

Lo stile (non) è l'uomo

Satira, retorica e realismo tra Giovenale, Gadda e Montale

Corrado Confalonieri

la verità può essere detta solo se a forza di
 stile è resa incredibile

Luigi Di Ruscio, *Cristi polverizzati**

«La realtà,» dice «basta la realtà.»

Ennio Flaiano, *Armida e la realtà*

1.

Secondo una battuta di Spinoza (2011: 25), «non concepire gli uomini per come sono, ma per come li [si] vorrebbe» è un'operazione che conduce a fare «della satira al posto dell'etica». Per quanto una *sententia* non possa fornire materiale sufficiente alla costruzione della teoria di un genere letterario, la frase in questione ne contiene un abbozzo non marginale: mentre distingue i due regimi dell'*essere* e del *dover-essere*, essa destina infatti all'uno il discorso dell'«etica», all'altro, appunto, quello della «satira». Tra quest'ultima e il dover-essere, insomma, viene a istituirsi un rapporto di necessità: e certo si può dire, pur a un livello molto generale da verificare filologicamente in contesti specifici, che l'affermazione colga nel segno, perché alla satira, per organizzare un attacco verso i propri bersagli, occorre la fissazione più

* Prendo a prestito la suggestiva prima epigrafe dall'estratto della postfazione di Andrea Cortellessa ai *Romanzi* di Luigi Di Ruscio (Milano, Feltrinelli, 2014) pubblicato online (<http://www.leparoleelecose.it/?p=14227>, ultimo accesso 29/04/2014).

o meno esplicita di un criterio di giudizio a partire dal quale muovere una determinata offensiva.

'Aggredire' uno stato di cose, del resto, comporta l'assunzione di una posizione di discorso tale per cui, insieme con la critica, si stabilisce una norma rispetto alla quale l'oggetto criticato è presentato come deviazione. Questo meccanismo, strutturalmente in grado di vincolare la satira a una forma di contiguità con la predica – che ne costituisce, anzi, la più facile deriva¹ –, si mantiene in realtà per lo più sottinteso, pena un'esposizione troppo diretta al moralismo che pure dello stesso testo satirico appare una premessa pressoché inevitabile: l'autore di satire, in altre parole, può adottare strategie volte a celare il dover-essere che ne ispira la scrittura, lasciando piuttosto che esso emerga dalla sensazione di inadeguatezza – da suscitare nel lettore – davanti a 'ciò che è'. Ne consegue che non soltanto viga per la satira una relazione necessaria con il dover-essere, ma anche con l'essere medesimo, e quindi con la *realtà* e con la possibilità della sua riproduzione letteraria – col problema, cioè, del *realismo*.

È la rappresentazione del reale, infatti, a risultare la via attraverso cui la satira propone il dover-essere a cui è informata: la *pars construens*, se si vuole, di quella *pars destruens* giustamente ritenuta un tratto distintivo del genere. Non meno essenziale del dover-essere, il piano dell'essere è rappresentato e criticato a un tempo: una combinazione che impone di unire alla massima fedeltà mimetica – la realtà deve conservarsi riconoscibile come 'realtà' all'occhio di chi legge – una modalità di rappresentazione utile a fare del reale una deformazione, uno scarto dal (dover-essere-)reale stesso; quasi che due istanze opposte, la registrazione neutrale o naturale del mondo e la sua

¹ La prossimità impressionistica di «satira» e «predica» conta su una tradizione critica, per la verità solo parzialmente giustificata, che ha di frequente ricostruito l'immagine archetipica dell'autore satirico a partire da alcune concrete ma circoscritte manifestazioni: decisiva, in questo senso, l'efficacia della figura di Giovenale, precocemente assunta a modello principe del satirista. Cfr. Freudenburg 2007: 26, debitore di Kernan 1965: 36.

distorsione straniata, debbano trovare realizzazione congiunta in un solo discorso.

Si tratta di una duplice esigenza che rischia di creare tra epistemologia e stile una tensione capace di minare l'efficacia della satira, e non è un caso che in testi contraddistinti da un'intenzione satirica si assista all'impiego di espedienti retorici animati dal precipuo scopo di ricomporre tale conflitto. Se ne passeranno in rassegna tre manifestazioni in opere diverse per epoca e – di qui la preferenza per un'espressione volutamente vaga come «intenzione satirica» – per genere letterario; terminata la breve ricognizione, si riprenderà il filo delle osservazioni avanzate finora per tornare, nella fase conclusiva, sul rapporto problematico eppure strategico tra retorica e realismo.

2.

Nella sezione finale della satira VI, Giovenale interrompe il flusso drammatico del suo testo più estremo, in quel momento dedicato alle madri disposte a uccidere i propri figli per intascarne l'eredità, introducendo una sorta di “a parte”, un commento della voce narrante sulla materia del racconto:

*Fingimus haec altum satura sumentem cothurnum
scilicet, et finem egressi legemque priorum
grande Sophocleo carmen bacchamur hiatu,
montibus ignotum Rutulis caeloque Latino?
Nos utinam vani. (VI, 634-638)*

«Programmaticamente importante» (Bellandi 1995: 182) e insieme «variously interpreted» (Romano 1979: 127), il passo è stato spesso inteso (Scott 1927: 6; Morford: 1972 Bramble 1974: 165; Fredericks 1975: 168-169; Anderson 1982: 277-292; Rudd 1986: 107-109; Plaza 2006: 338-341; Jones 2007: 21-22)² come «a serious avowal that Juvenal is

² Oltre agli studi citati qui e in seguito, è da vedere anche Facchini Tosi 1977, analisi comparata del passo di Giovenale e dell'attacco della satira V di Persio.

