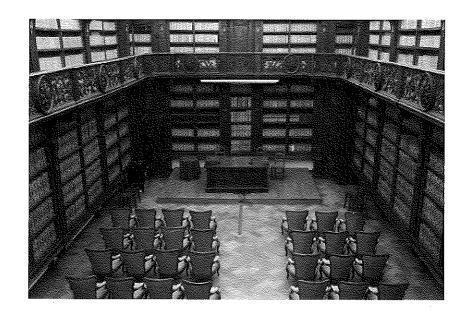
# PARAGONE

LETTERATURA

126/127/128



## ROMANZIERI DELL'OTTOCENTO DURANTI, MARCENARO, GRUPPI, FATICA GARDINI, ONOFRI, LONDERO, GHILARDI, MANSTRETTA, CELOTTO, BARGELLINI, ERANCO

AGOSTO-DICEMBRE

azione

ii, Alessandro Duranti, Gardini, Giuseppe Leonelli, ioni, Vittorio Sermonti †

- 50125 Firenze

one ora

50136 Firenze

+39 055 2655120

agone.it

ıe.it

ize : di giugno 2017 Il 23 novembre del 2016 è scomparso Vittorio Sermonti, collaboratore e redattore storico di 'Paragone'. Ci esordì nel n. 36 del dicembre 1952, da poeta, con Due canzonette e un madrigale, entrò in redazione nel dicembre 1964. L'ultimo suo contributo, del 2005, fu il libretto per musica Gesualdo Considered as a Murder. Nello stesso 2016 è uscito La gioia della partita (Adelphi, a cura di Laura Desideri e Domenico Scarpa), raccolta di scritti sparsi di Cesare Garboli degli anni 1950-1977 che ci si augura abbia presto un seguito.

Sermonti e Garboli furono coetanei (1929 e 1928) e amici della prima giovinezza: aneddoti e spirito di questa amicizia si ritrovano nell'autobiografico Se avessero di Sermonti (Garzanti 2016). Li divisero poi la vita, la letteratura e i loro modi di intenderle: con un senso quasi religioso del lavoro e del dovere Garboli, con una specie di giocoso e irridente ateismo Sermonti, al punto che quando 'recitava', compunto e professorale, il suo Dante non si sapeva mai quanto facesse sul serio o si divertisse a prendere in giro le folle dei suoi devoti alunni che accorrevano ad ascoltarlo. Rimasero uniti in fondo solo nella redazione di 'Paragone', di cui entrarono a far parte a breve distanza l'uno dall'altro (Garboli nel 1962, Sermonti nel 1964), anche se non ci si frequentarono troppo, perché i loro periodi di presenza e di latitanza – fisiologici in qualsiasi rivista di lunga vita – si distribuirono in modo perfettamente simmetrico. Anche Dante, comune amore, occupò spazi diversi nelle loro biografie: con Dante nacque il giovanissimo studioso Garboli (tesi di laurea con Natalino Sapegno), imponendosi subito all'attenzione del lungimirante Einaudi che gli affidò il Millennio dantesco; con Dante e le sue lecturae pubbliche un già maturo Sermonti (anche lui laureato con Sapegno, complimenti al maestro), autore fino ad allora d'élite, riscosse un successo popolare inaspettato nel nostro illetterato paese, dieci anni prima del fenomeno Benigni. Furono però tutti e due sempre ugualmente lontani dalla noia dell'accademia (Sermonti non fu mai un universitario, Garboli lo fu per il breve attimo che gli bastò per capire di cosa si trattava e fuggirne), dalla frivolezza dei salotti più stupidi e dalle tetraggini dell'ideologia. Critici-scrittori ambedue (la distinzione tra critico e scrittore è di ordine

unicamente sindacale, usava dire Garboli), Sermonti non si negò mai alla narrativa pura (La bambina Europa fu il suo primo romanzo) quanto Garboli se ne astenne per motivi su cui si arrovellano solo i suoi esegeti più puntigliosi, quando i lettori che lo amano si contentano dei 'romanzi' che scrisse sui suoi autori, da Molière a Delfini. Anche Sermonti però sapeva 'raccontare' la letteratura e financo l''arida' metrica come solo a un grande narratore – e affabulatore – è concesso. Traduttori di prestigio, Molière fu un altro punto di contatto tra questi due gemelli eterozigoti che amarono il teatro, non solo traducendolo, studiandolo, praticandolo (Sermonti fu autore e regista, Garboli recensore), insegnandolo (Sermonti all'Accademia Nazionale di Arte Drammatica), ma soprattutto per 'quella disponibilità alla recitazione [...] per cui ogni vero critico è un attore, cioè una natura mimetica di quel tipo che ammiriamo in De Sanctis e non troviamo in Croce' (Cesare Garboli, Longhi lettore). In questo senso Sermonti e Garboli furono davvero due grandi attori.

