

fait foi, toute préoccupée de cerner, de circonvenir, mais en en respectant le secret, une présence ineffable. Un regard, un oeil, une démarche ne sont que le signe indicatif d'une présence. Le langage est la forme accessible du silence.

*La Chartreuse de Parme* se termine au lieu qui lui sied, l'îlot de silence qu'elle recèle en elle-même et que sa fonction romanesque est de produire au jour. S'il est vrai que le roman est sa propre métaphore et qu'il narre par les aventures de son héros les propres mésaventures de son projet, il convient que la Chartreuse, lieu de clôture et lieu privilégié, ferme l'horizon du livre en le recueillant dans sa propre image. Recevant Fabrice dans l'euphorie secrète de ses syllabes, elle crée l'imminence du silence romanesque. Edifiant au bout de roman la demeure symbolique de son achèvement elle illustre, parole et silence, l'ambiguïté fondamentale de ce livre qui entend n'exprimer qu'un événement, une utopie sans trop d'illusion dont l'Italie se donne comme l'éloquent et silencieux modèle et où se sauvegarde indéfiniment une possible liberté.

## Stendhal nelle « Confessioni » di Nievo e il labirinto dentro il romanzo

di Ruggiero Romano

a Riccardo Bacchelli

### Ricognizione del luogo di partenza

Il mio discorso circolerà, per quanto si faccia ellittico, intorno al perno di una proposta di Riccardo Bacchelli: « assai stendhaliani nelle pagine sulla Bologna napoleonica delle *Confessioni d'un italiano* », un foglio di promemoria staccato e donato al nono dei congressi stendhaliani. Me ne sono appropriato perché, dopo tanti decenni non lontani di occultamento manzoniano, fra strutture providenziali e pareri sciacciati in Arno, ero disposto a un'occasione motivata, anche a una fessura, per accedere a quel più grande romanziere che è Nievo — dove romanziere si distingue da scrittore di un romanzo.

Venendo da quel Riccardo Bacchelli « le cui pagine su Nievo e su Verga, sull'Ariosto e sul Goldoni, su Rossini soprattutto, restavano come segno di un'intelligenza penetrante e di un vigoroso sentimento storico », la proposta ha tutte le garanzie di essere un'ipotesi pertinente di studio su una realtà, invito pressante a un controllo. Allora la risonanza di questi « umori » sarebbe eccedente suggestivo, scombinatura dell'invito, rispetto alle più tecniche « fonti »; volendo dire, come Riccardo Bacchelli mi ha scritto e spiegato: « pensavo e penso che Nievo possa aver derivato anche da Stendhal [...] il giudizio così chiaro e concreto sulla qualità e natura del regime napoleonico ». Ma di Bacchelli si dice anche che, « nelle pagine del *Malino del Po*, Manzoni e Nievo sono singolarmente pesanti »<sup>1</sup>. Allora l'eccedenza di « umori » significa, venendo da chi ha vissuto da scrittore i modi di

<sup>1</sup> Cf. N. SERRINO, in *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, vol. IX, 1969, p. 896.

<sup>2</sup> Cf. E. CACCIA, *ibidem*, pp. 611-622.

una presenza, lo spessore di una verità, in cui si dispongono le operazioni del divenire romanzo — problematica più volte rivista, ad esempio, ai margini del *Diavolo al Postolengo*. Uno spessore, insomma, la cui presenza è segnalata in anticipo da una vena eccedente al messaggio più breve.

La realtà ha tuttavia i suoi poteri, a cominciare da quelli dei dizionari e migliori amici degli scrittori di quel che non si creda, che confortarono Bacchelli a ristabilire « alcuni modi regionali e sapori » delle *Confessioni*<sup>3</sup>. Solida come l'uovo di Colombo, rinfacciava ai censori della lingua niviana le loro perversioni e, a farla riapparire dopo una quarantina d'anni, testimonianza come siano stati stretti a costringerla. Che ruolo avrebbe quest'altra, di uno Stendhal trovato dietro Nievo? L'intenzione ne sembrerebbe paradossale, a prima vista, se si tien conto del pregio di quelle pagine bolognesi, in cui « sopra tutto stupisce il romanziere ventisettenne che nel descrivere con tanta arguzia Bologna napoletana e la macchina burocratica del Primo Console, trova note e riflessioni tanto esatte, per virtù di limpida osservazione dei fatti assai più che per studio storico e teorico, e quando la critica del Taine alla "caserna filosofica e burocratica" era ancora lontana dal veder la luce »<sup>4</sup>; l'intenzione è non il fondamento, perché è già noto che da Taine si ritale a Stendhal, sul tema del régime ossiferio: luce già intervista. Ma, appunto, questa luce manda in ombra la "limpida osservazione dei fatti" che interpretava molti spunti appariscenti, in Nievo, come evidenze di un pensiero autonomo e nettamente originale. Il paradosso sarebbe di sottrarre, a un Nievo ancora indebolito da prodotti maltrattamenti critici, una sua qualità, con la sottrazione è invece strazi-

Verso i riflessi della critica niviana, la sottrazione è invece strazi-

<sup>3</sup> E. BACCHELLI, *Ippolito Nievo* (1929), in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, vol. XII, 1962, p. 439 - cf. n. 8.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 636.

<sup>5</sup> A. FERRATA, *Preface a Stendhal*, Napoli, Garzanti, Ediz. Service, s.d., vol. I, p. xviii. Senza indicazione concreta, le opere di Stendhal saranno citate da questa edizione delle *Opere complete* (che non è priva di difetti ma è la più completa e disponibile), con queste sigle: *Rome, Naples et Florence* (RNF) - 68. 1817: (RNF 17); *De l'Amour* (DFAU); *Racine et Shakespeare* (RE); *Précis des deux Romes* (PR); *Le Rouge et le Noir* (RN); *La Chartreuse de Parme* (CP); *Roman et nouvelles* (ovv); *Correspondance inédite* (CI); *Napoli* (N).

Le *Confessioni* saranno citate dall'edizione a cura di S. ROMANOLI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952.

gica: rivela un materiale, spostandolo dalla zona straccola dell'originalità a quella vuota della letterarietà: ne aumenta il costo, rispetto a un originalismo ribadito in buona o malafede, a carico o a discarico. Nel due casi, il risultato è di togliere qualità letteraria all'opera di Nievo, per farne, da un garibaldino scrittore, uno scrittore paribaldino; ripudiando la metafora, di una scrittura secondaria, non abbastanza decisamente da non promosseverla all'altra, di una scrittura illetterata o anti-letteraria. Cercare Stendhal dietro Nievo significa quindi chiamare dentro la "letteratura", che Nievo avrebbe avuto il merito o il torto di condurre.

#### La metafora stendhaliana

Questa chiamata è perentoria perché agisce, più del rigore dell'ipotesi, una metafora altrettanto radicata che, accendendo il simbolo "Stendhal", è riuscita in un efficace aragoneismo all'altra, e alle sue metamorfosi. Facendola emergere dalla devianza di un caso Nievo, come impiego immediato delle prove fornite alla difesa da Bacchelli, Ferrara ne dà il senso. Lo scopo è la conquista, per Nievo, di un porto, di uno spazio che, a costare senza ipocrisie le pagine di quegli organismi ideologici che sono le grandi storie letterarie, non gli è stato ancora concesso. Ferrara ne suggerisce, per il suo tempo e in perfetta prospettiva, la ragione, in una grande diversità o diversa grandezza: « Nievo è, probabilmente, il nostro solo grande romantico; di quella figura dal colorito temperato, dall'interiorità più tenace, che è stata in Francia quella di Stendhal, di Constant e di Fréchetin, e che ha quasi sempre dominato la propria materia latina e la propria materia espositiva in così felice fusione, da rendere assurda la vecchia antinomia classicismo-romanticismo. Bisogna un po' sorridere quando Comiso, nel suo momento di schietto entusiasmo, trova nelle *Confessioni*... tutto Posani; ma è vero per altro, che è proprio in quel "tipo" di romantici che trova un punto singolare di crisi l'antica evoluzione che poi sbocca nella *Rachebe*: evoluzione di una intelligenza in ascesi, e in lotta con la vita, impressa una volta per sempre in un movimento che reca a una forma assoluta di solitudine. Nel *Rouge et Noir* come nelle *Confessioni*, Mathilde de la Mole come la Posani — donne che tanto s'assomigliano, e che insieme rassomigliano, tanto, alle donne più "sue" di Dostoevski — sfuggono

e ucraino come Albertine, perché già intraviste con lo stesso sguardo totale; e nella prima parte delle *Confessioni* specialmente, il tempo, questa figura così antica e naturale a chi sente le "intermittences du cœur" trova davvero accenti pre-provvisori come in *Dostojewski*. Tuttavia non sarebbe di buon gusto insistere troppo su questi caratteri: poiché Nievo ci si raccomanda anche con altri (stendhaliani anch'essi, ma più *Chateaubriand de France* che *Rouge et Noir*) particolarmente cari al palato moderno: intendo soprattutto con quel suo gemino, tutt'intimitivo senso del romanticismo, che riempie (nei primi tre quarti delle *Confessioni*) quasi ogni pagina d'un inesatto interesse »<sup>6</sup>.

Basterebbe questa comparazione circospetta, se il consolidamento di un partito poco non obbligasse alla retorica del caro, al sovrappiù metaforico della chiesa d'arringa, in cui « dirlo, in definitiva, lo Stendhal italiano — e insistendo sull'italiano che egli era con tanta saldezza e letizia — non sembra limitare affatto l'onore del Lesauve e di *Armand* »<sup>7</sup>. Non si tratta più di raffronto né di veridicità, bensì di sostanzioso e di efficacia — a cui serve, però, la laboriosa cancellatura del salto, il dispiego di prudenza. È infatti necessario condizionare un pensiero critico primitivo, detto « piaga specificamente italiana », che è, in fondo, rigidamente totemico. Poiché i suoi totem, come l'insostituibile Marconi, respingono Nievo, si tratta di farne un totem esotico, non profanabile, istituendo la differenza e coprendola di prestigio. La delicatezza con cui l'operazione è condotta è coscienza e disegno dei punti dolenti della mitologia di un'epoca, che sembra non essere del tutto un'altra; basta tuttavia cicalare e notare, qui, come la sostituzione sventi il diretto controllo comparativo. Assurdamente, il simbolo è definito da tutta un'opera, complessa, contraddittoria e di varia notorietà, fluidamente definita, a sua volta, da tutta una letteratura; per cui la sostituzione può essere risolta solo da un'intelligenza, certo improbabile per i detrattori di Nievo, del Romano. In questo caso, la sfinge spera che Edipo venga.

Se, da una parte, l'efficacia del simbolo consiste in questa sua impossibilità ad essere definito, e quindi rimosso, l'efficacia della metafora che lo introduce si rogge, dall'altra, su una miriade di distanze dal para-

<sup>6</sup> G. FERRARI, introduzione su *Le più belle pagine di Ippolito Nievo scritte da Enrico Bacchelli*, Milano, Treves, 1929, « Schola », November 1929, p. 34.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 35.

gone, qui sapientemente cercata, che sventa il rigetto. Come, rispetto ad altri paragoni possibili, una Sand e un Rousseau, che possono essere connotati di imitazione tardiva e marginalità, Stendhal ha in più un potere simbolico, così, rispetto ad altri simboli possibili ed evocati, Proust e Dostojewski, ha in più un fondamento comparativo. Per chi deve mascherare con una sottilezza la propria uscita dall'italianità, l'esotismo di Dostojewski pare eccessivo; mentre un altro esotismo, di generazione e di secolo, basta a escludere Proust da una metafora che sarebbe troppo aggressiva — tant'è vero che qualcuno ci si arrabbia ancora sopra<sup>8</sup>.

