo più alla varietà che alla novità o grandiosità, come forse sottolineano anche i molti nomi propri e toponimi; e rispetto al cenno boiardesco («Nel tempo [...]») è allargata, col presupposto della vicenda, la profondità temporale: è l'epoca degli storici. Un'occhiata per finire a retorica e metrica: paronomasia, oltre alla già vista, *Mori-mare* (-morte), rima inclusiva *amori*: *Mori*, rima paronomastica *canto*: *tanto*: *vanto*, serie «passaro»-«mare»-«ire» e finalmente *re*; rima ricca spezzata tipicamente ariostesca (vedi cap. terzo) «Troiano»: «imperator romano». L'ottava proemiale dunque ci dice che anche il genere «popolare» del poema cavalleresco col suo retroterra canterino può essere, in mano a questo autore, elegantissimo.

Il primo, grandioso verso della *Liberata* ha un'interessante storia interna. Nel giovanile *Gierusalemme* suonava infatti «L'armi pietose io canto e l'alta impresa [...]» e poi similmente, nella proposta al Gonzaga, «L'armi pietose e i cavalieri i' canto», in entrambi i casi conservando anche l'ordine della ovvia fonte virgiliana, che già allude a una rinnovata e solenne epicità. Nella successiva redazione, la nostra, due sono i mutamenti di rilievo, il *capitano* che risponde al *virum* virgiliano e soprattutto lo spostamento di *canto* ad inizio assoluto, diversamente che in Virgilio e con un'inaudita messa in rilievo del soggetto poetante (poi, nella *Conquistata*, «Io canto l'armi e il cavalier soprano», dantescamente ma senza l'importante «pietose»). «Armi pietose» risponde certo al pur troppo «impia arma» (*Aen.* VI, vv. 612-613 e XII, v.

31), come ha mostrato Pastore Stocchi, e più direttamente, come ha visto Fortini, riprende un'espressione del *Principe* e poi delle *Istorie fiorentine* di Machiavelli. Si tratta, è stato notato, di una giustificazione delle guerre «giuste» (e noi ne sappiamo qualcosa con le nostre «guerre umanitarie»), ma al di qua di ciò Tasso suggerisce subito, non so quanto intenzionalmente, prelevando da un teorico della politica e storico, che non si muoverà più sul terreno delle fantasie cavalleresche, ma della storia e dunque della verità, o verisimiglianza.

Alla minore complessità sintattica che in Ariosto (2 + 2 + 4, andamento aggiuntivo a crescendo) fa da compenso, sovrabbondante, una retoricizzazione forzosa. Vv. 1-2: endiadi con epifrasi, e anche, rispetto a Virgilio, *pietose* trasferito con ipallage «meravigliosa» alle *armi* (nel latino pio era Enea); v. 2: iperbatò; v. 3: distribuzione; vv. 3-4: anafora e costruzione parallelistica dei versi; v. 4: astratto per concreto, sinteticamente; vv. 5-7: cornice e *in van* [...] e *in vano* e *enjambement*; vv. 5-7: antitesi *Inferno-Ciel*; v. 6: inversione, e antonomasia in *Libia*; v. 7: *enjambement* fortemente rilevato su *santi* (l'aggettivo precede il sostantivo); v. 8: ambivalenza di *erranti*, fra spazio avventuroso e interno della coscienza, ma forse tale bivalenza non elimina l'allusione al poema cavalleresco: l'epica tassiana, per superarlo, deve anche assorbirlo in sé. E rispetto alla discrezione ariostesca, ritorna qualcosa dell'elatività del Boiardo (*gran molto, glorioso, Ciel* ecc.), con diminuzione della graficità ariostesca a favore delle esenze antonomastiche (*Inferno-Ciel*). Ma soprattutto: chi è cantato? Non più un canto di certi temi rivolto a, o un canto di argomenti analoghi più soggettivo, ma il canto di una persona. Siamo al punto di passaggio all'epica psicologica,

che presto avrà i suoi alfieri in D'Aubigné o in Milton («soffri»), e Tasso aveva tutte le buone ragioni per focalizzare su **Goffredo anziché sui** molti (come i suoi due predecessori); i molti ci sono ma subordinati a lui, come vuole la nascente concezione gerarchica della società, mentre i nemici formano un indistinto «popol misto»: l'opposizione è di un eroe a un popolo, o razza. Sappiamo da un passo che segue che **Goffredo sta per Alfonso d'Este; ma nessuno ci vieta di pensare che** – prima di tutto – **Goffredo è lì perché, in un gioco di proiezioni e di specchi, è Torquato medesimo, di cui «figura» reciprocamente l'alta, difficile, dolorosa impresa del poema.** È troppo dire che questa reversibilità è a sua volta figurata dall'allitterazione forte che incornicia, soggetto cantante e cantato, il verso iniziale, con una **reditio** fono-retorica: **Canto-capitano?**

Passiamo ora a casi di inizi veri e propri, cioè non marcati da una funzione di proemio ed esposizione della materia: rispettivamente di una partizione interna lunga e di un'opera autonoma. Il primo è il celebre attacco del IV libro dell'*Eneide*:

At regina gravi iamdudum saucia cura  
volnus alit venis et caeco carpitur igni.