extending the scope of satire» (Ferguson 1979: 213), anche se non a torto questa interpretazione è stata tacciata di «an unbelievable lack of humour» (*ibidem*): una tale lettura, infatti, non soltanto trascura una certa continuità tematica del testo di Giovenale con la satira romana tutta (*ibidem*), ma omette di considerare la possibilità, sostenuta da altri (Smith 1989; Powell 1999), che il suo carattere tragico abbia valore di parodia. E tuttavia, nonostante la seconda opzione storni il pericolo di 'ingenuità' in cui sembra cadere la prima, l'enfasi posta sulla funzione parodica del registro tragico non esaurisce le potenzialità dell'inserito metanarrativo, limitandosi a rovesciarne l'effetto: esso non sarebbe indice di una svolta che eleva la satira al livello della tragedia, ma un espediente per rendere visibile la discrepanza tra uno stile autenticamente tragico e un contenuto che invece è una tragedia senza eroismo e perciò una tragedia che non è tale, se già nel secondo capitolo della *Poetica* si segnala che la tragedia, appunto, mette in scena persone «migliori che nella realtà» (Aristotele 1987: 121-123). I crimini commessi per denaro e per calcolo evocati nei versi immediatamente successivi, benché mostruosi, resterebbero vili al confronto di un'azione tragica che si vuole illustre: su questo, Powell (1989: 317-318) ha suggestivamente proposto di misurare lo scarto tra la parentesi di autocoscienza letteraria e la materia narrata sull'analogo cortocircuito che si attiva nella satira IV (versi 34-36) tra la contro-invocazione alla musa circa la mancata necessità di cantare quando si racconti qualcosa di vero (*Incipe Calliope. Licet et considerare, non est / cantandum, res vera agitur. Narrate, puellae / Pierides. Prosit mihi vos dixisse puellas*) e la seguente storia del gigantesco rombo «which obviously isn't true, or at least is not the plain unvarnished truth, and is told [...] in what the densest reader could see to be a sustained parody of epic style» (*ibid.*: 318). Epica e tragedia, pertanto, entrerebbero nella satira non perché questa tenda verso generi nobili, ma per la sua capacità di aprirsi al tono di registri più alti per via di negazione parodica, scalando vette che, per dirla con Rimell, «producono vertigini» e il sentimento «di un crollo imminente» (2007: 104).

Se in questione ci fosse unicamente lo statuto del genere, e dunque il problema di definire che cosa diventi l'oggetto-satira nelle

mani di Giovenale, sarebbe preferibile l'interpretazione di Powell; come anticipato, però, il brano da cui si è partiti presenta altri motivi di interesse, inserendosi – non diversamente dal falso proemio al mezzo della satira IV – in «stereotipi di rappresentazione che si arrogano un rapporto privilegiato di immediatezza con la realtà» (Battisti 1996: 83). Conviene allora rifarsi alla linea di lettura indicata da Bellandi, secondo il quale la domanda sull'inclinazione tragica della satira VI «non avrebbe [...] alcun senso e anzi non si sarebbe nemmeno presentata alla mente di Giovenale» (1973: 57) se, pur in assenza di contenuti adeguati alla tragedia, tutto il resto non potesse esserle riferito davvero. Che la materia non sia di pertinenza tragica, per Bellandi, deriva dal fatto che essa è «reale, concreta» (*ibidem*) e non, come per Powell, dall'impropria statura dell'azione: ciò lascia spazio sufficiente, malgrado la differenza tra le due ipotesi sembri sottile, perché l'interpretazione di Bellandi colga la duplicità suggerita dal meccanismo testuale giovenaliano, che, mentre stacca il racconto dalla tragedia per la sua affermata veridicità, a essa lo riaccosta in virtù del carattere «orribile, mostruoso» (*ibidem*). Per un tratto rilevante, il contenuto – oltre allo stile cui tutti i critici, benché discordi sulla sua funzione effettiva, riconoscono portata tragica – finisce per rientrare nell'ambito della tragedia, giustificando appieno la deviazione stilistica da scelte più consuete alla tradizione della satira: l'apparente uscita da quest'ultima cui potrebbe far credere «l'adozione di un tono tragico e di uno stile sublime» (Belliandi 1995: 182) risulta neutralizzata dall'adesione al programma dei satirici precedenti, quello, cioè, che «descriveva e biasimava il *verum* della realtà quotidiana» (*ibidem*).

Giovenale simula una repentina presa di coscienza della direzione eccentrica assunta dal testo rispetto a una sottintesa norma realistica non per estendere lo scopo della satira fino a raggiungere il territorio della tragedia, ma per dissimulare la tragedia che è venuto costruendo attribuendone la responsabilità al reale. L'agnizione della componente tragica all'interno della satira si configura come strategia retorica adottata per negare la tragedia all'atto di scriverne una, e al tempo stesso per cancellare ogni decisione personale alla base della qualità stilistica della poesia. Ancor più precisamente, però, l'esibita coscienza

di scrivere tragicamente della realtà converte questo 'scrivere tragicamente' in una richiesta della realtà di essere scritta, e soprattutto di essere letta³, come tragedia, o quantomeno come tragedia mancata; e la tragedia che non può essere tale per il fatto di avere realtà si trasforma, per effetto del ripiegamento retorico del discorso su se stesso, in una realtà che della tragedia ha tutto tranne la realtà. Al poeta, insomma, non occorre una volontà di scrittura che si eserciti nella composizione tragica per fare una tragedia: mentre proclama che gli basta la realtà, però, egli riabilita e legittima ogni materiale tragico utilizzato, destinando anzi a questo la funzione, quasi paradossale, di certificare il carattere realistico del testo. Senza l'intervento della voce narrante, il lettore avrebbe potuto dubitare di star leggendo una tragedia; rivolgendosi la domanda al posto del lettore, il testo mostra invece, con la sua risposta, di conoscersi al punto da sapere che è stata la realtà a costringerlo all'assunzione di una forma tragica.

A proposito della satira VI, Battisti ha sostenuto che «l'attacco misogino nasconde la ben calcolata costruzione di un poeta raffinatissimo» in grado di riscattare in parte l'offensiva situandola «all'interno del mondo letterario» (1996: 86-87); una tesi non lontana da quella precedentemente avanzata da Wiesen (1989), per il quale il testo di Giovenale conserva, a causa dell'esibizione retorica che lo connota, uno scetticismo che gli si ritorce contro, una costitutiva ambiguità circa l'attendibilità del proprio racconto: «the more the satirist insists that he is describing fact», scrive Wiesen (*ibid.*: 732) «the more he seems to be creating fiction». Quest'ultima affermazione, tuttavia, coglie soltanto un lato della vertiginosa relazione che la retorica di Giovenale genera tra realtà e finzione, poiché, se vale l'analisi condotta sopra, è vero anche il contrario: più il poeta sembra creare un testo di finzione, più pare che descriva la realtà. Per quanto non si possa essere così ingenui da ritenere del tutto corrispondente «the society of the sixth satire with

³ La doppia funzione di negare la tragedia e insieme di suggerirla non è lontana dal meccanismo attivato in ambito romanzesco dai «contratti di finzione» (Genette 1989: 212-215), un problema su cui si tornerà parzialmente nell'ultimo paragrafo del lavoro.

the actual Roman society that we would have experienced had we been Juvenal's contemporaries» (*ibid.*: 732-733), neppure è consentito rimanere insensibili alla possibilità, inscenata dal testo, che le azioni tragiche più efferate trovino concreta realizzazione: *Occurrent multae tibi Belides atque Eriphylae/mane, Clytemnestram ullus non vicus habebit* (VI, 655-656). Provocando il collasso del confine che separa realtà e finzione con il gesto che dichiara di istituirlo, la retorica serve a Giovenale come strumento che converte la trasgressione del realismo nel suo compimento: la garanzia, in definitiva, che la rappresentazione del reale equivalga alla sua critica, che lo stile (del poeta) si rovesci nell'autocritica che la realtà rivolge a se stessa⁴.