Stendhal appartiene dunque alla serie dei paragoni possibili e, fra questi, sembra l'unico in grado di entrare in una metafora che, priva di scandalo, potesse preservare Nievo e le *Confessioni* da una rickiana conformistica. Un'altra voce, nello stesso anno e nella stessa circostanza, sembra provarlo: « è curioso che, se per la veste stilistica, e per taluni particolari del disegno dell'opera, le *Confessioni* derivano un carattere riconoscibile dalla paternità che i *Proverbi Spezi* esercitano su di esse, tuttavia, per la ricerca dei sentimenti condotta con personale intenzione, e soprattutto per l'indole dei due principali personaggi, l'Alisovi e la Pisana, non si può negare che nulla di simile si può ritrovare nella letteratura romantica italiana, e che proprio vien fatto di ricercare alla speciale caratteristica degli eroi di Stendhal per poterselo spiegare »<sup>9</sup>. Attraverso Stendhal, Giuseppe Raimondi riesce in parte a liberarsi da quella paternità che ha tutti i caratteri di un oggetto psicanalitico. Anche se nell'ambito di pratica letteraria in cui si muove è naturalmente più sensibile l'effetto della scrittura rievativa, veicolo dell'affrancamento è l'immediata illusione comparativa. Non mancherà, infatti, chi si dica convinto di « una vera e propria rassomiglianza di procedimenti tra il Nievo e lo Stendhal »<sup>10</sup>, pur senza produrre prove adeguate alla forza della convinzione.

La funzione strategica, invece, è confermata in pieno dall'effetto prodotto sull'avversario che viene allo scoperto, dichiarando che « le

<sup>8</sup> « Non fare un analogo di Proust » - cf. M. GROSS, *Bibliografia di Nievo* (in *mi*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, p. 30).

<sup>9</sup> G. RAIMONDI, *Ippolito Nievo* (1909), in *Giornale ottocentesco*, Firenze, La Moneta, 1970, p. 15.

<sup>10</sup> U. GALLO, *Nievo, con Ierribi e un romanzo*, Genova, Orfini, 1953, p. 266.

contrapposizioni tra il Manzoni e il Nievo — sia detto per incidenza — qua e là tentate dopo l'esempio crociano, hanno quindi una sola probabilità di apparire fondate, come opposizione fra l'uomo, e non il creatore d'immagini, Manzoni, e Nievo. Esisteranno due coscienza, ma di organizzazioni etiche risolvibili in narrative non ve ne fu che una, quella manzoniana »<sup>11</sup>. Inciso per inciso, c'era migliore coscienza critica nella « formazione partigiana operante nel Priuli »<sup>12</sup> che scelse, in quegli anni, il nome di Nievo — il rischio sarà di farla diventare, senza mediatori, critica letteraria. Ma il punto è questo: basta aggredire questa visione, così tranquillata, col momento stendhaliano, capace di eccitare l'insospettabilità di una comprensione tadelva, di una accusa di omnia, inafferrabile perché proiettata nel futuro, per ottenere, in chi ha l'onore di leggere l'avviso, l'impressione a una chiusura: « se vi è dunque opera del nostro ottocento letterario che si sottragga a un giudizio 'definitivo', questa è certamente le *Confessioni* [...] in tempi più recenti e scelti, l'opera è stata esaminata sotto l'influenza delle ultime esperienze [...]». Ora, il nostro consenso alle *Confessioni* non può essere, e non è, così formalmente affermativo [...]. Ma la loro continua, fondamentale anticipazione è di quelle che si diramano per le arcaiche strade della storia; e che di quando in quando trovano una coscienza, come quella moderna, atta a rilevarla e a trovarla intorno ad essa, laboriosamente, un'immagine »<sup>13</sup>. E perfino stupefacente l'evidenza con cui la qualità tematica è disseminata nell'ultima frase, nell'arcano, nell'immagine e nel circolo, qualità preservata dall'ironia di chi dovrebbe farsi, mandandola avanti, autoironico, e quindi preservata, finché non si concluda un lungo percorso di addomesticamento.

Chi abbia i mezzi per compierlo (per attraversare la metafora) vedrà, in questo romanzo « si français par bien des aspects »<sup>14</sup>, l'esatto inverso di uno spirito che fa aggio sullo scritto; perché « dès le début, la fiction est parfaite: du coup, Nievo bouleverse toutes les données du récit historique, faisant éclater le schéma usuel de ce genre de fiction romanesque. Cela prouve chez Nievo la connaissance parfaite de toute une

<sup>11</sup> F. Ulivi, *Il romanticismo di Ippolito Nievo*, Roma, Valzura, 1947, pp. 125-6.

<sup>12</sup> M. Costa, *Nievo*, cit., p. 5.

<sup>13</sup> F. Ulivi, *Nievo*, cit., pp. 121-23.

<sup>14</sup> G. NARIEL, *Éléments de français dans "Le Confessioni di un italiano" de Nievo*, « Revue de Littérature Comparée », XXV, 2, 1950, p. 218.

littérature, d'où il tire son expérience et sa technique de la *confession* en même temps que du *mémorial*, car les deux genres se confondent heureusement, à la manière de Chateaubriand, dans les *Confessioni di un italiano* »<sup>15</sup>. Alla fine della lunga deviazione nella letteratura che ha mostrato, Stendhal conserva, ma con Balzac, il solo privilegio di una probabile lettura, e altrimenti smentita nei ranghi del romanzo, con Chateaubriand, Gautier, Rousseau, Le Sage... Perfino la Pisana gli è tolta, per essere posta al seguito di Manco. La spiorazione del sovrappiù metaforico lo conferma legato a una strategia, se è concomitante alla caduta delle circostanze che l'hanno reso possibile o necessaria, quando ormai le *Confessioni* sono « un de ces livres que tous les Italiens se doivent d'avoir lus, comme les Français *Madame Bovary* ou le *Père Goriot* »<sup>16</sup>.

Chiuso il caso Nievo, Stendhal è licenziato<sup>17</sup>, lasciato disponibile per note marginali, ricerche speciali, come questa, sostiene accademica. Questo o quel congresso decida se, per Nievo, si parli di Stendhal, invece che della Sand o di Brissot, di Balzac o Chateaubriand, di Le Sage o, anche, di Prout, perché ogni occasione è buona di consultare l'arsi comune. Difficilmente, tuttavia, così così avvelenati e così stretti a una mentalità si chiudono senza sussulti, e c'era forse ragione di essere meno ottimisti<sup>18</sup>. Anche se la metafora, per non scendere nel paratitico, deve dar luogo a un paragone, questo paragone avrà motivo di portarsi dietro la sua storia, e rappresentare un'altra faccia del simbolo, o la stessa, a chi abbandona Stendhal per Beyle, per dire: « non più dunque letteratura come vita, non più poesia romanticamente impegnata, ma vita come missione sociale; questo certo, come ben intuì Benedetto Croce, sarebbe stato l'ultimo sviluppo della spiritualità nieviana, ma non

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 213.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 210.

<sup>17</sup> Del saggio più recente, come quello di F. MOLLA, *Ippolito Nievo*, Firenze, La Nuova Italia, 1968; di MARCELLA GOMI, *La politica sociale del Nievo*, Roma, Longo, 1972. E l'ultima sui riguardi gli scrittori francesi in genere, solo se sono citati e, fra questi, George Sand lo è da noi e in. Quanto a S. ROMANOLI, *Nievo*, in *Storia della letteratura italiana*, cit., vol. VIII, 1968, Stendhal è ricordato una volta, come punto di riferimento generico.

<sup>18</sup> Risultato di una inchiesta a sorpresa fra alcuni studenti. All'ipotesi provocatoria Manzoni < Nievo, le reazioni sono arrivate, dall'ignoranza del fatto che il secondo fosse un romanzo omogeneo, al sollecitato scandalo.

per povertà di forza fantastica, bensì perché il fondamentale impegno che ne animò l'espressione poetica avrebbe dovuto finalmente tradursi in azione, dopo l'insuccesso pratico della missione letteraria»<sup>19</sup>. È un modo, questo, di ammansare Stendhal prima che Bayle affoghi; e ci sarebbe tutto un discepolo da fare sul ruolo coperto, nella critica nieviana, dall'impulso a esorcizzare la morte dell'uomo — qui seguito per mezzo di un'aggiunta metaforica che se fa una 'morte' dello scrittore, per una specie di eufemismo. Anche se non è inutile notare che la critica è spesso (o sempre) sviluppo di una metafora, interessa piuttosto la coincidenza fra la spartizione di Stendhal dai più recenti saggi su Nievo e questo vilipendio della letterarietà, in cui è anche inventito il cammino che ha condotto a valutare, in Nievo, la « conoscenza de toute une littérature ». « Che se poi nel porre in atto questa esigenza Nievo appare ad alcuni poco letterato, più come poeta che scrittore, e per la sua pretesa di inserire il dialogo nella letteratura è talora stato giudicato negativamente, ed ancora se per obbedire a un preciso proposito di semplicità e naturalezza appare autore poco colto, più ricco di esperienze di vita che di conoscenze culturali, tanto che chi voglia trovare le fonti della sua cultura si trova nell'incerto e nell'indefinito, salvo che per pochi punti fermi, non ci pare sia un male, ma, anzi, un vantaggio, ed una felice prerogativa di questo narratore, che inaugura in un'epoca di letteratura ancora tanto accademica e artificiale, malgrado ogni buon programma ed ogni manifesta intenzione, un atteggiamento artistico impegnato aderente al vero, come non se ne ritrovavano, da noi, che nelle letteratura seguita al ventennio fascista »<sup>20</sup>.

Ne risulta che, passare dalla « limpida osservazione dei fatti », o « esperienza di vita » che sta, a « umori stendhaliani », comporta una risonanza che tende a identificarsi con l'acido della critica nieviana. Nel momento in cui Stendhal sembra posposto come termine qualunque di raffronto, il sovrappiù di « umori » pare dunque incaricarsi di rinascere quella letterarietà, di cui al simbolo stendhaliano era stata affidata la custodia.

Di fronte alla pretesa di questo premio, non c'è fissura troppo angusta.

<sup>19</sup> E. MARONA, *Le poète, cit.*, pp. 153-54.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 39-60.

### *Napoleone e il labirinto*

Anche nell'ambito angusto di un raffronto, Stendhal si impone, per l'ottimo preteso di quel suo postumo *Napoléon*, che servirà anche da viatico, per chi aspetta la prova delle fonti, alla loro ricerca. Infatti, a sovrapporre quest'opera di Stendhal a quelle pagine delle *Confessioni*, un risultato non manca: si impiglia nei nodi di una grande sequenza, quella del secondo Napoleone. Ne identifica anche gli estremi, all'inizio del capitolo diciottesimo, del quale le pagine bogliognesi occupano l'ultimo terzo, e del successivo. « Il Primo Console di trent'anni non era più il generale di ventisei che dava udienza radendosi la barba: egli andava già mattonando fra sé e sé i paragrafi del cerimoniale di corte » (p. 628); « L'imperatore s'era fatto grasso, e s'arriava allora alla vittoria di Austerlitz; io me lo ricordavo magro e riaprendo ancora delle glorie d'Arcole e di Rivoli: per di più, che non avrei dato il Caporaino per Sua Maestà! » (p. 670). Di questo secondo Napoleone non si trovano soltanto, in Stendhal, l'atto di nascita (« il n'était plus le Napoléon d'Égypte et de Marengo — I, p. 251) o il risaputo cammino da « général de la République » (II, p. 68) alla *cosmossomassie* (I, p. 173), bensì anche i connotati propri di un *opposant* dell'eroe: « à l'occupation de Venise par les Français finit la partie poétique et parfaitement noble de la vie de Napoléon » (II, p. 300); « il en fut autrement de 1800 à 1814. Alors Napoléon voulait se faire ou se maintenir empereur et il se trouva dans la dure nécessité de mentir constamment » (II, p. 67).

Napoleone agirà, in questa parte del romanzo, come falso *adjuvant*. Attribuirà l'eroe in un labirinto che lo sottra alla vista, perché il suo volto resti celato. Soltanto dopo aver decifrato il labirinto l'eroe potrà sentirsi « il più vero e il più forte » (p. 669); liberato da una propria copulenza potrà vedere, poiché sono i « tristi » che ingrassano (p. 648), il grasso della sirena, e fare il verso: « tornava dall'aver fatto risonare de' suoi ruggiti le caverne d'Albione attraverso l'arguoso canale della Matica; e minacciava dell'astiglio onnipotente le cervici di due imperatori » (p. 670); ovvero « l'emphasis que cet homme mettait dans ses discours » (I, p. 261).