Non fu allora un caso se, nonostante si fossero allontanati da tempo, quando Garboli morì nel 2004, fu l'amico ritrovato Sermonti a recitarne l'elogio funebre più bello e commosso, nella chiesa romana di Santa Maria del Popolo (si legge oggi in Il vizio di scrivere, Rizzoli 2015). Se le stelle avessero deciso di invertire l'ordine delle loro chiamate, si può essere sicuri

aş

u

cł

tr: te

cu fil

sto m

che Garboli avrebbe fatto lo stesso per Sermonti.

In questo numero fanno ingresso nella redazione di 'Paragone', dopo esserne stati già più volte collaboratori, Nicola Gardini e Massimo Onofri. I ritratti che i due nuovi redattori dedicano ai vecchi vogliono essere il segno della continuità di una rivista che in ormai sessantasette anni di vita ha cambiato molte volte assetto redazionale, ma non lo spirito nemico delle mode critiche più effimere e dei suoi gerghi, voluto dai fondatori Roberto Longhi e Anna Banti.

on si negò mai alla romanzo) quanto lo i suoi esegeti più o dei 'romanzi' che monti però sapeva se solo a un grande restigio, Molière fu cigoti che amarono dolo (Sermonti fu onti all'Accademia uella disponibilità re, cioè una natura n troviamo in Croermonti e Garboli

ontanati da tempo, rmonti a recitarne ina di Santa Maria 2015). Se le stelle si può essere sicuri

i 'Paragone', dopo Massimo Onofri. I ono essere il segno te anni di vita ha irito nemico delle fondatori Roberto

## NICOLA GARDINI

## LA DEA CHE SGRULLA Impressioni su Vittorio Sermonti

Non ho mai incontrato di persona Vittorio Sermonti. Non avevo mai incontrato di persona neppure Cesare Garboli. Lui, però, lo contattai per lettera dopo l'uscita di Pianura proibita, facendo qualcosa che non era e non è nelle mie abitudini, poiché per me gli autori che ammiro sono solo i loro libri. Se la vita mi porta a incontrarli e a frequentarli, bene. Sennò, non mi viene in mente di disturbarli. Quella volta, non ricordo perché, mi imposi di agire diversamente. Garboli ebbe la gentilezza di rispondermi. Mi disse, in pratica, che stava morendo. Con Sermonti non c'è stato neppure questo scambio terminale. Non c'è stato neppure il tempo di contattarlo su facebook, come mi suggeriva di fare un comune amico; di proporgli l'occasione per due chiacchiere. Gli argomenti su cui confrontarci non mancavano. Forse ci saremmo capiti, forse no. Non lo saprò mai. So, però, che la sua morte mi invita a compiere le inferiae di una lettura pietosa, che serva da gesto riparatore e da virgiliana stretta di mano. Probabilmente da Virgilio avremmo cominciato, se ci fossimo dati convegno in carne e ossa, e dal tradurre; insomma, dagli interessi comuni più evidenti. Sermonti ha realizzato, oltre alla traduzione dell'Eneide, un mio sogno antico: la traduzione integrale delle Metamorfosi di Ovidio.

Ma qui da dove cominciare, se la conversazione ormai può avvenire solo nella forma dell'omaggio di chi sopravvive? Di sicuro non cercherò di schizzare, neppure a grandi linee, un profilo biobibliografico. L'eclettismo di Sermonti scrittore e lettore richiederebbe bel altro spazio che quello di cui dispongo. E non sto pensando tanto ai molti generi che ha frequentato, anche minori e minimi (come la quarta di copertina, il raccontino o