3.

Non è necessario, per motivare la transizione da Giovenale a Gadda, premettere che nell'opera di quest'ultimo «l'istinto satirico è uno dei più antichi, dei più radicati, dei più pervasivi» (Donnarumma 2002: 1) né, come pure sarebbe altrettanto appropriato, ricordare la familiarità dello scrittore con la cultura latina⁵. Il passaggio può infatti contare su una coincidenza testuale piuttosto precisa, sul ripetersi di uno schema metaletterario del tutto simile a quello appena studiato: ci si riferisce al «celebre, ipercitato, sfruttatissimo» (Bertoni 2001: 61) brano in cui Gadda, nel corso della prefazione dialogica (*L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*) scritta per la prima edizione della *Cognizione del dolore* – «ma progettata quasi un decennio prima», come ha puntualizzato Manzotti (Gadda 1987: 478)⁶, e poi ricollocata in coda al romanzo lungo la successiva vicenda editoriale –, tenta di cautelarsi contro l'etichetta-accusa di «barocco». Riducendo la pagina, davvero molto nota, al suo segmento essenziale, si legge che «grottesco e barocco» sono da ritenere

⁴ Convergo qui, da prospettiva diversa, con l'effetto di oggettività della voce satirica di Giovenale notato da più di un critico: cfr., per esempio, Rimell 2007: 106 e Barchiesi-Cucchiarelli 2007: 163.

⁵ Sul tema cfr. Narducci 2003.

⁶ Sulla questione testuale della *Cognizione* cfr. Manzotti 1984.

non ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell'autore, ma legati alla natura e alla storia [...]: talché il gridoparola d'ordine «barocco è il G.!» potrebbe commutarsi nel più ragionevole e pacato asserto «barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la baroccaggine». (Gadda 1988: 760)

A lungo considerata, ancora con le parole di Manzotti, «l'esegesi più acuta seppur parziale» (Gadda 1987: 478) della *Cognizione*, la prefazione ha incontrato negli ultimi tempi un brusco ridimensionamento della propria attendibilità ermeneutica: segnatamente, prima Bertoni (2001: 58-66) e poi Stracuzzi (2002) hanno attaccato da prospettive diverse la piena ricevibilità dell'affermazione con cui Gadda pretenderebbe di reindirizzare all'oggetto-mondo un tratto, il «barocco» appunto, affibbiato dai critici a lui in quanto soggetto-autore⁷. Tra gli argomenti impiegati per la confutazione, se ne contano due principali nonché complementari e sostanzialmente condivisi da entrambi gli studiosi: da una parte, il brano della prefazione sarebbe «ispirato ad un'idea del rapporto tra scrittura e oggettualità assai empirica e ingenua, come se la scrittura non facesse altro che trasportare in un codice linguistico le cose in quanto tali» (*ibid.*: 1); dall'altra, esso presenterebbe sensibili «difformità [...] rispetto ad alcuni presupposti fondamentali della riflessione gaddiana» (Bertoni 2001: 62), in particolare contraddicendo quella «sorta di coimplicazione costruttiva tra il soggetto e l'oggetto della conoscenza» (*ibid.*: 65) su cui Gadda insiste soprattutto nella *Meditazione milanese*. Per la speculazione filosofica gaddiana, in effetti, conoscere significa «inserire alcunché nel reale» e perciò «deformare il reale» (Gadda 1993: 863); qualcosa, insomma, di

⁷ Stracuzzi (2002: 1-2) ha suggerito di adottare una certa prudenza anche su questo punto, perché il barocco gaddiano sarebbe una categoria critica creata da Gadda, recepita dalla critica e poi nuovamente diffusa dallo stesso Gadda «attraverso il suo rifiuto» (*ibid.*: 4).

introducente nuovi rapporti e conferente nuova fisionomia agli idoli che talora dissolve ed annichila: sicché il loro volto che jeri ci appariva divino è oggi una sciocca smorfia. E nel progresso del conoscere il dato si decompone, altri dati sorgono dai cubi neri dell'ombra e quelli da cui siamo partiti non hanno più senso, non «esistono più». (*Ibid.*: 668)

Poiché «scrivere significa realizzare un simile processo conoscitivo» (Rinaldi 2010: 29), la «teoria della conoscenza» (Bertoni 2001: 66) di Gadda pare smentire direttamente l'ipotesi che la scrittura rispecchi in maniera neutra la realtà. Non soltanto, quindi, quest'ultima possibilità è, come ha detto Stracuzzi, genericamente «ingenua», ma pure incompatibile con l'apparato epistemologico gaddiano, un impianto a cui, se non una compiuta sistematicità, sono state riconosciute, fin dagli studi di Roscioni (1995³), una «pregnanza» (Verbaro 2005: 16) e una centralità decisive per la valutazione dell'opera. Ancora secondo Bertoni (2001: 66), l'infrazione della coerenza di un sistema fondato sull'interdefinizione reciproca di soggetto e oggetto della conoscenza realizzata dalla prefazione si spiega con un «intento apologetico, cioè persuasivo e strategico» assunto da Gadda per reagire contro il fatto di essere stato «etichettato nel casellario dell'opinione, in misura troppo rudemente collocativa» (Gadda 1991: 495) in uno spazio critico sgradito (Stracuzzi 2002: 1)⁸.

Il fine polemico spingerebbe così l'autore ad alterare, ma solo superficialmente, la sua autentica posizione sull'atto del conoscere (e dello scrivere)⁹, postulando quell'insostenibile rispecchiamento che può semmai risolversi in una specularità – e dunque in una co-

⁸ Sulla scorta di segnalazioni operate da più studiosi, si possono indicare nelle prose *Come lavoro* (1949) e *Fatto personale...o quasi* (1947), entrambe comprese ne *I viaggi la morte*, altri due luoghi dove Gadda contesta il carattere «barocco» della propria scrittura: cfr. Gadda 1991: 427-443, 495-501.