Perché sia mantenuto il contatto con l'eroe, l'*opposant* non può permettersi di parlare « d'autre chose que de démocratie pure » (II, p. 218); ma il suo nuovo ruolo introduce subito, nei segnali, un'ambivalenza. Del primo, che rispetto all'eroe ha, si può dire, una funzione fatica, il nar-

razze dice e connota l'etnia e la destinazione sensoria: « le nuove consuetudine poseviciotte pallavano ovunque, con questo nuovo sapore di pace di ordine di religione. Lucilio e tutti i vecchi democratici ne ricevevano il greggio; ma Bonaparte blanda ubriacava il popolo, accarezzava i potenti, premiava largamente i soldati, e contro simili ragioni non v'ha stizza repubblicana che tenga » (p. 643). C'è, nel romanzo, che imperiosa coesattamente quel sapere e quel pallare (che copre un diminutivo, a ricordarsi delle « repubblicane » che ugualmente « pallavano » — p. 629): « le but réel de toute cette apparence d'organisation de la haute Italie, était d'occuper l'Amour peuplé des peuples » (II, p. 219). Ma si tratta di uno stomo di ragione operato sul sensi, che corrisponde alla coscienza a posteriori del narratore, meno la ricerca demotica del personaggio. Intersopere la comunicazione diventa comunque, nel romanzo, l'unico modo di sottrarsi alla captazione — e al romanzo. Perché captazione ci sarà: « Napoléon avait peur des Jacobins [...]. Lorsqu'il revint d'Égypte [...] il le chargea (Fouché): 1° De donner de grandes places à tous les Jacobins gens de mérite; 2° De donner des places secondaires à tous les Jacobins qui seraient pu être dangereux par leur activité et leur enthousiasme pour la patrie; 3° De faire tout ce qui serait agréable personnellement au reste des Jacobins. Il attaqua ainsi Pertheussienne vertueuse par l'égoïsme. Napoléon tenait beaucoup à voir les Jacobins occupés très activement dans leurs nouvelles places » (II, p. 303). L'ambivalenza dei segnali sembra dunque potersi reggere soltanto sull'ambivalenza della *place* da cui sono ricevuti, e in cui sono disposti per il corpo. Lucilio, che non ha il corpo dei protagonisti, e ha potuto per questo interrompere la comunicazione, mettersi la cera nelle orecchie, rifiuta appunto questa « carica sospesa » (p. 643). Possessore di un « vrai talent », egli rappresenta nel romanzo coloro che « s'éloignent ou s'éloignent de ne plus penser, et, en secret, se ressemblent de lui » (I, p. 167). « Lucilio mi avvisò da Milano di cotali monumenti e con una certa livida rabbia che mi doveva assai più che non osasse scrivere: certo egli s'aspettava che io rinunziassi al mio posto e che rifiutassi di servire un governo dal quale erasi allontanato ogni vero repubblicano » (p. 657). « Quando Lucilio mi scriveva che s'andava di male in peggio, che abdicando dall'intelligenza un popolo perdeva ogni libertà ed ogni forma propria, che si sperava in un liberatore e avremmo trovato un padrone, io mi faceva beffe delle sue paure » (p. 667). Rimanendo al di fuori del labirinto, l'aspirante non può far altro che gettare messaggi al di là del

mauro, dove l'eroe, prigioniero della captazione, considera « pazzo » e « ingrato » (p. 667) chi ne ha respinto i piaceri. E la storia, esemplare per la sua diffusione, di Pinocchio e del grillo parlante, della cui esecuzione scenaria si fa volentieri complice il lettore, per la favola che vorrebbe sottrargli.

L'eroe non interpreta correttamente il segnale, e non si sottrae al messaggio da cui gli verrà la captazione. Alla ragione, come in tutto il romanzo, corrisponde la speranza « nelle nuove cose », che è appunto l'attesa di un segnale: « per me accentali volentieri » (p. 645); e, accettando di prendere posto, entra nel dominio dell'opposto. Quel « volentieri » riguarda certo anche lo statuto d'eroe e la continuazione del romanzo: significa che la *place* può soddisfare un elemento, l'azione. Essa trascina l'eroe in un rischio, da cui lo garantisce il controllo del secondo elemento, la speranza; messo di fronte all'impossibilità di « incentivarla », si tirerà indietro. Questo è il suo statuto nel romanzo; lo attende però una avventura eccezionale.

« Indi [...] mi traslocarono » (p. 643). Un primo tramite lascia alle spalle un posto vuoto. La promessa di questo posto vuoto consente di generare tutto il capitolo: poiché è il percorso dell'eroe a assicurare gli spazi inclusi nel romanzo, questa unità minima di percorso definisce la struttura dello spazio in cui si trova. E un sistema a *place*, che comporta il passaggio da una *place* all'altra. La sua direzione, motivata da una gerarchia, è verso l'alto: da « audace » si sale a « segretario ». Il passaggio è provocato dal compimento di una azione da « galantuomo », che può apparire riduttiva, ma non è oppositiva, rispetto all'azione eroica. Questo sistema sembra dunque in grado di sostituirsi pienamente al romanzo. Tuttavia, in riferimento al livello di coscienza più alto del romanzo, quello del narratore, la direzione è invertita: se « accentali » vi si avvicina, « mi traslocarono » segna un abbassamento. L'eroe vi è disorientato. D'altra parte, però, la passività non è affatto esclusa dal suo statuto, ed è anzi il mezzo con cui si sposta a verificare la compatibilità con le situazioni più diverse. Inoltre, il sistema di orientamento che l'eroe possiede in proprio è orizzontale: la sola contraddizione che sembra poter percepire è lo stallo. L'unico orientamento verticale possibile deve essere dunque escluso dall'autocoscienza automatica dell'eroe e non può reggersi sulla passività. L'alto/basso della coscienza trova il suo principio di gravità nell'opposizione, non percepita automaticamente, eroe/corpo. Dopo il calo di coscienza, definito

della quantità e soprattutto dalla qualità del materiale che satira il « siccome » (p. 642), avviene, in asintoto, l'entrata del corpo. « Non mi spiaceva il guadagnarvi onestamente un pane, perché tra [...] lire [...] double [...] cedole [...] tutto il peculo [...] se n'era ino in fumo » (p. 643). Il bisogno primordiale di un 'pane' è ancora 'eroico' (e dal romanzo si è esclusi anche per ipocortosità), ma « infatti a Ferrara ci accasammo molto onorevolmente » (p. 643) — Napoleone, « en fait de gouvernement, se compensait que celui d'un général qui fait agir ses troupes: Par enthousiasme pour la patrie [...]. Par amour propre ou intérêt de vanité. Par intérêt d'argent. On voit que, parmi ces motifs d'actions, aucun n'a sa source dans les habitudes de croire ou d'agir de celui qui obéit, ni dans l'opinion qu'il peut avoir de la dignité des ordres de celui qui commande » (II, p. 49-50).

Rappresentata del corpo, l'incoscienza è miopia, e l'ipertrofia del corpo è cecità; divenuto cieco, l'eroe farà luce sull'opposizione fra il sistema a *placer* e il romanzo, che dice: « la luce mi arriva, e bisogna che la guardi dovessi perderne (farli perdere) gli occhi » (p. 628).

All'interno del sistema, la *place* opera su questa ipotesi di incoscienza. Tende a saturare l'attivismo dell'eroe in una attività totalmente corporata e assorbente. Lo chiude nel « trebbiatto » dell'ufficio, attività « macolare » e prolungata visione da vicino, col risultato di rendergli difficoltoso, « nelle poche ore libere », il distogliersi « dalle somme, dalle sottrazioni e dalle operazioni scolarie » (p. 655). Resta comunque, ancora, uno spazio, in cui si infilano le lettere amiche a stimolare una decapitazione; come il perfido rifiuto di un « avanzamento » (p. 646), da parte del corso Rinaldo, e tutto il resoconto di Bruto. Questo varco è la mancanza della *place* rispetto allo statuto eroico; gli stimoli si condensano intorno alla speranza, su cui si riflette l'ostilità di un segnale: « già in Francia si cominciava a bisbigliare... » (p. 653). Alla conferma dello statuto eroico, la decapitazione è imminente: « quando poi questa meta della mia ambizione non mi sorrideva più né vicina né sicura... » (p. 654), un nuovo segnale, la presidenza di Napoleone, è interpretato dalla parte dei « democristiani più ardenti », con « qualche voglia » di rinunciare (pp. 657-8).

Ma la mancanza è risolta dal sistema; che può surrogare l'avventura eroica, sostituendo la speranza, che l'ultimo segnale minaccia, con l'« espérance d'arriver à toutes les places » (I, p. 73).

E a livello motivazionale che entrare, per poi uscire, è più diffi-

cile. Di sfondare la porta, si incarica il cuoco veneziano di Caolino, che entra « non tanto per la repubblica in sé », bensì perché crede che quel percorso gli dia modo d'*affargare* « fino a Venezia la Repubblica Italiana »: « e questa fu la scusa della mia pazia » (p. 658). Ma non potrebbe uscire, se poi Napoleone « unisce Venezia al Regno d'Italia » (p. 669), e soprattutto per l'eccesso di gratificazione, il « delirio » (p. 658) che la *place* eccita, la corporeità che sollecita — che può riguardare, nelle *Confessioni*, anche l'intelligenza manageriale. « Impianziato a Bologna con questi grandi propositi pel capo fui un intendente di Finanza molto facendo e musifico: voleva prepararmi la strada alle future grandezze: seppi al contrario in seguito che, per cotali gorliamenti mi chiamavano, nel loro jergo maligno bolognese, l'intendente Soffia » (pp. 658-9). Installandosi si è fatto caricatura. Il personaggio che esce, invece, alla « notizia del movimento della Repubblica in un Regno d'Italia » (p. 668), è un repubblicano; che non avrebbe mai dovuto entrarvi, il dilemma fra repubblica e regno essendo stato risolto in anticipo da « ogni vero repubblicano » (p. 657). Si può vedere, in questo, un problema che ogni romanzo genericamente picaresco deve affrontare per ogni avventura, nella quale chi entra non uscirebbe, e chi esce non sarebbe entrato. Nel rifiuto di un a priori, il dilemma d'entrata (repubblica + Venezia / repubblica — Venezia) contiene e nasconde il dilemma ('repubblica' / repubblica) la cui soluzione a posteriori avvicina il personaggio al narratore. Il narratore, vedendo Caolino come è stato visto, o come può essere visto da chi ricorda i « poffetti [...] les malheureux [...] mangés tous leurs appointements dans une représentation folle » (I, p. 174), rende inevitabile, prima o poi, questa salvezza. Tuttavia, se la sostituzione di una mancanza, del sistema a *placer* rispetto al romanzo, dipendesse soltanto dal disorientamento alto/basso (« una volta lì in alto, chi sa? » — p. 658), dopo una misurazione in *copore* sul il personaggio dovrebbe essere tirato fuori *ex machina*. Il problema si risolve a livello statutario. Se Caolino entra nella terza *place* perché vuole Venezia, uscendone *ex machina*, e il personaggio ne esce perché vuole la repubblica, essendosi entrato *ex machina*, la macchina è mossa dallo statuto dell'eroe, che entra perché non può dichiarare lo stallò, ed esce essendo incappato in uno stallò.

Può sembrare che la terza *place* sia l'ultima perché in essa il sistema si completa e apparentemente non potrebbe far altro, di qui in poi, che riprodursi. Come in una serie numerica aperta, la definizione sa-

rebbe data dalle regole di progressione, e le fasi successive, ridondanti, si potrebbero elidere. In questo il sistema corrisponderebbe al romanzo, e la sua inclusione parziale sarebbe soltanto un incrocio. Si tratta invece di una serie chiusa, rispetto alla quale la terza *place* è, per l'elisione dei punti intermedi, penultima. È in grado di rappresentare la chiusura, tuttavia, perché i posti del sistema sono tutti penultimi, l'ultima « poltrona », nella « sala », essendo occupata da « un pezzo troppo grosso » (p. 658). L'eroe, entrando, accetta le regole di un gioco la cui posta è la conquista di tutti i posti tranne l'ultima: accetta la contraddizione col suo orientamento, lo scatto. L'istruzione fondamentale del romanzo è costituita dalla scelta, nel mito napoleonico, di una « macchina » (p. 668) stoica; che motiva una macchina politica; che motiva, a sua volta, una macchina narrativa; che risulta, appunto, difettosa. L'identificazione si completa con l'apertura della terza *place*, l'inclusione con il suo percorso: alla fine, mancando l'uscita, è necessario tornare a « zero » (p. 668). L'eroe ne esce perché si trova in contraddizione col suo stanzo e con l'orientamento che gli è proprio: è qui che la vittoria del romanzo è totale: è « il più vero e il più forte » (p. 669).