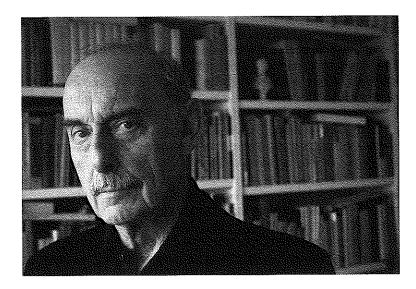
il quaderno di sentenze nel perenne cassetto) quanto al fatto, appunto, che fu scrittore-lettore e lettore-scrittore, e così profondamente da includere nella lista delle sue pubblicazioni – lo dichiaro senza nessun sarcasmo – la Divina Commedia. Questa doppia identità, questo bifrontismo è non poco complicato, perché reversibile di continuo, e quindi potenzialmente spersonalizzante. Invece, all'individuo Sermonti diede, alla fine, l'autorealizzazione, un io da tutte le prospettive, e pure un'eccentricità, per usare un termine che a Oxford, dove mi trovo, equivale al più desiderabile dei complimenti. Sapeva di essere, infatti, tutti e due, lettore e scrittore (il medesimo vizio), e non lo nascondeva; anzi, lo viveva, con convinzione, con orgoglio e pure con un certo compiacimento. Qui stava, oltre che l'eccentricità, la sorgente di una indubbia originalità. Di tutti e due, lettore e scrittore, riteneva, in qualunque sua manifestazione, la radice comune: la pretesa della presenza, ovvero quella coincidenza, praticamente impossibile quando si esce dall'esclamazione, tra telos della parola e parola stessa. Non era possibile, in verità, neanche a lui, tale coincidenza. Sapeva troppo bene di volerla. Aveva troppa coscienza del compito. Immagino si sentisse un contemporaneo di tutti i classici. La sua 'naturalezza', se naturalezza è il termine da usare, corrispondeva a una severa, sistematica applicazione all'ars. Neanche la parolaccia, che qualche volta pur troviamo, gli scappava. Nell'antropologia della nostra letteratura Sermonti, comunque, propone o tenta di proporre un tipo che avviene prima della differenziazione tra scrittura e lettura, ma che di entrambe – ecco l'ars – conosce perfettamente la vicenda storica: un primitivo che sa già come sarà andata a finire e tiene lezione.

Scriveva e leggeva a voce alta. Almeno così me lo fa rappresentare la sua pagina. A un certo punto a leggere si è messo per davvero, davanti a platee ammirate o alla radio. La sua opera – chiamiamola riassuntivamente così – si realizzava nell'esecuzione orale (anche nell'inseguito *ne varietur* delle stampe), in relazione conscia e intenzionale con un pubblico concreto, per quanto solo ideale o immaginario. Il suo paradigma costante di riferimento era il teatro. E lo dico non perché abbia tradotto teatro o scritto per il teatro. Il teatro sermontiano è teatralità dell'esecuzione: è il modo del discorso; articolazione della parola nell'aria di almeno due persone, chi articola e chi sta a

anto al fatto, e, e così proolicazioni – lo *nedia*. Questa nplicato, pernte spersonafine, l'autoren'eccentricità, o, equivale al infatti, tutti e nascondeva; e con un certo à, la sorgente re e scrittore, ce comune: la praticamente telos della paneanche a lui, Aveva troppa ntemporaneo za è il termine applicazione our troviamo, ura Sermonti, che avviene ma che di encenda storica: tiene lezione. e lo fa rappresi è messo per La sua opera va nell'esecue stampe), in concreto, per na costante di bbia tradotto no è teatrali-

olazione della

ola e chi sta a



sentire, o dovrebbe stare a sentire. Questo è per me prima di tutto il Sermonti letterato: uno che vuole parlare agli altri e sale in palcoscenico per poter essere meglio udito; anzi, perché il palcoscenico è il vero spazio della letteratura e perché la letteratura è la parola che si fa udire, evento immancabilmente collettivo. Una simile volontà si declina in modo specifico in una tendenza esplicativa, nel gesto indicativo e comprensivo da *actor* (il vocabolo latino), quando non in una vera e propria impostazione pedagogica, come in certi scritti critici (penso alle pagine splendide sull'ottava e sulla metrica) o nella divulgazione del testo dantesco o nelle traduzioni, non solo dagli autori antichi. Sermonti è quello che ti mette il braccio intorno alle spalle – un braccio lunghissimo, che scende tra le poltrone della platea – e ti invita, con pazienza, alla pazienza. Suona un po' professore di liceo, un po' pascoliano, perfino.

Vorrei soffermarmi su questa teatralità, che alla fine è una retorica (perciò ho usato il vocabolo *actor*), qualcosa di assai più ampio che il semplice stile, e mette Sermonti in una realtà davvero tutta sua, gelosamente ritagliata e golosamente occupata. Voglio riassumere, a rischio di sembrare precipitoso. *Sermonti comicizza*. Comicizza tutto quello che intende comunicare. Ri-