⁹ Sulla ricostruzione di questi problemi, utile anche la ricostruzione del dibattito sul riso gaddiano offerta da Godioli 2011: 9-22 (per la *Cognizione*, inoltre, cfr. *ibid.*: 124-136).

implicazione – per cui «barocco è il mondo e barocco è il Gadda» (Bertoni 2001: 66)¹⁰. Verdetto «salomonico» (*ibidem*), questo, che presenta un possibile limite nel voler salvare Gadda da un'aporia che, al di là del luogo che con più evidenza la manifesta, non sarebbe priva di ulteriori occorrenze: sebbene sia vero, per esempio, che «l'atto espressivo è il risultato» di una «polarizzazione [...] che si determina fra l'io giudicante e la cosa giudicata» (Gadda 1991: 430) – due entità assimilabili a «combattenti in duello» (*ibidem*) –, spesso è la seconda, contro ogni «credulità tolemaica» (*ibid.*: 431), a «inchiodare al muro» il primo, a «risospingerlo ai giudizi disperati, donde non può uscire a salvezza» (*ibid.*: 430).

E tuttavia anche considerare eccezionale il brano apologetico che accompagna la *Cognizione* – ciò che fa Bertoni col risolvere un'aporia negando a essa qualunque credito – non deve di necessità condurre a una sua dismissione, quasi che l'apparire «terribilmente congeniale al senso comune» (Bertoni 2001: 61) costituisca un difetto da cui uno scrittore come Gadda, una volta che abbia avuto «la sventura di incapparvi» (*ibidem*), deve essere a ogni costo riscattato. Appena prima di arrivare alla tesi secondo cui «barocco e grottesco albergano già nelle cose, nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna» (Gadda 1988: 760), Gadda, mascherato da «Editore», scrive di sé:

La sceverazione degli accadimenti del mondo e della società in parvenze o simboli spettacolari, mufte della storia biologica e della relativa componente estetica, e in moventi e sentimenti profondi, veridici, della realtà spirituale, questa cernita è metodo caratterizzante la rappresentazione che l'autore ama dare della società: i simboli spettacolari muovono per lo più il referto a una programmata derisione, che in certe pagine raggiunge tonalità parossistica e aspetto deforme: lo muovono alla polemica, alla

¹⁰ Analoga l'idea di Dombroski (2002: 27), secondo cui «per capire il barocco di Gadda occorre tener presente il presupposto [...] di un universo costituzionalmente barocco, rifiutando nel contempo ogni approccio teso a veder realizzata nei testi la mera riproduzione mimetica di quell'universo». Sul barocco, inoltre, cfr. Manganaro 1994: 77-92.

beffa, al grottesco, al «barocco»: alla insofferenza, all'apparente crudeltà, a un indugio «misanthropico» del pensiero. (*Ibid.*: 759-760)

Il problema della credibilità della rappresentazione porta Gadda a farsi carico della qualità che per i critici ne definirebbe lo stile, sottoponendola a un processo che progressivamente la depura del suo carattere soggettivo: il «barocco», così, diventa prima l'esito dell'incontro tra un'intenzione rappresentativa e una realtà che «muove» a esso, poi il tratto distintivo della realtà medesima. La «programmata derisione» – si potrebbe dire: la satira – non necessita altro che della registrazione della realtà, ma soprattutto esige di non dissolvere quella realtà attraverso una *vis* stilistica straniante: la deformazione, senza la quale non c'è satira, non soltanto non può giungere a disfarsi di una 'forma' da deformare, ma deve presentarsi come neutra scrittura, o trascrizione, di un oggetto già deformato. Questa struttura contrasta con l'epistemologia di Gadda, che nei suoi momenti di maggiore sforzo sistematico sembra affermare una costitutiva azione deformante del soggetto sulla realtà: proprio ciò che, se ribadito, impedirebbe di comprendere fino a che punto la deformazione sia da imputarsi al soggetto che scrive o viceversa alla cosa scritta.

L'evidenza stilistica della pagina gaddiana, rinnovata dall'esibizione di una serie di «oggetti citati a mo' di esemplificazione» che «non hanno nulla di barocco [...] a meno che non siano collocati in una rappresentazione già deformante» (Stracuzzi 2002: 1), rischia di svelare quanto idiosincratica sia la 'rappresentazione' stessa e insieme quanto poco realistica sia la scrittura, con ciò deprivando la satira dell'oggetto che dovrebbe motivarla. Se Gadda è spinto da uno «scatto originario» (Rinaldi 2010: 7), emotivo più che linguistico, «che misura ad ogni istante la separazione fra reale e possibile, fra il mondo com'è e il mondo come dovrebbe essere» (*ibidem*), la scrittura è sì il luogo in cui si apre lo scarto tra essere e dover-essere – lo squarcio in cui e di cui ogni satira vive –, ma al tempo stesso lo strumento capace di affossare uno dei poli, facendo del discorso, alternativamente, una realtà senza giudizio o un giudizio senza realtà. Nella sua versione più autentica, la

teoria della conoscenza di Gadda mostra di credere all'impossibilità di entrambi gli scenari: questo, se da un lato spiega perché la satira gaddiana, come ha scritto Donnarumma riprendendo Lucchini (1988: 103-105), incrina i «principi della satira classica» (Donnarumma 2002: 1), che tradizionalmente oppone a «una realtà degradata [...] un soggetto che [...] difende dei valori» (*ibidem*), dall'altro, negando che il soggetto possa giudicare la realtà senza co-crearla, espone la satira medesima al pericolo di trasformarsi in un gratuito e delirante attacco senza bersaglio. È la ricomposizione di questa ambiguità a ispirare la retorica di una *excusatio* che cerca più 'realtà' di quella che Gadda sarebbe normalmente disposto a concedersi: come nel caso di Giovenale, la retorica converte lo stile in realtà, procurando alla satira la consistenza dell'oggetto la cui esistenza essa è sempre sul punto di consumare.

4.

L'esplicita attribuzione alla realtà di un genere, la *tragedia*, e di uno stile, il «barocco», rispettivamente da parte di Giovenale e Gadda incontra una corrispondenza soltanto parziale nella strategia retorica adottata da Montale: l'operazione compiuta da quest'ultimo, infatti, pur essendo analoga a quelle osservate, non si manifesta attraverso una trasparente *excusatio*; oggetto del re-indirizzamento, inoltre, è ora l'*ossimoro*, e dunque una figura retorica, per quanto «tematizzata» (Mengaldo 1987: 303).

Nonostante la carriera poetica di Montale presenti caratteristiche tali da incoraggiare una ricerca di più ampia portata nella direzione seguita in queste pagine¹¹, ci si concentrerà soltanto sulla *Lettera a Malvolio* (Montale 1980: 456-457) contenuta nel *Diario del '71 e del '72*, potendo comunque contare sulla riconosciuta capacità del testo di prestarsi a una lettura «tipizzante» (Mengaldo 1987: 277) in quanto

¹¹ Si pensi alla ben nota circostanza per cui «la crisi della poesia è, per Montale, la crisi stessa del valore» (Luperini 1986: 196), un principio che tende a stabilire una precisa responsabilità della 'realtà' per la svolta stilistica segnata da *Satura* e sviluppata nelle raccolte successive.