Accenno appena, per quanto posso, a quanto rende questo distico, in se stesso, sontuoso. La doppia allitterazione a inizio e fine verso (v. 1) che lega le quattro parole 'piene' (*regina-gravi, saucia-cura*) viene a costituire una sorta di cornice, o anche qui di *reditio* fono-retorica, e il chiuso regime allitterativo, indice di ossessione e prigionia psicologica, prosegue e si rafforza al v. seguente: «*volnus alit venis et caeco carpitur igni*», ripe-

tendosi poi nelle immediate vicinanze (v. 6: «*Postera Phoebea lustrabat lampade terras*»). La violenza di *carpitur* (qualcosa, trattandosi di fuoco, come 'è divorata') e l'ipallage «*caeco [...] igni*» – cieca è per la logica Didone (e valga come richiamo l'«*occultum [...] ignem*» di I, v. 688) – ci mettono di fronte, come nella «*flamme noire*» raciniana già citata, non una metafora ma un devastante, e vero, incendio. Eloquentemente è anche il contrasto fra l'appellativo ufficiale e regale, *regina*, e la sofferenza per amore che l'abbassa a semplice donna, la quale depone in quella ogni regalità (più avanti si avrà in genere il semplice *Dido*, o magari *Elissa, Phoenissa*, e *regina* generalmente quando Didone è nel pieno delle sue prerogative, esteriori e anche interiori: vv. 133, 296, 504, 586; e *Dido o Phoenissa Dido* nel sinistro incontro con Enea nell'*Ade*, VI, vv. 450 sgg.). Infine la metafora sdoppiata della ferita («*saucia*»-«*volnus*») in sé è normale, non fosse che funziona come prolessi, con transizione da metafora qui a similitudine là, del paragone che illustra una fase ancora più avanzata della passione, IV, vv. 68 sgg.: «*Uritur infelix Dido [e precede "est mollis flamma medullas / interea et tacitum vivit sub pectore volnus"] totaque vagatur / urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta, / quam procul incautam nemora inter Cresia fixit / pastor agens telis liquitque volatile ferrum / nescius: illa fuga silvas saltusque peragrat / Dictaeos, haeret lateri letalis hirundo*». Più importanti però gli aspetti di grammatica testuale. Perché il distico introduce con il necessario pathos la mirabile confessione alla sorella, «*Anna soror [...]*»; ma soprattutto perché il legame col canto precedente è evidentemente anomalo. Virgilio usa spesso l'avversativa debole *at* come attacco di paragrafo (vedi in questo stesso canto un «*At regi-*

na», v. 504). Ma altro è il suo effetto a inizio di canto, e tale da anticipare di secoli quel che si farà con gli *e, né, ma* d'apertura fra età pre-romantica e Novecento. E cosa avviene precisamente? Intanto che l'*at* crea, come si dà non di rado in testi del genere (vedi cap. settimo) un *continuum* fra ciò che la struttura scinde, ma nello stesso tempo, poiché si tratta di un'avversativa, una discontinuità fra i due libri, che non comporta solo un'audace «salto» grammaticale, ma attraverso questa focalizza *ex abrupto* sulla folle regina, isolandola in primo piano dal precedente «tutti» («omnibus», III, v. 716). «Non detto», sottinteso, e anche forte presupposizione. In effetti noi non abbiamo più «visto» Didone dalla fine del I libro, quando, già presa, invita Enea a narrare le sue sventure, ciò che accade per gli interi libri II-III. Dunque è lo scorrere, materiale e psicologico, del tempo che è stato sottratto ed ora viene, per così dire, recuperato; grande il crescere della passione di Didone, taciuto o presupposto durante i racconti commoventi dell'ospite e solo ora espresso, al suo punto d'arrivo (certo vi è traccia di tutto questo nel racconto del nascere dell'amore reciproco di Desdemona e Otello in Shakespeare, e poi in Verdi). Quanto sembrerebbe più allontanare dalla passione di Didone, la narrazione delle avventure di Enea, è proprio ciò che più ci ha avvicinato ad essa, senza parole: le parole, ora, sono solo per l'esplosione. Straordinario esempio e di enorme arcata elocutiva e di un silenzio eloquentissimo che scorre sotto il detto.