leggendo o leggendo per la prima volta, in vista di questo omaggio, buona parte dei suoi lavori, a partire dall'ultimo romanzo, mi sono convinto che il comico sia la stella polare di Sermonti. La cosa non è per nulla scontata, quando il comico lo ritrovi nel saggio o nel riassunto di un canto dell'Eneide o nell'atto stesso del tradurre un passo che del comico non ha un'ombra. E proprio dal volume virgiliano, prima di passare ad altri esempi, vorrei trarre una piccola dimostrazione, che serva anche da definizione e che a me è servita come prova del nove. Siamo nel libro quarto, nel dramma di Didone. La comicizzazione qui è tanto più sorprendente, perché si tratta, appunto, di una vicenda luttuosa e dolorosa, una delle più luttuose e dolorose della poesia antica e, di certo, della poesia virgiliana. La disgrazia di Didone, che culminerà nel suo suicidio, comincia per volontà di due dee antagoniste, Giunone (amica di Didone e nemica di Enea) e Venere (madre di Enea), le quali decidono di venire a patti e di risolvere qualunque contrasto costringendo Didone ed Enea a unirsi in matrimonio. Giunone si impegna a scatenare un temporale durante una battuta di caccia e a trascinare lui e lei nella stessa grotta, e a officiare l'imeneo di persona. Sermonti commenta: 'Nel negoziato fra Giunone e Venere (causa occasionale della tragedia della povera Didone) la teatralità che impera su tutto questo libro attinge alla grande commedia [corsivo mio]: ecco due dame dell'alta borghesia in transizione fra repubblica e principato simulare con sublime ipocrisia una circoscritta convergenza di interessi, per ingannarsi a vicenda e, intanto, confermarsi a vicenda nell'esercizio del privilegio'. La traduzione del libro quarto fornisce ulteriori elementi di prova. Prendiamo alcune battute di Giunone:

His ego nigrantem commixta grandine nimbum, dum trepidant alae saltusque indagine cingunt, desuper infundam et tonitru caelum omne cieo. (120-122)

## Questa la resa di Sermonti:

Bene: mentre i battitori si affannano a tender le reti nella macchia, un tetro acquazzone misto a grandine conto di rovesciare da basso, e tutto il cielo sgrullare di tuoni. Ogni mom (fin dall'incipit si capirà a che attirare l'attent nesca per 'scre a esprimersi co l'immagine imp dalla finestra ( anche la resa d rezione nell'ori e disordine (alr

Qualche a diamo lo sfogo Enea a lui:

> Et nunc ille [...] rapto p

Sermonti:

E adesso qu [...] si gode

Molto esp le doppie, che il peso specific Ma che salto sa lato', tipico at de, al quale si : particolare, l'a mollezza dell'e despoti e tanto ogni modo, teo il castrato, nel quale si era app Paride, a parte suo comitatus uno che ha poi Iarba, Enea. Ti Ogni momento del brano meriterebbe di venir commentato (fin dall'incipitario *Bene*, assente nell'originale – che più avanti si capirà a che ragioni vada ricondotto). Ma mi importava solo attirare l'attenzione su quell'infinito 'sgrullare', forma romanesca per 'scrollare': la regina degli dèi, insomma, vien messa a esprimersi come una massaia di Trastevere; meglio ancora: l'immagine implicita è quella di una donna che scuote la tovaglia dalla finestra (si sgrulla appunto la tovaglia), come suggerisce anche la resa di *desuper* in *da basso*. Niente punta in questa direzione nell'originale *cieo*, che appunto esprime sconvolgimento e disordine (almeno nel presente contesto).

Qualche altro assaggio dal medesimo libro. Stavolta prendiamo lo sfogo di Iarba, furibondo perché Didone ha preferito Enea a lui:

Et nunc ille Paris cum semiviro comitatu [...] rapto potitur... [215-217]

Sermonti:

E adesso quel Paride lì col suo codazzo di checche [...] si gode la preda...

Molto espressiva l'allitterazione, codazzo di checche, ottime le doppie, che - non so stabilire quanto volutamente - hanno il peso specifico di quel raro doppio quadrisillabo in clausola. Ma che salto saltimbanchesco di registro! Semivir vale 'smidollato', tipico attributo degli imbelli, gente della risma di Paride, al quale si sa quanto poco piacesse l'esercizio delle armi. In particolare, l'aggettivo qui connota la sempre vilipesa e temuta mollezza dell'oriente (insomma, lo stile decadente che tenta i despoti e tanto piaceva a degenerati come Antonio). Semivir, a ogni modo, tecnicamente, non è la checca, che il pene l'ha, ma il castrato, nella fattispecie il sacerdote di Cibele, il culto della quale si era appunto originato in oriente. Va anche aggiunto che Paride, a parte non rappresentare proprio un prode - come il suo comitatus starebbe li a dimostrare –, incarna il prototipo di uno che ha portato via la donna d'altri, come, appunto, secondo Iarba, Enea. Tutto ciò non significa che l'equivalente del dispre-

ndo Didone gna a scatea trascinare di persona. Venere (caula teatralità le commedia n transizione pocrisia una

a vicenda e,

rivilegio'. La

nti di prova.

uesto omag-

io romanzo,

di Sermonti.

co lo ritrovi

e o nell'atto

a un'ombra.

d altri esem-

va anche da

e. Siamo nel

azione qui è

li una vicen-

olorose della

disgrazia di

per volontà e nemica di

o di venire a

122)

onto : giativo 'checca' non esista in latino (paedico, cinaedus, etc.). Non sarebbe, comunque, termine da epica virgiliana (piuttosto da satira o da epigramma catulliano). Ma, appunto, qui siamo nel comico sermontiano.