«*summa* di atteggiamenti mentali ed esistenziali» (*ibidem*) del Montale degli anni Settanta. Di questa postura, stilistica e insieme ideologica, proprio l'ossimoro è snodo cruciale, tanto che la critica, oltre ad aver prontamente evidenziato la pluralità di livelli su cui l'ossimoro stesso agisce (Cillo 1976; Mengaldo 1987), ha parlato di una «condizione ossimorica» (Giachery 1989: 49), di un'«ottica dell'ossimoro che determina il punto di vista e la predicazione del reale» (Jacomuzzi 1978: 163).

Considerando come l'ossimoro connoti la poesia di Montale nella stagione inaugurata da *Satura* – quella, appunto, del Montale 'satirico' (Singh 1975)¹² – «con una frequenza ed estensione che rende impossibile la esemplificazione, il ricorso alle citazioni» (Jacomuzzi 1978: 163), la *Lettera a Malvolio* occupa una posizione particolare: da una parte essa contribuisce, e non in senso esclusivamente quantitativo, alla centralità della figura; dall'altra, in essa il poeta compie un rovesciamento per cui la figura stessa non è più sua – né corrisponde a una sua visione – ma appartiene alla realtà. La tematizzazione, cioè, risulta una reificazione, perché l'ossimoro smette di essere un modo di vedere il mondo o uno stile: soprattutto smette di essere una *scelta* – suggerisce l'espedito retorico di cui Montale si serve.

Prima di osservarne il funzionamento, però, occorre collocare il testo nella quadro della polemica con Pasolini che, da qualche tempo latente – come ha ricordato Gezzi sostenendo che Montale e Pasolini «si stessero prendendo di mira sin da prima del 1971» (Montale 2010: 188)¹³ –, si manifestò quando lo stesso Pasolini scrisse una recensione di

¹² Non è possibile entrare nel dettaglio delle fasi della poesia montaliana; basti dire che per lo scopo del presente articolo è lecito assumere come coerente una stagione passibile invece di partizioni interne: cfr. Luperini 1986: 234; De Rosa 1998 e 2000.

¹³ Su questa polemica, oltre al preciso inquadramento di Gezzi (Montale 2010: 188-198), cfr. Bertone 1982; Ricci 2000 e 2005: 173-184; sul problema dell'«impegno» di Montale, punto al centro della controversia, cfr. Ferrara 1978.

Satura, stroncando la raccolta, un «pamphlet antimarxista» (Pasolini 1971: 20), in prospettiva «più ideologica che letteraria»¹⁴. Tra le critiche, spicca quella per cui Montale è tacciato di compiere «una specie di identificazione tra potere e natura» (*ibidem*) che non gli consente di realizzare l'«illusione» tutta «borghese» di cui rimane ostaggio e dalla quale, «a differenza che dal marxismo» (*ibidem*), non riesce a liberarsi. La *Lettera a Malvolio* – nome shakespeariano in cui va riconosciuto proprio Pasolini, per quanto l'identificazione non sia di necessità univoca – è in parte leggibile come una risposta a questa accusa, una replica articolata come una discussione sulla possibilità medesima di liberarsi-da, di sottrarsi alla compromissione.

Il testo ricostruisce ciò che Jacomuzzi ha definito come il passaggio da un'«ottica dualistica» alla già menzionata «ottica dell'ossimoro» (1978: 163): se la prima permetteva una forma di opposizione fondata su un «rispettabile / prendere le distanze» consentito da un tempo in cui «le separazioni erano nette», la seconda liquida questa soluzione, cancellando la possibilità dell'opposizione nella *coincidentia oppositorum*. Nella sua imprescindibile analisi, Mengaldo ha mostrato la «duplice valenza» (1987: 303) che l'ossimoro presenta nella *Lettera* e, di riflesso, in *Satura* e nel *Diario*, raccolte delle quali, è utile ribadirlo, risulta «la figura retorica fondamentale» (*ibidem*): da un lato, l'ossimoro è un «mezzo per mettere in rilievo l'ineliminabile e disgustosa caoticità del mondo» (*ibidem*); dall'altro, esso è «espressione di una logica personale [...] basata sul principio di contraddizione [...] come annullamento delle false alternative in nome di una verità (o non-verità) superiore» (*ibidem*). Ancora più decisiva dell'individuazione di due funzioni che, fatta salva la capacità sintetica del critico, sono pienamente evidenti già a una prima lettura della poesia, è però la domanda che Mengaldo affaccia nella battute finali del suo saggio, quando si chiede «se le due distinte applicazioni del *pattern* ossimorico non siano in realtà complementari» (*ibid.*: 304). Sviluppando la questione al di là della risposta che ne propone

¹⁴ Così ancora Gezzi (Montale 2010: 188).

Mengaldo¹⁵, si può notare che il testo incoraggia un'interpretazione del rapporto di complementarità tale da far apparire la seconda dimensione dell'ossimoro, quella personale della «fuga immobile», come *reazione* alla prima¹⁶, rappresentata come storica, dell'«ossimoro permanente». La «fuga immobile», ritraduzione montaliana dell'atteggiamento che aveva attirato le accuse di Pasolini, rimane sì un'opzione soggettiva, e tuttavia acquista una motivazione precisa nell'«ossimoro permanente» che si situa nel polo dell'oggetto.

Il lettore che abbia attraversato integralmente *Satura* e il *Diario* sa bene che in queste opere le «coppie antitetiche» (Carpi 1971: 162-163), nella particolare convivenza imposta dall'ossimoro, ricorrono al di là della *Lettera a Malvolio*, tanto che gli sarebbe lecito credere – e forse è questo l'aspetto più «inquietante» (*ibidem*) che la domanda di Mengaldo racchiude – che sia proprio la retorica di Montale a rendere impossibili le distinzioni stesse¹⁷, e non un presunto stato del mondo in cui esse sono venute meno. In questo senso, la *Lettera*, non diversamente dalle *excusationes* di Giovenale e di Gadda, è un testo argomentativo che tenta di confutare un'implicita accusa secondo cui ossimorico sarebbe Montale con un'esplicita difesa che reindirizza l'accusa di essere ossimorica verso la realtà. In maniera analoga ai casi osservati in precedenza, uno dei tratti che rischia maggiormente di far apparire il discorso separato dalla realtà viene convertito, in virtù di una «autocoscienza del fare retorico» (Mengaldo 1987: 303), nel solo modo in cui la realtà può farsi discorso. Come la 'tragedia' di Giovenale e il 'barocco' di Gadda, l'ossimoro è lo strumento che

¹⁵ Per la quale cfr. Mengaldo 1987: 304-305.