La terza *place* è dunque l'« antichambre » oltre la quale non dura « l'heureuse illusion » (I, p. 224). Non è soltanto disorientata, come ogni essenza, svela come sia contraddetto, dal surrogato dell'« ambizione » (p. 658), lo statuto eroico, del quale era simulato il ripeto. Contro ad accettare questa contraddizione, per rilevarla, l'eroe non può farlo che sotto forma di « pazzia » (p. 658). Si dispone infatti a vivere la propria morte. Questo paradosso è tipico di ogni labirinto e necessita, per essere mostrato, di un filo d'arianna — il problema della salvezza diventa quello, non più banale, di un contatto mantenuto col proprio eroismo. Infatti, per rendere accidentale questa pazzia, il passaggio alla terza *place* è preceduto da una chiusura occasionale del varco, da cui erano entrati gli animali alla decapitazione, di cui si incarica la Pisana, « Fortuna » (per gli scopi del romanzo) che la Pisana si dava frequentissimi svagamenti da queste mie mescolaggini » (p. 654), che « le sue rappresaglie domestiche [...] mi tenevano occupato per quelle poche ore che mi restavano libere dal trébuchet dell'ufficio » (pp. 654-5); che la sua partenza tira in ballo i « quattrotti » e il piacere del « ben vivere » (p. 656) e lo sprofonda « a tutt'anno nelle cure d'ufficio per sentire meno i fantidi » (p. 657). « L'attore mi abbandona e sono visitato dal-

l'ambizione » (p. 628). Identificarsi pienamente col surrogato dell'attivismo eroico (« lavoro assiduo e utilissimo », « d'un tono laborioso atterno infaticabile » a far « ordine e moderazione » — p. 658), significa farsi tanto mispe da vedere solo « il fatto », col suo « caso » e la sua « sorpresa », e appagarsi di « fosse » (p. 658); tagliarsi la vista della sostituzione di una mancanza, nel surrogato dell'ambizione eroica. È ormai evidente che il labirinto è in grado di modellizzare l'avventura eroica, tranne una mancanza, che dissimila con un disorientamento; e che l'unico comportamento coerente, per decifrarlo, è un percorso disorientato — del labirinto infatti non si esce, senza un'Arianna, o una Pisana. L'accidente è il filo che tiene il contatto con l'eroismo; l'eroe può allontanarsi: sull'orlo della quarta *place*, della definitiva permanenza nel labirinto, si tenderà per portarlo indietro, misurando insieme la distanza fra il percorso eroico e il suo surrogato.

Recuperata per induzione l'ipotesi labirintica (scelta che va, insieme, su e « giù » — p. 668 — e percorso definito dal proprio assente), si può dare via libera all'evocazione di un mondo, quello del romanzo<sup>22</sup>, di cui le *Confessioni* sembrano nutrirsi consapevolmente, fino all'ironia, secondo quanto suggerisce tutta una serie di motivazioni pensate automatiche, antinomiche. Sembrerebbe far accensione la « venenosità » dell'eroe, se non si fosse già intravisto che funziona da arduo tentativo, scaricato qui nel romanzo per coinvolgere una categoria di lettori ormai decisa in una adesione, vivace ma qualunque, all'avanzamento. In tutto il romanzo c'è un ammiccare raffinatissimo di motivazioni, in grado di sommare molteplici letture, che sembrano formemente caratterizzate dalla loro letterarietà. A cominciare dal titolo, dal quale, stabilita fin dalle prime righe l'equazione diachronica « veneniano = italiano », si passa alla singolare presenza, nel romanzo, del Foscolo. Il fatto in sé, forse, è insignificante; lo sembra tuttavia meno, a notare, dal titolo al romanzo, la presenza diversa, ma altrettanto singolare, di Rousseau. Anche se il discorso « repubblicano » è più immanente (ma a un livello maggiore di astuzione, che lo lascia investire, nel caso specifico, dell'opposizione che il romanzo ha risolto fra sé e il labirinto), resta il fatto che di « realismo », per quel che s'intende da noi con questa parola, con cui non si fanno ancora molto spesso i conti, ce n'è ben poco,

<sup>22</sup> Cf. M. Fava, *Anatomia della critica* (trad. di *Anatomy of criticism. Four Essays*, 1971), Torino, Einaudi, 1969.

nelle *Confessioni*. Questa è, per ora, una parentesi. Era tuttavia necessario fermarsi sull'orlo della *tenza place*, per tentare di comprendere il meccanismo con cui sono narratizzati i punti nodali di un giudizio storico-politico, che emergono invece in Stendhal, pur dotati a volte di potenzialità narrativa, nella forma discorsiva del saggio su *Napoléon* — anche il narratore vi si ferma, e a ragione, più a lungo; d'altra parte non è immediatamente vero che guarisca « in breve dalla peste burocratica » (p. 628), se non per il numero delle *places* o per la soddisfazione relativa al compimento di un *exploit*.

« Dopo qualche mese di beciosa bestialità e di ostinato lavoro nella sana disposizione dell'impose, cosa insolita nella Legazione, cominciai a credere che non fossi ancora in paradiso » (p. 639). La tecnica d'investigazione della *tenza place* ricalca quella della seconda. È postulata una mancanza, che il romanzo ha già identificato e che l'eroe può solo sentire, attraverso la sua pazzia; Pisana vi si inasce; Pisana si toglie di mezzo; la mancanza della Pisana nasconde quella del labirinto; nel labirinto non appaiono mancanze. Il successo di questa serie dipende dal fatto che Pisana è la zanna del romanzo, può valere tutte le carte di ognuno dei due semi fondamentali, cuore e corpo. Nel lungo richiamo che ne precede l'attivo, dà modo al campo semantico dell'ambizione corporata di circoscrivere e inglobare l'eroe, di farlo parlare attraverso il corpo. C'è, fra l'altro, un eccesso di carta e di penna; « molte e molte » (p. 639) lettere, « fasci di carte » (p. 660), una « magnifica penna », un « letterone » (p. 663), che, rispetto al « cuore » (p. 632), sono un eccesso di significante: le lettere del cuore sono irriducibili, quelle del corpo si riducono al « sacco » (p. 663), come le pestiche d'ufficio — « une chose qui peint l'époque, ce sont les copies du marchand de papier » (l. p. 176), segno dell'indigenza narrativa disintossicata dal labirinto. Comunque, di questo tragitto dai « denari » (p. 639) alla « bestialità » (p. 663) che mancava, tutto è già stato codificato. Ne deriva lo stallo in un « doux repos » (l. p. 199). Tolta di mezzo la Pisana, l'ipertrofia del corpo ne oscura la mancanza, ogni mancanza. È perfino dato il segnale ormai noto di passaggio di posto: « mi ritirai dunque al fatto mio, di schiera » (p. 666).

A questo punto il discorso si fa esplicito. Il narratore interviene a commentare la vittoria del romanzo; la trasgressione dello statuto eroico è a tal punto mortale che il mito napoleonico, in tutto il suo splendore, serve appena da atterramento. Resta il fatto, decisivo per la sua narra-

tizzazione, che dal « comrais », la cui « existence [...] tend nécessairement à l'hébété » (l. p. 176), ai ministri, « ces pauvres gens » che « se taisent de travail, mais d'un travail sans pensée, d'un travail [...] absurde » (l. p. 187), « en quatorze ans d'administration, il avait avili les coeurs et remplacé l'enthousiasme un peu dupe des Républiques, par l'épouante des monarchies » (l. p. 252). Che, come macchina narrativa, la macchina burocratica è in grado di produrre soltanto l'avvertenza di un corpo che gira su se stesso: una « caracola » (p. 668).

#### Da Stendhal a Nievo

Il *Napoléon*, nell'insieme, è postumo ad entrambi gli scrittori, e l'impossibilità di ordinare una scansaglia organica in un rapporto diretto certifica il rischio di ogni studio delle fonti di sconfinare in una fantasmologia. Tuttavia, poiché questa affinità riguarda un'opera che fa da esito o da sfondo di tanti spunti sparsi in scritti divulgati, attribuisce loco una congrua potenzialità rispetto alle pagine nieviane. Anche se, a privilegiarli rispetto ad altri, appartenenti tutti a un ambito simile a quello dei dizionari arabi, interviene un'amicizia particolare che, per il momento, è solo vagamente indotta. È comunque certo che, a partire dalla prima edizione di *Rome, Naples et Florence*, è preparato, per la peste burocratica di Carino, un materiale. E anche qualcosa di più, cioè il modo di disporlo, se si considera la carica narrativa di quel *Napoléon* che, « rassuré, leva le masque et marcha sa disposition » (*RNF* '17, II, p. 265). Infatti le pagine bolognesi si organizzano intorno alla difficoltà di decifrare una maschera, riproducendo la funzione dello schermo nella nebbia che copre la vista o nel quadro che la limita. Stendhal propone anche uno schema connotativo che corrisponde bene al magro/grasso di Nievo: « Napoléon affable du manteau impérial en 1804 n'était plus le jeune général de 1796 qui cachait sa gloire sous la redingote grise » (*RS*, p. 144). Simmentaneamente, l'aumento di volume è distinzione morale, e dalla maschera, significante ridotto, si passa alla mascherata, eccesso di significante<sup>25</sup>. Questi spunti, come si è visto, cen-

<sup>25</sup> Non sarebbe inagibile l'assimilamento di questo tratto, vedendolo già compiuto in un « Bonaparte, che è così piccolo, per chi riesce a vederlo, come Carino, nato nelle mani del suo barbiere (supporre da Guerra e Pace ci è data una descrizione così totale) »

tergono già un suggerimento atarziale che il romanzo attualizza. Napoleone si finge addeborato dell'errore nella sua ricerca della libertà; lo capta in un labirinto, dove lo accoca, per potersi togliere la maschera e impadronirsi del suo oggetto. Mentre la simulazione dell'Opposito è contraddetta da un suo avvicinamento all'oggetto, il labirinto si isorizza di una dissimulazione, e manda l'eroe in direzione opposta. Alla fine l'eroe se ne accorge; come se ne accorgono, a posteriori, Stendhal e il narratore — al romanzo resta, fondamentale, l'identificazione fra libertà e libertà narrativa.

Altri spunti convergono sul romanzo a livello motivazionale. La posizione di Lucilio nell'episodio spiega abbastanza l'antipatia di Carlino capitano, ma a definirlo ingrato e pazzo aiuta un giudizio preciso. Ingrato, perché « les jacobins d'Italie s'étaient traités à la suite des victoires de Bonaparte, et n'avaient jamais sucré la poudre » (RNF, I, p. 158); pazzo perché « dans les pays à imagination, comme Bologne, Brescia, Reggio, etc., plusieurs jeunes gens, ignorant les frottements que le moindre établissement nouveau rencontre en ce monde, et la tête échauffée des utopies impossibles de Rousseau, blâmaient hâtivement Napoléon, mais sans voir clairement et nettement en quel il travaillait le pays » (RNF, I, p. 361); sono un « petit nombre de jeunes libéraux, sans cervelle, qui ne comprennent pas qu'avant d'arriver à un gouvernement représentatif la Lombardie avait besoin de quarante ans d'administration d'un despote, homme de génie comme Napoléon »<sup>25</sup>, che « le despotisme de Napoléon a retenu le caractère d'un peuple étouffé par trois cents ans d'un despotisme tranquille » (PR, II, p. 90). È l'idea che anche il narratore può barlucare, quando è chiara l'assurdità delle sue implicazioni, prevedendo un "rinvoglio" dopo una « ventina d'anni » (p. 667), e riproducendo, nell'immagine e nella misura, uno slopian stendhaliano già ossessivo in *Rome, Naples et Florence*<sup>26</sup>. La debolezza della

(GOMBA, *Milano*, cit. p. 281). Se non altro perché l'italiana data verso il secolo è, all'inverso, un lungo cammino di « sagacità consolida » (p. 382). Nel Napoleone, Napoleone scrive un'altra volta: « M. de Pruslandes se le fit lire, pendant qu'en lui faisait la berbe » (II, p. 180). Fa parte del mito repubblicano. Per « un istante », « fu vero storia, vera gloria » (p. 349).

<sup>25</sup> STENDHAL, *Contes et nouvelles inédites*, prefazione d'una introduzione par P. MISTRALIS, Paris, Calmann-Lévy, s.d., vol. II, p. 30. È l'edizione utilizzata per quest'opera. In questo caso l'uso di un'altezza sembra essere stato palesemente anacronistico.