Sentiamo un altro dio, Mercurio, che appare a Enea in sogno e gli mette fretta. Virgilio gli fa dire: demens (562), ovvero 'irresponsabile', 'incurante'. Sermonti traduce: idiota, con clamoroso scarto dal 'Figlio di dea' – resa letterale di Nate dea (560) – con cui parte l'apostrofe. Il meglio è poco sotto, dove lo stesso Mercurio conclude l'esortazione con una non inconsueta sentenza misogina, che già sul terminare del primo secolo avanti Cristo vanta una bella tradizione: 'varium et mutabile semper / femina' (569-570), ovvero, letteralmente: 'cosa varia e mutevole sempre / la donna'. Sermonti esagera così: 'E sempre un colpo di scena, / un imprevisto, la donna'. Deve aver agito da suggeritore anche qualche fantasma operistico, facile immaginare quale. Poco sotto i frenetici preparativi della partenza Virgilio li condensa nell'endiadi allitterante, a fine verso: rapiuntque ruuntque (581), cioè 'arraffano, s'affrettano'. Sermonti cambia addirittura il senso, inserendo per di più un enjambement che spezza l'endiadi in due concetti antitetici: 'tirano, / mollano'. Più che il comico qui è la comica. Ma anche quella ci sta. Così, per saltare al libro di Eurialo e Niso (per il legame dei quali Sermonti ha perfino qualche parola apologetica, sebbene si senta obbligato a tirar fuori, riassumendo l'episodio, uno scagionante velo di 'pudore', perché – è chiaro non solo da questo passo – l'omosessualità lo imbarazza), i tre servi sdraiati da *iacentes* (329) che sono nel latino si ritrovano stravaccati nella traduzione; un semplicissimo moriens (350) passa a crepando... E così via.

Non si tratta di caratteristiche esclusive del traduttore. Il comico, come suggerivo, detta legge, orienta e informa tutta la linguistica, anzi l'estetica di Sermonti, giustificando da ultimo, forse, anche la sua venerazione per Dante. E compare in diverse declinazioni, che ridurrei a due gruppi principali: 1. la frizione o interferenza dei registri e 2. l'espressività.

L'interferenza tra registri (o perfino generi) che abbiamo appena visto nei pur pochi esempi di traduzione da Virgilio si riscontra altrettanto bene nella prosa originale, specie in quella critica, compreso quel sottogenerino che è il riassunto, di cui Sermonti esplora con su Mi rivolgo ai cappelli d di Fetonte (non si dime Euripide, fonte di Ovid una tragedia, purtroppe

Sfolgora d'oro la regg manda a Febo Apollo se è bracciandolo e prometten d il ragazzo gli chiede, come a Sebbene il padre dio si pro irresponsabile, afferra le re quattro ingovernabili cavall abbassa, abbrustolisce il nuo con la gola secca supplica ( precipitandolo nel Po [17]

Si parte in levare, a ma ('Sfolgora d'oro la r e poi...: il comico. Ci s civetteria, la sbrigatività letteratura è anche trop la più rapida memorizz che il dramma vada sdr ce n'è, e non debba esse altri. E mi chiedo se qui tale distinzione, sempr mai da tenersi presente cosa, la scrittura un'altri

Sentiamolo ora – se fosi – riassumere, anzi p il poema si conclude e, gativa giustificazione fi

Lì [a Crotone] Numa saggezza, che versa su una propaganda vegetariana (s na): 'c'è tanta frutta e vero il corpo ingozzandolo di a , *cinaedus*, etc.). Non giliana (piuttosto da punto, qui siamo nel

appare a Enea in solemens (562), ovvero luce: *idiota*, con claetterale di *Nate dea* è poco sotto, dove lo una non inconsueta l primo secolo avanti et mutabile semper / cosa varia e mutevole E sempre un colpo di r agito da suggeritoe immaginare quale. tenza Virgilio li conrapiuntque ruuntque ti cambia addirittura nent che spezza l'enmollano'. Più che il sta. Così, per saltare ei quali Sermonti ha ne si senta obbligato scagionante velo di iesto passo – l'omoda *iacentes* (329) che traduzione; un sem-. E così via.

ve del traduttore. Il ta e informa tutta la tificando da ultimo, E compare in diverse ncipali: 1. la frizione

eneri) che abbiamo uzione da Virgilio si nale, specie in quella è il riassunto, di cui Sermonti esplora con successo le notevoli potenzialità artistiche. Mi rivolgo ai cappelli delle *Metamorfosi*. Libro secondo, quello di Fetonte (non si dimentichi che all'ardimentoso figlio del Sole Euripide, fonte di Ovidio – seppur non l'unica –, aveva dedicato una tragedia, purtroppo arrivata a noi in un pugno di briciole):