¹⁶ Cfr. Contini 1974: 98 e Luperini 1986: 204, il primo dedicato a proposito della *Lettera*, il secondo più generalmente rivolto alle funzioni che l'ossimoro assume in *Satura*, ma valido anche per la lettura della *Lettera* stessa.

¹⁷ Di una paradossale prossimità di *ossimoro* e *tautologia*, dietro un'apparenza di «specularità», scrive Ravazzoli 1991: 42. Sull'ossimoro di Montale, oltre agli studi citati, cfr. Bussolino 2005: 88-96, rivolto in particolare alla coppia *tutto-nulla*, e Confalonieri 2010.

Montale impiega per scrivere la satira del reale e insieme il luogo che mette in dubbio la realtà stessa: il ripiegamento su di sé, allora, è la mossa retorica con cui il discorso, riconoscendosi, si nega come 'discorso' per affermarsi come 'realtà'.

5.

Nel primo capitolo del suo recente *Manifesto del nuovo realismo*, Ferraris (2012: 3-31) contesta «l'attacco postmoderno alla realtà» per cui, sulla base di una genealogia che risale a Nietzsche e ancora prima alla «rivoluzione tolemaica» (*ibid.*: 10) e non copernicana di Kant, «noi non avremmo mai a che fare con le cose stesse, ma sempre e piuttosto con fenomeni mediati» (*ibid.*: 11), un'idea che si traduce nel «movimento programmaticamente parassitario» (*ibidem*) della «virgolettazione» (*ibid.*: 8) del reale. Impostata su toni consueti alla saggistica accademica, a un tratto la critica muta registro:

In arte c'è una venerabile opera della tradizione e tu le metti i baffi, oppure prendi un orinatoio, o una scatola di pagliette per lucidare le pentole, e dichiarare che è un'opera d'arte. In filosofia prendi Platone e dici che era un antifemminista, oppure prendi un serial televisivo e dici che c'è più filosofia lì che in Schopenhauer. Più in generale (con questo completando una tendenza già ben rappresentata in molta filosofia del Novecento), dichiarare che la filosofia è morta, e che consiste nella migliore delle ipotesi in un tipo di conversazione o in un genere di scrittura, che non ha nulla a che fare con la verità e il suo progresso. Mi si obietterà che sto riducendo le tesi del postmoderno, e soprattutto la Ur-Tesi, "Non ci sono fatti, solo interpretazioni", a una caricatura. Ma questa è, in ultima analisi, la caratteristica fondamentale del postmoderno, sicché vien fatto di chiedersi: *e se quella tesi consistesse essenzialmente nella sua caricatura?* (*Ibid.*: 11)

Prima ancora dello specifico contenuto del brano – succinto e selezionato repertorio degli esempi più 'scandalosi' della deriva dell'approccio filosofico «postmoderno» –, il passaggio al "tu" marca una «caricatura» che viene assunta dallo stesso Ferraris e reindirizzata

all'oggetto del suo discorso, trasformato d'un colpo, da caricatura dell'avversario di turno, a rappresentazione oggettiva di una realtà intrinsecamente caricaturale. Lo stile è di nuovo lo strumento di critica del reale, ma insieme ciò che rischia di rivelare l'assenza di un «fondo roccioso» (Valesio 1986: 109-123) a cui assicurare le proprie affermazioni, sempre in equilibrio precario tra la cattura di un reale che pure rimane impredicabile e l'emergenza di se stesso come strumento di quella cattura. In tal senso, l'espedito retorico di cavalcare «l'ingombro dello stile», per parafrasare e in parte rovesciare una bella espressione di Siti (2013: 25)¹⁸, consiste nel tentativo di volgere un vizio in una virtù, un limite in una possibilità. Mostrare uno stile che *si sa* come stile è il modo per prendere il reale là dove esso sembra scappare dalle mani: un modo per ancorare la critica (il *dover-essere*) al suo oggetto (*l'essere*) impedendo che la forza corrosiva dell'una non si eserciti sull'altro fino a travolgerlo, ma piuttosto producendo l'impressione che si autoconsumi, che in sé racchiuda se stesso e il proprio eccesso.

Sul modello della «denegazione romanzesca» di cui ha parlato Bertoni (2007: 143-146) per il romanzo sette-ottocentesco – il procedimento attraverso il quale si punta a «convincere il lettore, senza farsi scrupolo di ingannarlo, dell'assoluta veridicità di ciò che sta leggendo» (*ibid.*: 145) –, si può indicare la strategia studiata in queste pagine come *denegazione satirica*. La prima, riassumibile nella proposta di un «patto narrativo» (*ibid.*: 143) che suona come «caro lettore, credimi, *questo non è un romanzo* (ma una storia vera, un resoconto autentico di fatti realmente accaduti)» (*ibidem*), prevede che il genere si legittimi «di fronte a un nuovo ed esigente tribunale della verità solo a patto di negarsi come tale» (*ibidem*); la seconda, non richiedendo oltre a se stessa «un sistema di alibi che miri a occultare qualunque indizio

¹⁸ Discutendo dell'inevitabile scacco cui è destinato il programma del realismo, Siti (2013: 25) scrive infatti che «l'illusione di realtà è un avvicinamento asintotico che come residuo ineliminabile [...] l'ingombro del reale».

della manipolazione autoriale» (*ibid.*: 146), consente all'autore di mettere tutta la propria manipolazione al servizio di una presunta rappresentazione della realtà senza abdicare all'una per mantenersi fedele all'altra. La denegazione satirica rovescia ciò che può essere avvertito come allontanamento dal reale nello sforzo, non di rado spacciato come programmaticamente insufficiente, di avvicinarsi a esso – la critica all'*essere*, mossa dal *dover-essere* che l'essere non è, nella sua riproduzione testuale. La regola di cui D'Angelo (2014²: 57) ha tracciato il percorso dallo Pseudo-Longino a Kant passando per Castiglione, «l'arte che nasconde se stessa si offre come natura», vale nella forma distorta per cui l'arte non si nasconde, ma si esibisce e si nega come arte per annunciarsi come realtà.