<sup>26</sup> Cf. RNF, I, pp. 25, 158, 236; II, p. 87; e passim.

posizione distingue tuttora questo « despotismo » da una « dittatura vigliacca e leale » (p. 588) e Stendhal, eventualmente, vi è preso in contropiede. Anche se Lucilio prevede chiaro, Carlino, « toujours crétide » (ov, p. 16), deve andare a vedere, finché non appaia la cura che libera il personaggio, che anche in Stendhal è definitiva, sebbene non la vedo in gioco: « mais il ne leur avait pas volé leur liberté et refait le L. » (RNF, I, p. 159). Impedisce infatti di proiettare in Napoleone la propria italianità: « un des grands et signalés bonheurs de la France, c'est d'avoir perdu la bataille de Waterloo; ce n'est pas la France, c'est la société qui a perdu cette bataille » (RNF, I, p. 249); e questo coincide con l'assenza di Waterloo dalle *Confessions*. Man mano che ci si pensa verso la forma discorsiva, in cui il narratore parla nelle stesse condizioni del saggista, gli spunti diventano meno significativi. Basta citare un possibile rapporto fra « les mémoires monarchiques » (RN, II, p. 8) e le « fanciullaggini » (p. 628), o l'interpretazione in chiave monarchica della politica napoleonica (PR, II, p. 76).

Di capitazioni Carlino ne subisce altre; e certo la captazione da parte della storia in genere determina una funzionalità corripettiva dell'astro imperoriale e vagamente uterino della cucina di Prato e dei suoi dintorni — parte che, da sola, non può evidentemente dare il romanzo, se non a chi vi proietta una propria ideologia conservatrice, un proprio rifiuto della maturazione e del rischio del romanzo, in una parola. Fra le captazioni, la più evidente è quella promossa da padre Pendola nel capitolo ottavo; da un personaggio, cioè, dotato anche lui di una ambivalenza, appunto, pendolare; di una capacità di suscitare « confidenza » (p. 314). Gli procura anche un « posto » (p. 286) e approfitta ugualmente di un « abbandono » della Pisana; ma gli marca il labirinto, e « Amilcare difinì la conversione » (p. 329). Napoleone si distingue quindi ugualmente per un grado di seduzione che è tutto suo. È un governo « séduisant comme celui de Napoléon » che può permettersi di « passer » « dans les moeurs » (CI, I, p. 47) prima di un secolo; che può costringere il diocetano erotico di Carlino a un bisogno matrimoniale, troncato « un amore spensierato ubriaco delirante » (p. 644). « Souvent leur amour ne leur parle plus dans le monde, Napoléon a réformé les moeurs ici comme à Milan. On ne cite plus, comme ayant plusieurs amants à la fois, que des dames qui ont passé leur jeunesse en Sicile, pendant que Napoléon civilisait l'Italie » (CI, II, p. 148) — « ces sévérités ne sont guère con-

noes que depuis Napoléon, qui, par esprit d'ordre, et pour les intérêts de son despotisme, rendit des moeurs à l'Italie » (RNF, I, p. 92).

Anche la motivazione maritazionale con cui il romanzo disappiega l'itinerario funzionale della Pisana è direttamente napoleonica; mentre di piacere napoleonico a cui può condurre la captazione ce ne sono probabilmente due, e si impone una scelta. Infatti « ton empereur, que le diable expose, reprit l'honneur de quarante-quatre ans, n'a été grand que sur ses champs de bataille, et lorsqu'il a rétabli les finances vers 1802 » (RN, II, p. 8). Il primo posto, « d'auditeur au Tribunal militaire » è, in modo incidentalmente sordballiano, al confino; e non c'è bisogno di andare lontano per scoprire questa scelta in atto: « ma vivendo io colle Pisana, la carriera militare non mi quadrava, e mi si atagliavano meglio gli impieghi civili » (p. 643). Un discorso che rilevasse, non illegittimamente, come la scelta borghese comincia la via più cara all'involutione corporale, alla forma vuota dell'eroismo, aggiungendo, con le parole del Lefebvre, che « la bourgeoisie et le bourgeois ne sont pas. Ils ont. Ils font [...] d'où l'importance de la 'concentration scripturaire' »<sup>20</sup>, porrebbe ora troppo lontano, a tutto il romanzo. Nell'ambito di questa collazione, basta il fatto che « l'administration française a laissé, dans l'aise des Romains, un souvenir colossal qui, peu à peu, se change en admiration » (PR, I, p. 94); per segnare, con un ingombro, dove può essere giusto che Carlino compia il suo esercizio napoleonico, scegliendo fra le due strade aperte alla generazione di quelli che, come lui, « avaient vingt ans en 1796 » (RNF, I, p. 314).

D'altra parte, i contenuti di questo souvenir, il piacere e il veleno di una rigenerazione amministrativa e militare, appartengono a quel piano del discorso a cui non si può vedere senza il pericolo di trovarsi in mano troppe ragioni per una cosa che si spiega da sé. Il discorso burocratico in genere, ripeto, diviene efficacissimo nel palcoscenico di una macchina narrativa senza uscita; perché nemmeno per selezionare certi topoi narrativi ha atteso Napoleone, come armonizza l'effetto che si ottiene a far entrare di sorpresa queste due frasi: « il s'en fallut peu que l'ambition naissante ne me tournât la tête, et que je ne fisse déjà le petit Intendant » e « la gêne du bureau ne me faisait pas songer à autre chose » —

<sup>20</sup> H. LAURENT, *Sociologie de la bourgeoisie* (1961), in *Les déliés de structuralisme*, Paris, Anthropos, 1971, p. 136.

che sono di Rousseau<sup>21</sup>. È comunque vero che, di spunti narrativi per un impiego della *place*, l'unità essenziale della costruzione stendhaliana, Stendhal ne fornisce parecchi. Si comincia con l'intelligenza manageriale, con l'attivismo: gli « employés, gens supérieurs, choisis par Prins et Napoléon [...] étaient remarquables moins par le génie et l'enthousiasme que par l'esprit d'ordre et par l'activité continue » (RNF, I, p. 139). Per giungere a un giudizio sull'identificazione col lavoro che si può estendere dalle nazioni agli uomini: manca il tempo « d'avoir de l'esprit, c'est-à-dire de regarder les nuances des idées et les petites différences des événements » (CI, II, p. 491). Nella *place*, in particolare, l'attivismo tende a ridursi a una forma d'azione, alla 'signature machinale' di « quatre cents dépêches » (RNF '17, II, p. 196). Per quanto sia « petite » la « pièce où l'on m'appose les passe-ports à signer » (CI, II, p. 215), la 'signature', per l'eroe di un romanzo o di un 'égotisme', non può riempirla: « si je n'ai quelque douce pensée à chantonner entre mes dents, en faisant mes lettres officielles, je suis un animal flambé » (CI, I, p. 27) — « i subalterni che intravano con fasci di carte da firmare » avevano meno ragioni di « legnarsi », quando Carlino poteva masticare « fra i denti le parole » per la Pisana (p. 660). C'è una mancanza; ma di una mancanza la *place* può anche divenire surrogato inefficace: « l'ennui. Je me débattais comme un diable pour m'en délivrer; je travaillais énormément. Mais ce travail n'occupe pas toute ma force » (CI, I, p. 27) — « mi rimisi dunque al fatto mio, di schiena; per svagarmi se non altro dalla noia che mi tormentava » (p. 666). Dalla sottrazione operata da questa mancanza, risulta il corpo, che impone, per l'unica volta nelle *Confessioni*, il suo tempo: a ventinove anni, Stendhal decreta « je vieillir » (CI, I, p. 14) e Carlino constata « a sentir il peso dei trent'anni » (p. 666). *Place oblige*: « toute ma vie est peinte par mon diner » (CI, II, p. 105); « un homme comme moi ne peut loger que sur la grande place » (CI, II, p. 133); « cher ami, je deviens plus stupide chaque jour [...] Partant, plus d'imprudence. J'espère, avec le temps, être aussi bête que mon prédécesseur [...] je parle de ma place » (CI, II, p. 181) — « per non lasciar indietro nessun privilegio » (p. 663), « mi veniva facendo bestia » (p. 666). Quelli che si riducono « modestamente tranquillamente al

<sup>21</sup> J.-J. ROUSSEAU, *Les Confessions*, Paris, Garnier, 1864, pp. 197 e 203.

[...] posto » (p. 665), infine, « la liberté », « ils s'imaginent qu'un ange la leur apportera un beau matin » (RNF '17, II, p. 177). Perché entrarvi? « Lorsque Napoléon suspendit la révolution, et crut, comme nous, qu'elle était finie », « au retour de l'ordre, chacun songea d'abord à avoir un état, l'ambition fut une fièvre » (KS, pp. 142-3). Perché uscire? « L'ambition ressemble assez à l'amour, dont on a dit: 'Si l'amour vit d'espoir, il s'éteint avec lui' » (CI, p. 3); « l'ambition ne fait plus rien sur moi; le plus beau coëdon ne me semblerait pas un dédommagement de la bouse où je suis enfoncé » (CI, I, p. 13).

La scoperta è disastrosa, per il vuoto che lascia: « quando la spada dataci da lui fosse caduta a terra chi avrebbe osato impagnarla? » (pp. 715-16) — « qui le remplacera? » (RN, I, p. 163), « où le prendra? » (RNF, I, p. 238). Per renderla irreversibile, bisogna essere passati attraverso una seduzione, vivendo « son existence sous l'Empire. Voyant de près les rouages de cette grande machinerie; vivant à peu près exclusivement de la vie qui animait la partie active de la nation; prenant part aux actes émanés de la pensée du puissant génie qui imposait ses lois à l'Europe »<sup>17</sup>, della « grande intelligencia che pensava per noi » (pp. 666-7). Essersi fatti impigionare in una ambivalenza fra il « frotteur » e l'« idolâtre »<sup>18</sup>; ottenendo così un risultato stupefacente: « on était même sûr soit peu étourdi de voir un des fonctionnaires de l'Empire se réjouir de la chute de 'despot qui avait volé la liberté à la France' »<sup>19</sup>. Risultato che, per il modo non discorsivo in cui sembra potersi solamente ottenere, soltanto il romanzo sembra poter rendere necessario. La vicenda del *Napoléon* stendhaliano può significare una frustrazione implicita del saggio, che a livello di discorso affiora anche nelle *Confessioni*.

Credo non sia per caso che il discorso politico di Stendhal si fa occasionalmente attardato, postulando una « science »<sup>20</sup> di conoscere les motifs des actions des hommes: « une fois que vous connaissez les motifs véritables des actions des hommes, vous pourrez chercher à leur donner des motifs qui les portent à faire des actions dont le résultat est du bonheur pour vous » (CI, I, p. 181).

<sup>17</sup> E. CAILLIER, *Notre vie et les ouvrages de M. de Stendhal*, in *Mon cousin Stendhal*, Paris, L.S. J.A. Paulin Touché, 1903, p. 47.

<sup>18</sup> P. MICHELETTI, *Notre et maintenant*, in *Stendhal*, Correspondence, cit., vol. I, par. 1.

<sup>19</sup> E. CAILLIER, *Notre*, cit., p. 34.