Sfolgora d'oro la reggia del Sole. Appena arrivato lassù, Fetonte domanda a Febo Apollo se è vero che lui è suo padre; quello conferma abbracciandolo e promettendogli, sotto giuramento, tutto quello che vuole; e il ragazzo gli chiede, come attestato, di prestargli per un giorno il suo carro. Sebbene il padre dio si prodighi a dissuaderlo, Fetonte, cocciuto quanto irresponsabile, afferra le redini, e immediatamente perde il controllo dei quattro ingovernabili cavalli [1-170]. Catastrofe! il carro del Sole sbanda, si abbassa, abbrustolisce il mondo, asciuga i fiumi. A quel punto la dea Terra con la gola secca supplica Giove di intervenire, e Giove fulmina Fetonte, precipitandolo nel Po [171-324]. Pianto generale... [corsivi miei]

Si parte in levare, addirittura con un endecasillabo di settima ('Sfolgora d'oro la reggia del Sole'); si continua col sublime, e poi...: il comico. Ci senti l'ironia, l'umorismo, una punta di civetteria, la sbrigatività di chi a questa iperbole che chiamiamo letteratura è anche troppo abituato, la volontà di condensare per la più rapida memorizzazione. Ma ci senti anche la convinzione che il dramma vada sdrammatizzato, che tragedia, alla fine, non ce n'è, e non debba essercene, almeno non quando si parla degli altri. E mi chiedo se qui non occorra esplicitare una fondamentale distinzione, sempre implicita in ogni scrittura, ma più che mai da tenersi presente nel caso di Sermonti: che la vita è una cosa, la scrittura un'altra.

Sentiamolo ora – secondo e ultimo esempio dalle *Metamorfosi* – riassumere, anzi parafrasare il discorso di Pitagora, con cui il poema si conclude e, in un certo senso, si dà una sua riepilogativa giustificazione filosofica (siamo nel libro quindicesimo):

Lì [a Crotone] Numa trova un esule greco di stupefacente scienza e saggezza, che versa su una vasta folla di allievi una vasta dissertazione di propaganda vegetariana (si tratta di Pitagora, anche se nessuno lo nomina): 'c'è tanta frutta e verdura al mondo, che bisogno avete di ingrassare il corpo ingozzandolo di altri corpi? Orrore! Se ci son bestie nocive, am-

mazziamole, ma perché mangiarle? Bella scusa, i sacrifici rituali! E come mai temete tanto gli dèi, e in ispecie gli dèi dell'Averno? Balle dei poeti! in realtà l'anima non muore mai [...] a farla breve, se è possibile che per qualche tempo noi uomini ci trasferiamo anche in corpi di animali, saremo tanto ottusi e feroci da mangiarci fra noi?' [60-478]

Anch'io ho tradotto il discorso di Pitagora. Se non lo conoscessi a fondo, letta la parafrasi di Sermonti, mi lascerei tentare dalla proposta che Ovidio si fosse lanciato in una parodia di uno dei più influenti e più venerati saggi dell'antichità, una sorta di vero e proprio Cristo (noto tra parentesi che il vegetarianismo, sì centrale nel pensiero di Pitagora, non è che un filo nel variopinto tappeto del discorso che Ovidio ci srotola davanti). Non è così. La parafrasi, inoltre, non cita letteralmente. Il lungo, articolato, meraviglioso monologo di Pitagora costituisce l'apice di tutte le Metamorfosi, strutturale e tematico. Non starò ora a illustrarne la bellezza stilistica, la profondità concettuale e l'ambiguo proliferare dei messaggi, la rivalità con Virgilio e con Lucrezio, il debito con la tradizione greca e romana. Non voglio minimamente contraddire Sermonti; voglio solo dire che neppure Pitagora sfugge alla comicizzazione, proprio lui, così esigente e severo con sé stesso! E la traduzione fa quello che deve fare, dati simili presupposti: genus (153) reso con razzaccia; vatum (155) con signori poeti, exit (riferito a Lucifero, la stella portatrice di luce) con sbuca dal mare... Ma non è più il caso di parlare di traduzione.

Veniamo ora all'espressività (avrei potuto dire anche accentuazione semantica), che pure non è nettamente distinguibile dalla interferenza dei registri. L'espressività punta sul lessico, anzitutto, non tenendo conto delle gerarchie, l'unico sommo stando nella somma conclusiva delle varie altezze. Il lessico di Sermonti, dunque, spazia dal basso all'alto, dal colloquiale al colto, dalla frase fatta o proverbiale alla metafora geniale, dal tecnicismo al sospiro, mirando sempre al fraseggio forte. Qui troviamo una dose massiccia del Sermonti migliore, il Sermonti dell'italiano a tutto tondo, il linguista squisito, gagliardo di sapere verbale, il professore che tutto ha compulsato e su tutto si è fatto un'idea, compreso Tassoni. Non si finirebbe di citare. E dunque, neppure mi provo a iniziare.