E ora il più grande inizio *in medias res* di commedia che io conosca, quello dei *Rusteghi* di Goldoni: «Siora madre»-«Fia mia». Quattro parole ometriche distribuite in due battute che hanno una mera funzione fàti-

ca, e tuttavia fortemente affettiva, sormontando il gradino gerarchico fra i due personaggi, al di qua di ogni valore situazionale (è dopo di esse che il dialogo si snoderà mettendoci «in situazione»). È suggerita dunque una condizione di rapporti familiari e affettivi, anzi qualcosa come una presa di contatto quotidiana fra due personaggi usi a convivere e che tuttavia, se non iperinterpreto, li lascia nella loro rispettiva realtà personale, come sembra indicare la secchezza stessa delle battute, e il fatto che queste rompano, chiaramente, un silenzio. La grandezza e significazione di queste due brevissime battute è data infatti dal rapporto fra parole e silenzio. Silenzio duplice, perché si può pensare che ci sia uno stacco fra le due battute (la matrigna e la figliastra stanno lavorando assieme, filano e fanno la calza, il ritmo della situazione è lento, consuetudinario: se fossi un regista, credo che lascerei che la prima continuasse un po' il suo lavoro, prima di rispondere). Ma, certo, silenzio anche *prima* della «proposta» di Lucieta, e non solo perché è lecito pensare che la ragazza abbia tentennato a lungo prima di affrontare il tema delicato del Carnevale; ma anche perché la sua battuta *apre* la commedia, rompendo il silenzio o comunque l'estraneità pre-testuali, che sono d'obbligo. Vero e proprio colpo di genio col quale Goldoni ha unificato il silenzio che passa in sala prima che s'apra la scena col silenzio che sarà trascorso fra i due personaggi prima che Lucieta si decida a tastare il terreno; in altre parole trasformando un silenzio pre-testuale in uno testuale.

È utile un raffronto fra gli inizi dei due maggiori romanzi italiani dell'Ottocento. In quello di Manzoni, prescindendo dalla Introduzione (che tuttavia – com'è sintomatico – ha uno spiccato carattere metaletterario e

metalinguistico), il primo capitolo inizia, e prosegue, del tutto a-personalmente, è il regno dapprima del paesaggio, quasi a indicare che il mondo è di Dio, non degli uomini, poi dell'*egli* e degli *essi*. L'inizio delle *Confessioni d'un Italiano*, romanzo pseudo-autobiografico e di formazione, è dominato dall'*io*: sappiamo già, così, che la presenza del narratore (anche protagonista in Nievo) sarà discretissima in Manzoni, bonariamente invadente in Nievo. Tant'altro si può osservare, ad esempio che Manzoni fornisce la scena iniziale di una data precisissima ma statica, mentre Nievo indica un vasto arco temporale, per di più proiettato verso il futuro. E dunque l'uno è il romanzo storico di un passato incompatibile col presente (e perciò facile a virare in allegoria), l'altro di quello che Lukács e Auerbach hanno chiamato un passato che si prolunga nel presente.

## XIV

## Descrizioni

Non è detto che per analizzare in modo soddisfacente delle descrizioni si debba avere alle spalle una teoria compiuta in merito, anche se certamente, nonostante Hamon e altri, non ne sappiamo ancora abbastanza. Un piccolo indizio: può capitare qualche volta di vedere usato *ècfrasis* nel senso di 'descrizione' in generale. Non è una buona abitudine: conviene conservare, secondo la retorica antica, *ècfrasis* nel senso di descrizione di un'opera umana, fabbrile (scudo d'Achille e simili); si tratta appunto di una sottospecie di quel genere che è la *descriptio*-descrizione, e quando si hanno due termini, per di più differenziati dall'origine, conviene conservarli distinti per due diversi fenomeni, sia pure l'uno iponimo dell'altro.

Io mi limiterò a elencare, non sistematicamente e col minimo di commento ed elaborazione, alcuni tipi particolari di descrizione - o di uso della stessa - soprattutto nella narrativa di Otto e Novecento: se non altro per indicare che quando diciamo 'descrizione' siamo in realtà di fronte a un panorama molto frastagliato.

1. Anzitutto l'eccezione storica, *Gerusalemme liberata* XII 58-59. Dapprima la narrazione si blocca nella

PRIME LEZIONI

VOLUMI PUBBLICATI

Psicologia  
*di Giovanni Jervis*

Storia greca  
*di Luciano Canfora*

Antropologia  
*di Francesco Remotti*

Urbanistica  
*di Bernardo Secchi*

Pier Vincenzo Mengaldo

Prima lezione  
di stilistica