Concludendo nei termini che per la questione del realismo ha suggerito Hamon – il quale, com'è noto, ha tradotto la domanda «la letteratura, come copia la realtà?» nella domanda «la letteratura, come ci fa credere che copia la realtà?» (Hamon 1977: 22) –, si può pensare alla denegazione satirica come a una strategia adottata per far credere al lettore di trovarsi davanti a un discorso realista assecondando il suo sospetto che così non sia. Di più: appropriandolo a una strategia per cui tale immaginabile sospetto sulla distanza percepita tra la realtà e la sua rappresentazione si converta automaticamente in un giudizio sullo scarto tra la realtà e ciò che essa dovrebbe essere. Se l'attacco discorsivo sferrato contro il mondo mette in pericolo l'attacco stesso rivelando il discorso come discorso-senza-mondo, la retorica procura l'espedito per esorcizzare quel rischio, trasformando il testo nell'ultima possibilità concessa al mondo (e a quella deviazione che il mondo è o è diventato) di tradursi in discorso. Per effetto di questa torsione, quel che c'è di incredibile nel testo, e che scaturisce dal *dover-essere* della voce satirica che parla del reale, riesce invece a proporsi come la certificazione della credibilità del testo stesso: della sua aderenza all'*essere* di cui, a dispetto delle apparenze, la satira continua a parlare.

Facilmente criticabile, soprattutto dal punto di vista dell'intuizione, il principio per cui «non ci sono fatti, solo interpretazioni» non cessa di essere una salutare cautela contro ogni 'interpretazione' che come 'fatto' aspiri a presentarsi, o quantomeno

contro la piena separabilità dei due termini in cui, al contrario, mostra di credere chi si fida di un'interpretazione che si afferma e si nega come tale per acquisire lo status di 'fatto'. Che un'interpretazione appaia in quanto 'fatto' cancellandosi come 'interpretazione' – e dunque: che un discorso appaia in quanto *realtà* cancellandosi come *discorso* – dovrebbe essere la prova che la realtà (il *fatto*) non si lascia costruire, o co-costruire, che all'interno del discorso (dell'*interpretazione*), e che soltanto al prezzo di un'eccessiva fiducia nel discorso e nella sua facoltà di auto-eliminarsi è possibile credere a una 'realtà' separata dal discorso stesso.

Bibliografia

- Anderson, William S., *Essays on Roman Satire*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- Aristotele, *Poetica*, Ed. Diego Lanza, Milano, BUR, 1987.
- Barchiesi, Alessandro - Cucchiarelli, Andrea, "Satire and the Poet: The Body as Self-referential Symbol", in Freudenburg 2005: 207-223, trad. it. "Il corpo e il poeta. Forme di autoriflessività satirica", in Freudenburg-Cucchiarelli-Barchiesi 2007: 151-166.
- Battisti, Daniela Grazia, *Retorica della misoginia. La satira sesta di Giovenale*, Presentazione di Lowell Edmunds, Venosa, Osanna, 1996.
- Bellandi, Franco, "Poetica dell'*indignatio* e sublime satirico in Giovenale", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 3.1 (1973): 53-94.
- Bellandi, Franco (ed.), *Contro le donne (Giovenale, satira VI)*, Venezia, Marsilio, 1995.
- Bertone, Giorgio, "Montale e Pasolini". *La Regione*, 5.1-2 (gennaio-febbraio 1982): 52-57.
- Bertoni, Federico, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino: Einaudi, 2001.
- Id., *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.
- Bramble, John C., *Persius and the Programmatic Satire. A Study in Form and Imagery*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.
- Bussolino, Claudia, "Ossimoro e poesia: un percorso attraverso Montale, Giudici, Caproni e Zanzotto", *Cuadernos de Filología Italiana*, 12 (2005): 85-102.
- Carpi, Umberto, *Montale dopo il fascismo dalla "Bufera" a "Satura"*, Padova, Liviana, 1971.
- Cillo, Giuseppe, "Satura, o dell'ossimoro permanente", *Contributi per Montale*, Ed. G. Cillo, Lecce, Milella, 1976, 171-198.
- Confalonieri, Corrado, "Misura, dis-misura e oltre. Traiettorie dell'ossimoro lungo Orazio, Giovenale e il Montale di *Satura*",

- Parole rubate* 1.1 (2010): 69-91,
http://www.parolerubate.unipr.it/fascicolo1_pdf/confalonieri.pdf,
online (ultimo accesso 28/03/2014), n.e. «Satura» – titoli di un titolo.
Montale dal recto al verso nel segno dei classici, Parma, Uninova,
2012, 53-89.
- Contini, Gianfranco, "Su *Diario del 71 e del '72*" [1973], *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974, 97-98.
- Cucchiarelli, Andrea "Come si legge la satira romana", in
Freudenburg-Cucchiarelli-Barchiesi 2007: 167-202.
- D'Angelo, Paolo, *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Macerata,
Quodlibet, 2014².
- De Rosa, Francesco, "Scansioni dell'ultimo Montale", *Montale e il
canone poetico del Novecento*, Eds. M. A. Grignani e R. Luperini,
Roma-Bari, Laterza, 1998, 47-72.
- Id., "Dal quarto al quinto Montale", *Italianistica*, 29.3 (2000): 395-421.
- Dombroski, Robert S., *Creative Entanglements: Gadda and the Baroque*,
Toronto, University of Toronto Press, 1999, trad. it. *Gadda e il
barocco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- Donnarumma, Raffaele, "Satira", *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*,
Supplement no. 1, 1st ed. (2002), A Pocket Gadda Encyclopedia,
<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/satiradonna.php>,
online (ultimo accesso 28/03/2014).
- Facchini Tosi, Claudia, "Giovenale (6.634-644) di fronte a Persio (5.1-
20) sul tono «grandis» riguardo alla satira", *Prometheus*, 3 (1977):
241-254.
- Ferguson, John (ed.), *Juvenal. The Satires*, New York, St Martin's Press,
1979.
- Ferrara, Joseph, "Montale, l'impegno e la lettera a Malvolio", *Forum
Italicum*, 12.1 (1978): 73-81.
- Ferraris, Maurizio, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza,
2012.
- Freudenburg, Kirk (ed.), *The Cambridge Companion to Roman Satire*,
Cambridge, Cambridge University Press, 2005, trad. it. parziale
Freudenburg, Kirk - Cucchiarelli, Andrea - Barchiesi, Alessandro,