Prendiamo un autore assai paragrafo attaco Il quarto con: nuovamente: 'D' Colpisce la persti poggia sull'ipo invoca il dissens sa minimamente elidere e nulla ir ti, insomma, cr. Perché? Perché

imitabile? Davy

L'espressività

per così dire, 'mi

per il teatro ci ag

particolare e nor sei? Sì, che ci se

Sermonti la prati ricatti dell'amore

prenda l'ultimo i

una retorica tutt

d'ascolto. Non se una storia, insom

di un comincian

passi per corregg

tile e ramificato

continui tentenn vera e propria ri

di eccetera in ec divertire, a cam

che ho preso du

come una mano

pola del volume

disperata, quasi all'impercorribi

un altro per dire

! E come dei poeti! e che per li, saremo

i tentare ia di uno na sorta etarianiı filo nel davanti). Il lungo, iisce l'aon starò icettuale <sup>7</sup>irgilio e na. Non dire che lui, così iello che azzaccia; la stella il caso di

ne acceninguibile I lessico, o sommo essico di quiale al niale, dal orte. Qui Sermonti do di sau tutto si citare. E

L'espressività si avvale moltissimo anche di una procedura, per così dire, 'mimetica', o se si preferisce 'dialogica' (sempre per il teatro ci aggiriamo): l'inserto metalinguistico e, caso più particolare e non meno distintivo, l'inserto fatico. Lettore, ci sei? Sì, che ci sei, e guai a te a non esserci. Questa modalità Sermonti la pratica con affetto, un tantino ricattatoriamente (i ricatti dell'amore), spingendosi fino al vezzo e alla maniera. Si prenda l'ultimo romanzo, quello sul fratello: canto del cigno di una retorica tutta giocata sull'anelito al contatto, su un'ansia d'ascolto. Non so se lo si possa davvero chiamare un romanzo, una storia, insomma, aristotelicamente intesa. Si trattava, invece, di un cominciamento sempre rinnovato, un tornare sui propri passi per correggersi, per precisare, in un ricamo sempre più sottile e ramificato di 'anzi' e 'se non' e 'o forse', a simulazione dei continui tentennamenti mentali, di un colloquio in corso, di una vera e propria ricerca di verità; un divagare di inciso in inciso, di eccetera in eccetera, spiegando e rispiegando, divertendosi a divertire, a cambiare direzione strada facendo. Negli appunti che ho preso durante la lettura ho notato: il racconto procede come una mano che continui a girare avanti e indietro la manopola del volume; la canzone esce dall'apparecchio discontinua, disperata, quasi irriconoscibile. Trionfo di un metodo, o resa all'impercorribilità di un'ipotesi di partenza? Un modo come un altro per dire la memoria?

Prendiamo adesso l'introduzione alle *Metamorfosi*, opera di un autore assai più affine a Sermonti (e anche a Dante) che non Virgilio, per un'analoga tendenza a miscelare gli stridori. L'incipit è questo: 'Guardiamoci negli occhi, amico mio...'. Il secondo paragrafo attacca con un: 'D'accordo...'. Il terzo con: 'Ci provo'. Il quarto con: 'Tu però mi devi permettere...'. Il quinto con, nuovamente: 'D'accordo...'. Il sesto con: 'Va bene...'. E così via. Colpisce la persistenza del tono concessivo. Il comico di Sermonti poggia sull'ipotesi di un'obiezione da parare immediatamente; invoca il dissenso, lo pretende, anche quando non paia che si possa minimamente affacciare. Quegli attimi di faticità si potrebbero elidere e nulla in apparenza cambierebbe. In apparenza. Sermonti, insomma, crea lite e rappacificazione in un unico momento. Perché? Perché cadere nella formularità, nello stilema fin troppo

imitabile? Davvero, perché? Risponderò alla fine.

Sotto questa rubrica dell'espressività metterei la *claritas*: la capacità magica, difficile (e infatti, per forza, non ovunque riscontrabile nel distillato più puro), di unire in rapporti di necessità tutti gli accessori o le provvisorietà del discorso, elevando anche il più occasionale ornamento a livello di sostanza luminosa e, al tempo stesso, liberando lo scrivente-leggente dalla comoda camera del singolo segno (che sempre è un po' prigione) per i corridoi della sintassi, della frase in quanto sovra-segno, in quanto macro-parola che si nutre e si costituisce di tutte le sue parole. Voglio ricordare ancora una volta gli scritti metrici di Sermonti, che sarebbe stato o ancora sarebbe molto bello veder pubblicati in un volumetto a sé. Su Alfieri:

Le tragedie, lui prima le scrive in prosa, poi le 'versifica'. Ma versificandole, e reiteratamente, asciuga l'umidità sentimentale dei suoi modelli (francesi, perlopiù), e arroventa l'endecasillabo fino a sgretolarlo...