### Bologna, una Bagdad del corpo

« Gli ucraini bolognesi sono i più gentili moedaci e dabbene di tutta Italia; per cui anche avendoli amici, e amici a tutta prova, bisogna permettere loro di dir male e di prendersi beffa di voi almeno un paio di volte il mese. Senza uno sfogo creperebbero; voi se perdesste degli amici servizievoli e devoti, ed il modo degli spiritini allegri e frizzanti »... « Bologna est une des villes où l'hypocrisie est la plus difficile [...] Le caractère des gens du peuple que j'ai rencontrés est franc, allègre, plein de vivacité; en se contrepassant, il se force des plaisanteries, et puis s'en vont chantant » (RNF, I, pp. 179 e 182); « les Bolognais sont remplis de feu, de passion, de générosité, et quelquefois d'imprudences » (PR, I, p. 112)... « Quanto alle donne, sono le più liete e distacciate che si possono desiderare »... « C'est une ville [...] où les femmes ne sent pas prudes et où l'on rit » (CI, I, pp. 141-21)... « Siোধ il governo del post non va accagionato di renderle impalate e selvatiche »... « Les poètes, à Bologna, souffrent la liberté des moeurs » (RNF, I, p. 179)... « La religione cattolica non è né arcigna né selvatica né inesorabile; infatti se volete trovare l'obesità, la rigidità e lo spleen bisogna andare fra i protestanti »... « La religion chrétienne, interprétée par les jésuites est beaucoup moins ennemie de l'homme [...] que le protestantisme anglais » (DFA, II, p. 39)... « Anche un rabbino mi assicurò l'altro giorno che la sua religione è la più filosofica di tutte, ed io lo lasciai dire »... « On me disait hier: ' Quel dommage que François I<sup>er</sup> n'ait pas fait la France protestante! ' J'ai fort scandalisé l'apprenti philosophe en répondant: ' C'est été un grand malheur pour le monde; nous fussions devenus tristes et raisonnables comme des Genevois [...] Les jésuites à la marche large [...] valent beaucoup mieux, pour [...] le bonheur, que le protestantisme le plus raisonnable ' » (RNF, II, pp. 79-80)... « Vi si viveva allora e vi si vive sempre allegramente, istantaneamente, con grandi agevolanze di buone amicizie, e di festive brigate [...] belle case, bei giardini, e grandi comodi senza le stitacchiate di quel lusso provinciale [...] Sempre in attività, sempre in movimento tutte le funzioni vitali. Cavalieri e vivaci per affrontare il brío e la ciarla altrui; festi per piacere a quelle care dominie così lente e compagniervoli; agili e svelti per correre di qua e di là e non mancare al gentil desiderio di nessuno » (pp. 660-661)... « Bologna a, ce me semble, beaucoup plus d'esprit, de feu et d'originalité que Milan; on y a surtout le caractère

plus ouvert, j'ai déjà, au bout de quinze jours, plus de maîtres où je puis passer la soirée, que je n'en aurais eu à Milan après trois ans de séjour [...]. La société de Bologne a beaucoup plus le bon ton du grand monde que celle de Milan; on se voit dans de beaucoup plus grands salons » (RNF, I, pp. 189 e 266); « tout le monde est content » (CI, I, p. 141).

Questa mistura rimarrebbe inserita se, dichiarando che « si mangia più a Bologna in un anno che a Venezia in due » (p. 661), Nievo non introducesse un tic stendhaliano e il topos d'un'irrazionale mitica. Il mito introduce opera immediatamente, distruggendo il narratore dal controllo del lettore, finché non sia soddisfatto, con la citazione dell'ultimo, la forte coerenza dei suoi elementi. La sua chiusura tende a coinvolgere quella dell'episodio che lo attraversa. Per riviarla, oltre a invertire l'ordine degli elementi, in modo da poter intervenire sul secondo e posticipare la peritena (« Bologna perdeva a poco a poco il merito di stimolarci l'appetito », ecc. — p. 662), il narratore distacca il lettore, nel momento in cui gli restituisce il controllo: « Come ci sta poi col resto la question del mangiare? » (p. 661): « ad ora di tutte queste chiacchiere che infino adesso » (p. 662)... Se il resto è il romanzo, non si tratta di chiacchiere, bensì della sua cosa vertiginosa verso la tavola e l'alcova.

È il mito delle tre « T », di cui si appropriano, o almeno si appropriavano, in casoline rese pubbliche dalla loro complicità rurale, le città che hanno musicale per riempire le varianti possibili; la cui invariante è comunque una sequenza rigida e solidale, a cui si può alludere in vario modo, anche partendo da uno solo dei suoi elementi: definendo ad esempio Bologna un « gran castellazzo dove si fanno continue mangiate »<sup>18</sup>. In Stendhal, si trova disseminato fra una tavola lombarda, ma imbandita nel bel mezzo delle sue pagine bolognesi, dove, « le soir, les délices et la joie du souper [...] et l'estraîn général, semblent reculer les bornes de l'existence du côté des plaisirs civils de la bête » (RNF,

<sup>18</sup> F. Arrivi, *La città in cucina e l'arte del mangiare loro* (1939), Milano, Garzanti, 1978, p. 32. E alla voce « mirabili alla bolognese » che l'Yves, nato nel 1829, riporta questa frase di « un tale che si opresse a quando talà si mosse a banchettare con gli amici »: Come Stendhal in battaglia per la conquista di un dizionario, l'Arrivi voleva fondere a Bologna un « Istituto culinario, nella scuola di cucina e poi Bologna si presenterebbe più di qualunque altra città del suo grande consumo, per l'eccezionale del cibo e per modo di cucinare » (ibidem, p. 31).

I, p. 226); e una lontana alcova bolognese. « En un tour de main, j'ai été présenté à toute la société; si j'avais dix ans de moins, j'aurais fait merveilles; les femmes vous toisent un homme à la troisième minute, et elles font bien. Nos prudes de Paris sont bien bêtes, comme je m'appelle à le prouver par ma docte dissertation intitulée *De l'Amour*. Si l'on n'a pas le bonheur de sentir l'amour passion, au moins le plaisir physique, et si l'on s'en prive deux ans, on y devient inhabile » (CI, I, p. 142) — per « quasi un anno » Carlo ce la fa, « mentre invece nella successiva separazione della Pisana andai soggetto a varie distrazioni », e « sopportai la seconda lontananza con molto miglior animo che la prima » (p. 662). La tosse sembra comunque in grado di evocarlo. Ha un potere autorizzante la sua apparizione nelle pagine stendhaliane su Bologna, dove fa da spartiacque fra un'istoria diffusa, risulta in « humeur de dogue » e la tripepa dei « brocards » (RNF, I, pp. 178 e 179) — e ci si potrebbe chiedere se la scoperta del mito passa attraverso il *l'apax* della scelta, fra le due torri, della mano alta e più pendente, e come Milano vi si cancelli. Sembra davvero che sia a un luogo mitologico, in cui un mito coinvolge chi vi approda in certe vicende, come una Bagdad in altre, che si abbandona Fabrice: « toutes les idées africaines furent oubliées à l'apparition imprévue de cette aimable personne. Fabrice se mit à vivre à Bologne dans une joie et une sécurité profondes. Cette disposition native à se trouver heureux de tout ce qui remplissait sa vie perçait dans les lettres qu'il adressait à la duchesse; ce fut au point qu'elle en prit de l'humour. A peine si Fabrice le remarqua » (COP, I, p. 359) — le lettere di Lucilio che giungono a Bologna sono gettate « sul fuoco » (p. 667).

Se il labirinto sollecita nell'eroe un'ipertrofia del corpo, il romanzo deve mettergli a disposizione un luogo in cui usare; dove possa condurre, con la Pisana, una « vita di continui piaceri e di domestica felicità » (p. 664); e dove, senza di lei, possa fermarsi e volentieri a tavola « e dividere » l'amore che sta nell'anima da quello che solletica il corpo » (p. 666). Farsi « ludro » (p. 668) insomma, in un luogo in cui questa parola non si scambia senza una simpatia. Che questo luogo passi nel romanzo attraverso una mediazione stendhaliana, non lo prova, né basta al diritto d'ipotesi, un accenno al postiche; e un bolognese potrebbe lasciarsi di riconoscerli un topos mitico immemorabile, per cui a Bologna si mangia rostito, con quel che segue. Non senza ragione, del resto, perché una Bologna mitica funziona veramente da macchina nar-

rativa in cui si diviene 'bolognesi'; per cui anche la Pisana, scoprendo un « lato nazionalista del suo temperamento », « diventò la più allegria e ciarliera donnetta di Bologna » (p. 664). Inversamente, per farsi grasso di « grassi pranzi » (p. 673), come a Bagdad per portare il turbante, si va a Bologna. Questo automatismo identifica il luogo mitico; e la cosa verso di esso, in assenza di qualsiasi percorso 'realistico' del luogo (la cui 'realità' è motivata con la spesa irrisolta dei tre spazi turistici più banali — p. 666), dice abbastanza sulla struttura a *reverser* delle *Confessions*.

Ma appunto, nell'universo stampato, il luogo mitico è il luogo di una scrittura, invece che di una realtà, e la visita per scoprirvi ciò che vi accade è la lettura, nella quale il mito può identificarsi con la forma che prende. L'accadere a Bologna diventa un accadere per iscritto, e il 'personaggio' a cui questa scrittura è accaduta può essere citato attraverso un suo tic. Come quella tavola era imbandita nello spazio di scrittura che si fingeva occupato da Bologna, 'a' Bologna Stendhal scrive che sono, le « *Italienne, les femmes les plus fermes de l'univers, et non pas des hommes ou petit pied, comme nos dames de Paris* » (RNF, I, p. 191); perciò queste donne sono naturalmente 'bolognesi': « tutte le altre donne sembravano a dir poco uomini. Ornetti bellini, piacevoli, eleganti, in rispetto alle bolognesi, ma sempre uomini » (p. 467). È ugualmente 'a' Bologna che « *les maris n'ont pas en Italie la constance partie de la jalousie de ceux de France* » (RNF '17, II, p. 166); e « il marito » si è fatto 'bolognese', quando « *pareva che non fosse più [...] tanto geloso* » (p. 664). A ricorrere altrove, l'affinità diventa ancora più importante: « *à Paris, le rôle de mari trompé est caducable, ici (à Bologne) ce n'est rien, il n'y a pas de maris trompés [...]* le cavalier servait de la femme est toujours ami du mari, et cette amitié cimentée par des services réciproques, survit bien souvent à d'autres intérêts. La plupart de ces amours durent cinq ou six ans, plusieurs toujours » (DN'A, II, p. 37) — e parlava di me con vera effusione d'amicizia, come d'uno stretto e carissimo parente, e degli anni futuri come d'una cuccagna che non doveva finir mai » (p. 664). Si tratta certo di scelte funzionali, per articolare la sequenza che condurrà alla bestia nel giardino dei piaceri (la prima prepara in anticipo un corpo da sostituire alla Pisana, aprendo una valenza che avrà un suo episodio milanese; la seconda adreematizza il prossimo rinvio della Pisana); resta il fatto che questo fuori dei personaggi di farsi bolognesi è mitica, e il modo è stendhal-

iano. A ricordarsi che « l'amore mi abbandona e sono visitato dall'ambizione » (p. 628), si scopre infine che, in questa ipotesi estrema dell'automotivazione, Caolino doveva andare a farsi visitare a Bologna perché « *così era scritto* »: « *A Bologne, l'amour et le jeu sont les passions à la mode; la musique et la peinture, les délassements; la politique, et, sous Napoléon, l'ambition, le refuge des amants malheureux* » (RNF, I, p. 253). Anche se non fosse verosimile (pud meglio in imbarazzo il trovarsi fra le mani, dopo una semplice spolveratura, l'esatto contrario dell'opinione comune), l'impressione resta, di essere di fronte a un romanzo predisposto a una mitizzazione della scrittura, a un'innanzi del tempo letto, invece che di quello perduto. Un romanzo che si mette in ironia, con i frammenti e con le situazioni narrative intere che ingloba, per un sottile gioco citazionale, la cui forma più esplicita è l'inclusione, insieme con la 'cosa', del suo proprietario — esempio: *Jacopo Ortis* e Foscolo. Per questo un paragone con Stendhal, in particolare, non ha alla fine altro senso che la scoperta che ciò che si scopre non era affatto coperto. La *lettre volée* di Poe insegna che è il migliore modo di tenerlo nascosto — e « *Poe* » c'è, nel romanzo.

Stendhal è stato visto senza fatica in molti punti del romanzo, mostrato in modo che non aveva senso andare a cercare; mentre cercate affinità di struttura è in tutta evidenza cercare invidia, se non si inizia prima come sono fatte veramente le *Confessions*. Anche quella Monaca di Monza inversa che è Clara ricorda l'abbozzo di una invenzione stendhaliana, Suor Scolastica, « *religieuse [...]* laquelle, étant dans l'âge de coeuvrer [...] ne veut pas suivre son amant » (GI, II, p. 274) — e si può rivederla senza gran colpa solo perché si trova nell'opera più presente in questo confronto, insieme con *Roine, Naples et Florence*. E c'è dell'altro. È comunque evidente che il clima artificiale in cui si sviluppano simili letture parallele fa della proiezione un riflesso dell'ipotesi. Solo un macchio di materiale finisce per essere indiziario, se non ci si avvicina a una discriminante di pertinenza.