- Musa pedestre. Storia e interpretazione della satira in Roma antica*, Roma: Carocci, 2007.
- Freudenburg, Kirk, "Introduction: Roman Satire", in Freudenburg 2005: 1-30, trad. it. "Introduzione. La satira a Roma", in Freudenburg-Cucchiarelli-Barchiesi 2007: 13-33.
- Gadda, Carlo Emilio, *La cognizione del dolore*, Ed. Emilio Manzotti, Torino, Einaudi, 1987.
- Gadda, Carlo Emilio, *La cognizione del dolore, Romanzi e racconti I*, Eds. R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Milano, Garzanti, 1988.
- Id., *I viaggi la morte, Saggi giornali favole e altri scritti*, Eds. L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 1991.
- Id., *Meditazione milanese, Scritti vari e postumi*, Eds. A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Milano, Garzanti, 1993.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Ed. Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989.
- Giachery, Emerico, "Figure di Montale: l'ossimoro", *Per la lingua di Montale*, Ed. G. Savoca, Firenze, Olschki, 1989, 45-52.
- Godioli, Alberto, «La scemenza del mondo». *Riso e romanzo nel primo Gadda*, Pisa, ETS, 2011.
- Hamon, Philippe, "Un discours constraint", *Poétique*, 16 (1973), trad. it. "Un discorso condizionato", *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1977, 11-52.
- Jacomuzzi, Angelo, "L'elogio della balbuzie: da Satura ai Diari" [1976], *La poesia di Montale dagli «Ossi» ai «Diari»*, Torino, Einaudi, 1978, 146-173.
- Jones, Frederick, *Juvenal and the Satiric Genre*, London, Duckworth, 2007.
- Kernan, Alvin B., *The Plot of Satire*, New Haven and London, Yale University Press, 1965.
- Lucchini, Guido, *L'istinto della combinazione. Le origini del romanzo in Carlo Emilio Gadda*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.
- Luperini, Romano, *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza, 1986.
- Manganaro, Jean Paul, *Le Baroque et L'Ingenieur. Essai sur l'écriture de Carlo Emilio Gadda*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.

- Manzotti, Emilio, "La Cognizione del dolore: di alcuni problemi testuali", *Gadda – Progettualità e scrittura*, Eds. Marcello Carlino, Aldo Mastropasqua e Francesco Muzzioli, Roma, Editori Riuniti, 1984, 121-142.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, "La Lettera a Malvolio" [1977], *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, 275-305.
- Montale, Eugenio, *L'Opera in versi*, Eds. R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980.
- Montale, Eugenio, *Diario del '71 e del '72*, Ed. Massimo Gezzi, Milano, Oscar Mondadori, 2010.
- Morford, Mark, "A Note on Juvenal 6.627-661", *Classical Philology*, 67.3 (1972): 198.
- Narducci, Emanuele, *La gallina Cicerone. Carlo Emilio Gadda e gli scrittori antichi*, Firenze, Olschki, 2003.
- Pasolini, Pier Paolo, "Satura", *Nuovi Argomenti*, 21, (gennaio-marzo 1971): 17-20.
- Plaza, Maria, *The Function of Humour in Roman Verse Satire. Laughing and Lying*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2006.
- Powell, Jonathan G. F., "Stylistic Registers in Juvenal", *Aspects of the Language of Latin Poetry*, Eds. J. N. Adams and R. G. Mayer, Oxford: Oxford University Press, 1999: 311-334.
- Ravazzoli, Flavia, "Figure etimologiche, tautologie e altri contagi in *Satura* di Eugenio Montale", *Il testo perpetuo*, Milano, Bompiani, 1991, 37-68.
- Ricci, Francesca, "La «Musa comica» di Montale nel *Diario del '71 e del '72*", *Studi e problemi di critica testuale*, 54-55 (1997): 169-185.
- Ricci, Francesca, "Tra poeti: il caso Pasolini-Montale", *Studi e problemi di critica testuale* 61 (2000), 143-155.
- Ricci, Francesca. Guida alla lettura di Montale. "Diario del '71 e del '72". Roma, Carocci, 2005.
- Rimell, Victoria, "The Poor Man's Feast: Juvenal", in Freudenburg 1999: 81-94, trad. it. "Giovenale. La fine della forma satirica", in Freudenburg-Cucchiarelli-Barchiesi 2007: 99-114.
- Rinaldi, Rinaldo, *Gadda*, Bologna, il Mulino, 2010.

- Romano, Alba Claudia, *Irony in Juvenal*, Hildesheim-New York, Olms, 1979.
- Roscioni, Gian Carlo, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda* [1969], Torino, Einaudi, 1995³.
- Rudd, Niall, *Themes in Roman Satire*, London, Duckworth, 1986.
- Scott, Ines Gertrude, *The Grand Style in the Satires of Juvenal*, Northampton, Smith College Library, 1927.
- Singh, Ghan, "Wit, Irony and Satire in Montale's Poetry", *Italianistica*, 4.1 (1975): 498-537.
- Siti, Walter, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013.
- Smith, Warren R., "Heroic Models for the Sordid Present: Juvenal's View of Tragedy", in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* [ANRW]. *Geschichte und Kultur Roms in Spiegel der neueren Forschung*, II.33.1, Eds. Hildegard Temporini & Wolfgang Haase, Berlin-New York, De Gruyter, 1989: 811-823.
- Spinoza, Baruch, *Tractatus politicus* (1677), trad. it. *Trattato politico*, Ed. Paolo Cristofolini, Pisa, ETS, 2011².
- Stracuzzi, Riccardo, "Barocco", *A Pocket Gadda Encyclopedia*, Ed. F. G. Pedriali, *The Edinburgh Journal of Gadda Studies* 2, Suppl. 1 (2002), <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/baroccostracuz.php>, online (ultimo accesso 28/03/2014).
- Valesio, Paolo, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, il Mulino, 1986.
- Verbaro, Caterina, *La cognizione della pluralità. Letteratura e conoscenza in Carlo Emilio Gadda*, Firenze, Le Lettere, 2005.
- Wiesen, David S., "The Verbal Basis of Juvenal's Satiric Vision", in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* [ANRW]. *Geschichte und Kultur Roms in Spiegel der neueren Forschung*, II.33.1, Eds. Hildegard Temporini & Wolfgang Haase, Berlin-New York, De Gruyter, 1989: 708-733.

L'autore

Corrado Confalonieri

Dottore di ricerca in "Scienze linguistiche, filologiche e letterarie" presso l'Università di Padova con una tesi sull'epica di Tasso, lavora principalmente sulla teoria dei generi letterari e sulla ricezione dell'Antico nel Moderno (*Satura – titoli di un titolo. Montale dal recto al verso nel segno dei classici*, 2012). Ha scritto saggi sulla letteratura del Rinascimento, su Gadda, sulla poesia contemporanea e sulla traduzione intersemiotica da romanzo a film. Collabora alla sezione delle recensioni di "Between" dove ha anche pubblicato un articolo sul lettore come giudice in *The Scarlet Letter*. Ha co-curato un volume interdisciplinare sull'insegnamento (*Il mestiere d'insegnante. Figure di quotidianità, trame invisibili*, 2013) in cui è compreso un suo contributo di taglio teorico-filosofico.

Email: corradoconfalonieri82@gmail.com

L'articolo

Data invio: 16/02/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Confalonieri, Corrado, "Lo stile (non) è l'uomo. Satira, retorica e realismo tra Giovenale, Gadda e Montale", *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>