E sull'ottava di Ariosto, che nessun altro, ritengo, ha saputo capire e descrivere altrettanto bene:

E notiamo come le ríme, che nei primi sei versi, alternandosi spesso a cantilena, non presentano caratteri speciali, assumano nella clausola baciata una loro sfrontata non-accidentalità, quasi una funzione di verifica: come se l'ottava braccasse la clausola, per lasciarsi dar ragione dal bacio della rima.

#### E sullo stesso tema:

E così le sue ottave, nell'elaborata naturalezza della loro musica finale (che è pur sempre 'musica del senso') raggiungono un dosaggio irripetibile.

Irripetibilità garantita proprio dalla circostanza di non presentare contrassegni forti, di essere insomma 'ottave qualsiasi', alle quali piace e basta d'essere ottave, senz'altro modello che l'ottava successiva, cui non fanno che correre dietro, e che sempre promette (la successiva) d'essere più favolosa, più bella, più inconfondibilmente 'ottava'. [...]

Come le storie che amministra e convoglia, l'ottava del *Furioso* non è una funzione perpetua, un'illusione d'eterno (al modo della terzina di Dante): è una forma della durata. Per quanta longevità la sterminata fuga delle stanze gli assicuri, il *Furioso* è destinato a finire fin da principio; ma

finché dura, la fuga delle stanze dell'unica esistenza in cui ognu mondo.

E, dopo questo vertice gemella sull'ottava di Tasso

... anche l'ottava della *Lill* percepita come perdita, come propria dissoluzione. Di fatto o in qualcos'altro che la correggi affabilmente futile, come nell' Casso, la suprema sanzione dell bile eleganza, l'unica, è la morte

E credo sia arrivato il rispondere a quel 'perché?'

Sermonti, attraverso il distrazione o, come ho già c non a caso, hanno del diver corre come una specie di al ma, pare un fischiare al bu in ogni direzione, tra ventr tinuo, anche spiccio, a star abbandonarlo. Sermonti p della letteratura. Lui prend comico si sviluppa, come u stanzia questa serietà dall'oi generale indifferenza. E ui credere e far credere. Que e per questo, con tutte le c incontro avrebbe potuto til giusto.

la claritas: n ovunque porti di neo, elevando aza luminote dalla coò' prigione) ca-segno, in tutte le sue i metrici di

'. Ma versifisuoi modelli arlo...

bello veder

, ha saputo

ndosi spesso a clausola baae di verifica: one dal bacio

musica finale o irripetibile. n presentare quali piace e siva, cui non iva) d'essere

Furioso non lla terzina di rminata fuga principio; ma finché dura, la fuga delle stanze non fa che durare, come la fuga dei giorni dell'unica esistenza in cui ognuno di noi figura imputato e teste a questo mondo.

E, dopo questo vertice, non si può non citare qualche riga gemella sull'ottava di Tasso:

... anche l'ottava della *Liberata* è scansione della vita; ma d'una vita percepita come perdita, come un languore che inclina a smentirsi nella propria dissoluzione. Di fatto ogni ottava, di verso in verso, va tracimando in qualcos'altro che la corregga e la neghi: nei suoi ritmi interni, nulla è affabilmente futile, come nell'*Orlando*, ma tutto è effimero. Per Torquato Tasso, la suprema sanzione dell'identità, la più perfetta nella sua irrevocabile eleganza, l'unica, è la morte.

E credo sia arrivato il momento di chiudere e, dunque, di rispondere a quel 'perché?' che ho lasciato sospeso poco sopra.

Sermonti, attraverso il comico, cerca la leggerezza; coltiva la distrazione o, come ho già detto, il divertimento (molte sue cose, non a caso, hanno del divertissement). Però, sotto tanto comico corre come una specie di allarme; un senso di pericolo. Insomma, pare un fischiare al buio, quel comicizzare, quel rivolgersi in ogni direzione, tra ventriloquismi e finte, e quell'invito continuo, anche spiccio, a stare con lui, lo scrittore-lettore, a non abbandonarlo. Sermonti paventa, più che la sua, la solitudine della letteratura. Lui prende tutto terribilmente sul serio. Il suo comico si sviluppa, come un'eco o un vento, nel vuoto che distanzia questa serietà dall'orrore di vedere i libri dissolversi nella generale indifferenza. È una forma, in sostanza, di un ultimo credere e far credere. Questo mi sento di dire in conclusione; e per questo, con tutte le differenze che quel nostro mancato incontro avrebbe potuto tirar fuori, lo sento vicino, bravo e nel giusto.