Spontandosi, per così dire, dalla *performance* alla *competence*, si trova proprio in Rousseau, e non a caso, una regola generalissima rispetto alla quale anche questo romanzo, che è un « *perpetuo su e giù* » (p. 715 — una frase che non si può sottolineare abbastanza), è « *grammaticale* ». « *simil, par uno de ces hierarchies qu'on trouvera souvent dans le cours de sa vie, en même temps au-dessus et au-dessous de son état, j'étais disciple et valet dans la même maison, et dans ma servitude j'avais*

pendant un précepteur d'une naissance à ne l'être que des enfants des rois »<sup>14</sup>. In questo modo la confessione riesce ad essere possibile di ogni finzione, mancando uno stato verticale dell'eroe. Ma, per quanto riguarda l'applicazione di questa regola, anche Stendhal sembra essere possente, nelle *Confessioni*, molto di più che a frammenti; cioè alla loro stessa origine. Non tanto nell'idea di scrivere i *Souvenirs d'un gentilhomme italien*, reperibile nei *Roman et Nouvelles*; piuttosto nel proporre una possibilità di essere della confessione rispetto a quella di Rousseau: confessione+storia.

« J'écris maintenant un livre qui peut être une grande sottise; c'est *Mes Confessions*, au style près, comme J.-J. Rousseau, avec plus de franchise [...]. A côté de la campagne de Russie et de la cour de l'Empereur, il y a les amours de l'autour; c'est un beau contraste. (Beau ici veut dire grand) [...]. J'ai écrit dernièrement la *Campagne de Russie* et la *Cour de Napoléon* [...]. Je laisse ces confessions... » (CI, II, pp. 180 e 229). È su questo grande contrasto che sussistono le *Confessioni*: una linearità della storia a cui si intreccia un romanzesco che si è liberato da ogni limite, anche da quello di una fine; e che è disposto a tutti i trionfi di ogni romanzesco possibile, da See a Manzoni, attraverso tutti gli altri.

#### Da Bologna al romanzo: tentativo di trasferimento

A insistere sul pregiudizio romanzesco, anziché su quello etico, politico, sociale, o altro, si ritiene più di una risposta.

« Io non aveva né la furia cieca e infrenabile d'Annibale che sbarciava una volta non poteva più indietreggiare, né l'instancabile pertinacia di Lucilio che respirò da una strada ne cercava un'altra, e attraversò in questa se ne spieva una di nuova sempre per tendere a uno scopo generoso e sublime, ma alle volte dopo quattr'anni di sudori più incerto e lontano che non fosse dapprincipio. Per me vedeva quella gran via macera del miglioramento morale, della concordia, e dell'educazione, alla quale si doveva piegare ogniquivolta le scorciatoie ci avessero fuorviato. Mi sarei dunque messo in quella molto volentieri per uscirne sol-

<sup>14</sup> J.-J. Rousseau, *Confessions*, cit., vol. I, p. 133.

tanto quando un bisogno urgente mi chiamasse. Invece la sorte mi faceva battere la campagna a destra ed a mancina » (p. 654).

Che questo corrisponde alla critica di Nievo a ogni virtù, alle scorciatoie prese senza preoccuparsi di essere seguiti, è inegribile. Ma non ci si può fermare, perché è nessuno la forma che eventualmente prende questo discorso, prima di aver considerato come diventa principio di generazione di un romanzo. Nelle *Confessioni*, rimarcate alla strada maestra vuol dire innanzitutto lasciare il romanzo; per perdersi brigante nel Sannio o sul patibolo; oppure per rientrarvi sempre allo stesso punto. Per restare nel romanzo, bisogna avere gli « infiniti quieti della lunaca » (p. 654): emblema a cui Nievo sembra aver dato, altrove, un senso tutto spragevole<sup>15</sup>, e qui ricco di implicazioni, rispetto a una traccia. Lo stato ideale dell'eroe è uno spontaneo uniforme su una linea retta; nella sua « età dell'oro » (p. 365), i giorni si susseguono « uno dopo l'altro sempre tranquilli sempre uguali come i gran d'un rosario » (p. 366). Se questa linea, esclusivamente temporale, non fosse interrotta da altre, disorientata, l'eroe passerebbe subito a p. 880, « contento di aver vissuto e contento di morire », agendo « bene » e sperando « meglio » (p. 365). Si trova infatti a quota zero, dal punto di vista geografico, cioè nel luogo della prima e dell'ultima pagina, quello della sua 'nascita' cronica. Le pagine precedenti gli sono servite per raggiungere un'altra quota zero, cancellando un suo cronotossismo. Anche se il cancelliere è nel mezzo di una verticale di classi, rappresenta proprio, per l'eroe, l'appartenenza a una classe zero — e non solo perché l'investitura di fatto precede quella « in *formis* » (p. 365). Passano, in quel punto, due linee verticali contraddittorie: l'alto dell'una, il cuore, corrisponde al basso dell'altra, gli umili; e viceversa (p. 399). L'intercambiabilità, in questo passo, di tutti i tempi grammaticali, prova che guardare verso gli umili corrisponde al punto più alto di coscienza del romanzo: è il contenuto di una giustizia « verso se stesso verso gli altri verso l'umanità intera » (p. 882); tuttavia questo orientamento verticale manca all'eroe, le cui valenze lo possono attrarre in entrambe le direzioni — e sarebbe naturalmente un errore interpretare immediatamente questa classe zero come un « medio ceco senza cervello e senza cuore » (p. 292). Che Pratta sia una quota zero in questo stesso senso, lo

<sup>15</sup> Cf. E. MARRAS, *La povertà*, cit., pp. 24 e 35.

si chiarisce abbastanza ricordando che Cariso vi arriva « in un cestro » (p. 47). Questa mancanza di un radicamento significa codevolezza al « turbine » (p. 654); ed è una scelta funzionale rispetto a un'impersibilità dell'eroe a dire un suo geografico o di classe alla storia — naturalmente il personaggio non può essere neppure marxista; ma chi, queste accuse, si prende sul serio a facile ai personaggi ha il 'realismo' che si merita (e Lukacs lo mette al suo posto, fra i sociologi borghesi) <sup>20</sup>.

C'è dunque, innanzitutto, un movimento *in avanti*, spogliato di ogni ulteriore semantizzazione, e la bella trovata è l'aver cresciuto questo puggio dai nebulosi zanzali nel cestello, per immergere le sue disponibilità ad ogni avventura in un contesto di motivazioni storiche. Tutta la struttura del romanzo è soluzione di questo problema, di respingere in proprio una chiusura e di demandarla alla storia. Nasce così, e rimane, Cariso (connotazione di disponibilità): un personaggio che, « crescendo » dietro una storia, giunge a un iperbolico complessismo senza decadimenti; e solo nell'esaurirsi di un passato invoca a far silenzio una constatazione di vecchiaia, che lo obbliga, nell'impossibilità di rinascere al proprio stato eroico, a cambiare registro di « speranza » (p. 883) — dove è l'impossibilità a condizionare l'obbligo. La storia non può chiedere altrimenti che in un adesso. Se questo adesso fosse il venire a mancare di un futuro, con una marcia all'interno del romanzo, un eroe che, raggiunto il suo stato ideale, è divenuto nuovamente personaggio per seguire la storia, senza la possibilità di giudicarla attraverso un proprio radicamento (che d'altra parte gli è stato tolto per dargli la possibilità di scapirra dovunque), si troverebbe nella situazione di mettersi dalla parte della morte. Potrebbe essere un assurdo facendo in altri contesti. L'assurdo è tuttavia tanto prossimo a questa narratività pura che, per raggiungerlo, basta eliminare una sola scelta, quella dell'io narrativo; di cui si rivela, per l'enorme spinta che riesce a sostenere, la fun-

<sup>20</sup> Gioia, per accendere il padre, impegnato, dopo il 1849, a vivere, deve non avere « più famiglia, né nome » (p. 377). Dal punto di vista sociologico, questo eroe studiato è quasi sintomatico: « Una delle esperienze più inquiete di fare nell'uomo consista nella stabilire nuove relazioni sociali... prevenire tutte le classi della società, porsi personalmente nel maggior numero di posizioni sociali diverse, e addirittura creare per gli altri e per se stesso relazioni che non siano affatto simili » (cf. J. Durkheim, *Sociologia dell'atto* — trad. di Sociologia de' Inv. 1967 —, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 111). Si può anche notare come questa ipotesi narrativa sia, potenzialmente, marxista e socialista.

zione di chiave di volta. È il sistema « io nacqui » / « sono » / « morò » (p. 5) che, oltre a procurare una coscienza immanente, fa dell'adesso il venire a mancare di un passato, e lascia aperta indefinitamente la disponibilità dell'eroe, attraverso un'azione e una speranza. Che questa speranza poi si possa placare divenendo « amarrina » (p. 883), è la conferma del fatto che gli eroi in possesso di questo status, per lasciare libero il campo, pretendano almeno una apoteosi — che non è cattolica, ma almeno mitica.

Per questo ha ragione il Natali a suggerire, nelle *Confessioni*, uno schema in frattami; trattato con una immaginazione che, in termini barthesiani, è proprio padronanza del codice. Non sono un romanzo storico alla Walter Scott, perché la scelta più selettiva non può dirsi quella che pone l'inizio nel 1775, bensì quella che pone la fine nel presente che corre. Non sono un romanzo storico « alla francese », perché l'eroe è libero da ogni radicamento storico. Sarebbero confermate la più antica ipotesi lukacsiana, concludendosi in un momento forte. Ma, nel senso che Lukacs dà a questa forza, questo momento ha tutta la debolezza che i 'formalisti russi' attribuiscono all'epilogo.

« Né il mio semplice racconto rispetto alla storia ha diversa importanza di quella che avrebbe una nota apposta da ignota mano contemporanea alle rivelazioni d'un antichissimo codice » (p. 4). Le *Confessioni* sono il racconto di una storia più quello di una lettura. Il 'testo' storico di partenza è minimo e acquisito. Non contiene nessuna rivelazione, né in microscopia, come i *Preziosi Spesi*, né in macroscopia, come una storia romanata. Ha tutte le caratteristiche di un iponico manuale di storia, reperibile nelle librerie inteso al millesimo sessantesimo. Anche ammettendo che dica il 'vero', l'unico modo per inserirlo nella coscienza del 'popolo' è renderlo 'popolare', facendolo leggere da un eroe 'popolare', che appartenga a quel mondo del « romanticismo », che « s'incorporò nella poesia popolare proclive ad ascoltare sempre di nuovi per poco che spino il valore alla generosità e il vero al meraviglioso » <sup>21</sup>. Il vissuto a cui rimanda la nota del contemporaneo diventa così romanzesco (il modo di vivere di questo eroe), e la nota confessione l'autoracconto dell'eroe 'sincero'. E anche nell'autoracconto l'Eroe conserva i caratteri di un mancato radicamento rispetto alla verticale

<sup>21</sup> I. Nietzsch, *Studi sulla poesia popolare e sulle manifestazioni in Italia*, supplemento a « La Lupa », I, 1954, p. 24.

alto/basso che lo può identificare, la scrittura: si pone a quota zero fra un « non letterato » (p. 5) e uno che si è giovato dei suoi « studi classici » (p. 249).

In questo *exploit* di azeramento, e non nel fatto opaco di dir bene di questo o male di quello, in un *exploit* formale cioè, puramente letterario, Nivro è riuscito in una « popolarità » che a Manzoni non interessava, e in un grande romanzo, che si può leggere da tutte le parti, dalla parte della Sand o da quella di Frenet — che poi la popolarità gli sia mancata, vuol dire che sbagliando a leggere si disampara.

L'eroe azerato può sposarsi dovunque, a destra ed a manca (p. 654) e su e giù, in infinite posizioni di lettura, rispetto alla storia: per trascinarlo a qualsiasi quota, basta la « sorte » (p. 654), che, oltre ad essere il destino dei poveri, è anche la motivazione della narrazione pura. Il personaggio che rappresenta più chiaramente questa funzione di spinta, perché se ne appropria per quasi tutto il romanzo, è la Pisana. Nella sua irrazionalità, che è disponibilità al romanzesco, a far cose di cui nessuno « l'avrebbe creduta capace » (p. 758), fa da trampolino all'immersione di Carino nella storia e, rispetto a tutto il romanzo, rende problematica per il lettore la conoscenza del « futuro di quel passato » (p. 545), demandandone la scoperta alla verifica dello statuto eroico. La forza della Pisana, la sua possibilità di captare il lettore in questo teatro di captazioni, non è dunque in un suo 'realismo', ma nel suo incarico istituzionale di attitesi imprevedibile al previsto della storia. Il romanzo la farà spire quando si sarà procurato, a sostituirla in qualche modo, dei figli che lei non poteva dare senza farsi, come non poteva, Aqualina. L'equazione funzionale non è da donna a donna, ma fra la Pisana e i figli. Nella realtà del romanzo, l'unica che costa o almeno la prima a costare, i figli li dà lei a Carino, e sono proprio suoi, nell'unico modo in cui possono esserlo.

Altre forze intervengono, più o meno sporadicamente, a cambiare le posizioni di lettura. Una madre avventurata, ad esempio, che è un accidente funzionale della Pisana. Facendo di Carino un orfanello arrivato in un castello, oltre a dargli quella possibilità di intermediario che fu anche di Mosè, gli fornisce un'ottica privilegiata per guardare quell'ultimo fido, quella del « baco della seratura » (p. 75); da cui si vede ciò che non vorrebbe essere mostrato — il narratore si appostava talmente a questo terzo occhio da illuminarci, nell'alcova, una

« contempera anastorionale » (p. 280). È un padre, con cui la fortuna si intronette « a farla vincere a me coi miei grilli d'ambizione e di superbia » (p. 397). Questo padre, che arriva « colla ricchezza in una mano, la povertà nell'altra » (p. 400) è, come l'incostante Aglaura e molti altri, un personaggio da romanzo d'appendice. Ma, come gli altri, si porta dietro la sua « canonatura » (p. 400).

Le posizioni in cui l'eroe si sposta, all'interno della storia, e che permettono la sua lettura romanzesca e i giudizi, implicito nello statuto eroico e esplicito nella coscienza del narratore, sono, nella scrittura, posizioni letterarie. La destra e la sinistra sono il piano della letteratura, il su e il giù il suo orientamento in grande e piccolo. Ma avendo da una quota zero stilistica, costata, alla base, da quell'impegno linguistico di cui hanno trovato modo di scacciare lettori poco avveduti della sua funzione, il narratore azerato può darsi infinite posizioni di scrittura — non è l'Uisse; questa libertà, però, solo grandi romanzi se la sanno imporre. Per questo non c'è modo di decidere da dove venga questo padre, se da un romanzo d'appendice o se sia il padre di Rousseau, che si era trasferito in un oriente da serraglio per farvi l'ologgio; la sua canonatura se la porta dietro in entrambi i casi. Questa canonatura è coscienza di una captazione, che sposta l'eroe verso la storia e il narratore verso la letteratura, nelle quali nessuna posizione posseggono in proprio. Come è possibile all'eroe l'abbandono al flusso dell'avventura, lo è, per il narratore, l'altro, al flusso della scrittura. In entrambi i casi l'abbandono a un flusso, reso possibile da scelte strutturali precise, è sede di un piacere così intenso che « tirando giù questa mia storia ho dovuto raccomandarmi per la punteggiatura ad un mio amico, scrittore della Pretura; che altrimenti ella sarebbe da capo a fondo un solo periodo, e non sarebbe voce di predicatore capace di rilevarlo » (p. 59). In questo flusso di scrittura erzano, strarati nell'insieme (che non li classifica) e reciprocamente, frammenti letterari: come nell'altro frammenti di storia. Coloro che hanno paragonato Nivro a questo scrittore o a quello, pensi qua e là e su e giù, hanno avuto torto uno per uno, e ragione in parte sommati insieme. Stendhal, per esempio, può essere benissimo ricordato per l'arrivismo critico di Lucilio, per i momenti successivi del suo amore per Clara; o, fra mille altre cose, per la ciocca che la Pisana si strappa. Ma, in questo romanzo, la Pisana può mettersi in Mathilde de la Mole come in donnetta

bolognese, è l'ipotesi romanzesca di Nievo, tranne che per quel possibile suggerimento, non ha certo caratteri stendhaliani. Nievo sembra lo scrittore ideale per compatitisti di bocca buona, quello a cui scappano le proprie ascendenze — perché è ancora giovane, naturalmente: col tempo si guarisce. Resta l'imbarazzo della facilità con cui salta fuori, impedendo di averci gusto, scrittori che poi, trovandosi insieme, non possono che maledire l'antifrone.

Questa ennesima è invece disinibizione dell'antifrone di questo scritto, in cui il piacere di scrivere è canzonatura di mille scritture. Alle canzonature implicite rimangono quelle esplicite, per il meccanismo che chiariscono. Il modo con cui Nievo a Bologna sembra farsi stendhaliano, è simile a quello in cui, a Venezia, si fa fosciliano: con una metonimia, in cui il luogo è sostituito da un luogo letterario. Poiché in quel caso il rapporto metonimico rispetto all'autore è fortissimo, è chiamato dentro anche lui; e si porta dentro, naturalmente, la sua canzonatura, altrettanto forte: è lui che ha copiato. Se questa parla è necessaria, non è meno vero che la rende possibile la coscienza di una superiorità: solo lo scrittore onesto può fare, di un Leopardiano (p. 134), uno Jacopo Ortis fosciliano. Le *Confessioni* danno da leggere, nella loro scrittura, la lettura di una storia e la lettura di una letteratura<sup>21</sup>. Basta partire da zero: « per me tutte le

<sup>21</sup> Nelle *Confessioni*, la « appassione di una scena ideografica e quasi fiammatica » (Gotta, Nievo, cit., p. 261) non sono volute di un « uomo onesto » (ibidem, p. 221), ma vengono di una scrittura che vuole spingere la fretta di sempre. Non c'è ragione di rifiutarsi a una lezione nelle *Confessioni* da parte di un qualunque romanzo d'appendice: ad esempio il romanzo E. Sola, *Figli di famiglia*, Milano, Savio, 1875-78, voll. 8. Si apprende che, per far continuare un romanzo all'indietro, prima di abbattere un capitolo, occorre non dare ai personaggi maggiori conoscenze di quella che può venire da un uomo. Possiamo così avere, coi propri stati psicologici, un semplice rapporto di famiglia. Per cambiare stato, l'unico feracità è riprodotto affermativamente alla domanda, *perché devo?* Dopo di che, messo il lettore in condizione di godersi in tutta pace l'avvicinata che chiede, siamo a farsi capire dove meglio capita. Per farli entrare, il ripetersi della posizione d'indio, quella sempre da cui, da soli, non sarebbero mai usciti verso una città labirintica. Naturalmente privi di coscienza, e redenti da un impreciso controllo dei propri stati, possono sapere negli altri, stando solo verso l'infante, oltre di sé e vivere, tranne quando o nascono intorno i quali può passare in uno suo spazio carismatico. Perfino darsi del corpo inaspettatamente energico, che lascia, sotto uno spazio carismatico. Perfino darsi del corpo inaspettatamente energico, che lascia, a giorni di assenza, i temi di essere solo avere, come quello di Marlowe, a distanza di mesi, e il rapporto sempre della giustizia del cadavere » (p. 304) — invenzione di non quasi insensibile. Questa è la tecnica; l'unico differenza sostanziale fondamentale delle *Confessioni* è una differente letteratura: nelle *Confessioni* è nata per essere una libera

azioni nostre naturali prendono sostanza e modo della principale e tipica della vita; e come in questa via le stesse volte a dritta e a sinistra, finché riesci dove non si sarei mai immaginato, così credo debba naturalmente avvenire della scrittura, alla quale adagandosi, non possiamo noi far la rassegna di tutti i pensieri che poi verremo cedendo, come faebbe delle somme assicelle un dipintore d'imposte »<sup>22</sup>.

È chiaro, dunque, che la frammentarietà e la polistia a cui si ferma chi legge in pigrizia sono lo scandalo con cui il romanzo misura i suoi lettori, anche quelli che si assumono l'impresa disperata di nascondere per poter continuare ad amarlo. Si può continuare a chiamare così, in una specie di contrappasso che Nievo merita, dopo aver visto che la struttura del romanzo dà loro un segno fortemente positivo. Le *Confessioni* avrebbero potuto continuare all'infinito a inglobare frammenti di qualsiasi provenienza. Al Marroviati resta il merito della spiegazione più intelligente di una loro fine: i capitoli « sono ventitré perché il Nievo non avrebbe mai voluto scriverne ventiquattro: numero che detestava ed evitava sempre come infuato »<sup>23</sup>.

Nievo non è un profeta del Novecento, ma il Novecento aiuta a capire la positività di quel segno: « Mrs Ramsay et M. de Charlus semblent être au Prince André (et à plus forte raison aux personnages typés, déterminés et représentatifs des années 1900-1910) ce qu'un film aux images floues et précises, rapides et lentes tout à tour, serait à une série de photographies, pour reprendre encore un mot de V. Woolf. Le critique pourrait donc se demander s'il n'en avait pas été ainsi, toutes proportions gardées, dans toute l'évolution du roman; si les romanciers passés n'avaient pas remis eux aussi en question les notions de personnage, d'intrigue, de récit »<sup>24</sup>. E, chi ha paura di Proust, sia tralato da questo Gide:

zione della scrittura; la cui libertà, nei vari romanzi d'appendice, è inversamente proporzionale a quella dei personaggi. Non c'è, in nessun passo delle *Confessioni*, né lo svelamento né la sostanzialità di una « angustia » o di un « fatidico della suggestione e voluti alcuni formati » (Gotta, Nievo, cit., p. 49); bensì il piacere di essere la solida una macchina narrativa così gestibile.

<sup>22</sup> Cf. E. MARROVIATI, *Le parole*, cit., pp. 48-50. Naturalmente tutto cambia per chi vuole, in questa parità, un discorso sulla vita: il perché « realista » come è uno, pensato essere invento a giustificare qualsiasi scelta, equivale a un « perché di ».

<sup>23</sup> D. MARROVIATI, *Il poeta solista*, Milano, Treves, 1900, p. 284.

<sup>24</sup> M. ZERAFIN, *Personne et personnage*, Paris, Klincksieck, 1960, p. 28.

« X. soutient que le bon romancier doit, avant de commencer son Etre, savoir comment le livre finira. Pour moi, qui laisse aller le sien à l'aventure, je considère que la vie ne nous propose jamais rien qui, tout avant qu'un aboutissement, ne puisse être considéré comme un nouveau point de départ. ' Pourrait être continué... ' C'est sur ces mots que je voudrais terminer mes *Faux-Monnayeurs* »<sup>19</sup>.

## Stendhal, Carducci, et l'amour de la vérité

par Claude Lévy

Il faut certainement beaucoup d'audace à un étranger parlant à Bologne, pour oser prononcer le nom de Carducci. Quand surtout, des oeuvres d'un si grand écrivain cet étranger n'a la que ce qu'il est pratiquement possible d'en lire en France, c'est-à-dire peu. Et quand de la personne et de la vie de cet italien illustre l'étranger bavard avoue ne savoir que ce que l'on peut connaître après avoir consulté les doctes, il faut sans doute beaucoup d'incorrection aussi, devant une assemblée stendhalienne, pour oser rapprocher et unir les noms de Stendhal et de Carducci s'il est incertain que le professeur et poète et critique italien ait jamais dit directement grand chose à la pensée ou à l'oeuvre du polygraphe français.

Il faut... ou plutôt il faudrait.

Car en vérité je ne me propose point de vous infliger une étude d'influence ou de sources. Je voudrais seulement qu'il me fût permis d'évoquer quelques souvenirs égotistes, et de dire pour quels motifs intimes, — sans doute contre toute raison ou vraisemblance, — les noms de ces deux esprits si grands et que l'aîné, Henri Beyle dit Stendhal et Giusepe Carducci, depuis bientôt cinquante ans sont devenus pour moi mentalement inséparables.

Telle démarche, bien sûr, n'aurait guère été possible autrefois, en milieu purement stendhalien, du temps de ce que l'on appelait encore « la Chapelle », à une époque où, à l'ancien « Stendhal Club » encore un peu beyliste et encore « le club le plus fermé du monde », les stalles de « chanoine » étaient restées très difficiles à conquérir. Démarche impossible, même. Car en dehors des jalousies et rivalités de personnes il y avait alors unité de foi dans la « secte », et peu d'oppositions ou de contradictions dans la doctrine, les nouveautés et opinions divergentes étant alors toujours passées au crible sans pitié d'une critique prés-

<sup>19</sup> A. Gide, *Les faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925, p. 424.