

L'ermeneutica barocca del lettore: ricordando Ezio Raimondi

Marco Antonio BAZZOCCHI
Alma Mater Studiorum-Università di Bologna¹
marco.bazzocchi@unibo.it

Ci sono almeno tre aspetti dell'attività intellettuale di Raimondi che vanno presi in considerazione per circoscriverne la figura. Il primo è quello del professore universitario che faceva lezione davanti a un pubblico di studenti affollatissimo, e riusciva a trasmettere in modo ineguagliabile le idee portanti della sua ricerca. Il secondo è quello del saggista, la cui azione critica spaziava dal medioevo al Novecento, con affondi imprescindibili su alcune figure centrali: Petrarca, Dante, Machiavelli, Tasso, i secentisti, Alfieri, Manzoni, D'Annunzio, Renato Serra, Gadda, Longhi. Il terzo, che in qualche modo comprende anche gli altri due, è il lettore, cioè colui che si muove dentro la biblioteca universale senza limiti di curiosità e senza sponde, uscendo dal campo specificamente letterario e spaziando in tutti i territori confinanti (filosofia, storia, antropologia, sociologia). La maschera del lettore, la cui storia si potrebbe seguire attentamente attraverso i libri di Raimondi, e che da il titolo alla raccolta di saggi su Renato Serra (*Il lettore di provincia*) nasce soprattutto dall'esigenza di non restare dentro il ruolo tecnico del filologo (che caratterizza la primissima attività di Raimondi, grosso modo gli anni cinquanta) né in quello più universitario del critico-professore. A un certo punto, Raimondi comincia a dire che la filologia deve diventare interpretazione della parola del testo, ma che in quanto interpretazione deve anche fare i conti con la propria precarietà e fallibilità. È un'idea che gli viene dall'epistemologia (da Popper) ma che in un certo senso si innesta sulle letture dei suoi primi anni di studioso, in particolare su quella di Heidegger, e sugli esistenzialisti. Heidegger significa per lui (che sapeva perfettamente il tedesco) un pensiero non però astratto, ma anzi la concretezza delle parole nel loro rapporto diretto con le cose: la tonalità affettiva (un'espressione che ripeteva spesso) connessa alle parole e alla loro capacità di risuonare nel presente anche a distanza di secoli. E non è un caso allora che, dopo alcuni studi di ambito medievista e rinascimentale (in particolare Petrarca, poi l'umanesimo bolognese, e poi Machiavelli), Raimondi sia passato all'interesse per il barocco, e poi a quello per l'età romantica (prima Alfieri, e poi Manzoni). Il barocco infatti gli consentiva di sperimentare, soprattutto sui trattatisti, la forza della retorica come affermarsi di una struttura formale che doveva però subito trovar vita nel realizzarsi teatralmente sulla scena della comunicazione letteraria: la parola che si libera dalla forma da cui nasce e diventa vitale, vibrante,

¹ Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, Via Zamboni 32, I-40126, Bologna (Bo) – Italia.

carica di energia. Retorica e filologia, cioè, non significavano per Raimondi semplicemente erudizione (anche se l'erudizione era la base imprescindibile della sua ricerca) ma anche ritorno alla forza vitale del mondo. Se c'era qualcuno che amava i libri e le biblioteche ma sentiva l'urgenza di aprire i libri alla realtà questo era Raimondi: basta pensare che negli ultimi anni, quando parla di sé e della sua formazione (penso soprattutto al volume *Le voci dei libri*), Raimondi sente il bisogno di collegare ogni libro per lui fondativo a una persona, a un luogo, a un incontro.

Credo che sia anche per questo che al procedimento dialettico che poteva far parte della sua formazione culturale, Raimondi sostituì subito il concetto di "dialogicità", intesa come rapporto prospettico e mobile (prismatico, un altro aggettivo a lui caro) tra le parole del testo ma soprattutto tra la parola del testo e quella del lettore. Così la filologia diventa "interrogazione inesaurita" (come diceva uno dei suoi maestri, Gianfranco Contini) dell'opera, ma in questa interrogazione una parte importante diventa quella rivestita dal lettore, che Raimondi non nascondeva dietro idee di obiettività precaria, ma faceva venir fuori con tutta evidenza nel rapporto diretto, fisico, con l'opera.

E dunque era quasi inevitabile che dopo il barocco, con l'intermezzo di un'attenzione specifica per il teatro (Raimondi aveva insegnato anche storia del teatro per alcuni anni), si arrivasse a Manzoni e ai *Promessi Sposi*. Cioè al grande sistema romantico delle poetiche europee (Schlegel, Novalis, Goethe) che trovava nel teatro e nella macchina romanzesca manzoniana la sua più intensa realizzazione. Leopardi, rimasto all'inizio più in ombra rispetto a Manzoni, sarebbe poi stato recuperato soprattutto sul versante della prosa con il collegamento delle *Operette morali* al problema della parola ironica e comica moderna (chi scrive ricorda benissimo, e con grande commozione, lunghe ore passate insieme al maestro nell'indagare particolari tecnici della prosa dialogica leopardiana, quando stava preparando un commento alle *Operette*, e discuteva con assoluta precisione ogni sfumatura dei dialoghi approfittando di una generosità non sempre diffusa in ambito accademico).

Ho sempre pensato che proprio nel definire con mille prospettive diverse il rapporto tra Seicento e Romanticismo Raimondi abbia dato l'apporto più importante alla storiografia letteraria e all'interpretazione del testo. «(Il poeta) non si restringe a un solo punto di vista, ma spazia liberamente sopra di tutti...»: questa frase di A.W.Schlegel, da lui usata per definire le strategie ironiche, dice meglio di altro l'intenzione che si fa strada nella serie di studi che vanno dal *Romanzo senza idillio* (1974) alla *Dissimulazione romanzesca* (1990), in mezzo ai quali si colloca anche il commento ai *Promessi Sposi*, realizzato insieme all'allievo e studioso di teatro Luciano Bottoni. Non è un caso che entrambi questi studi si aprano con due saggi che percorrono in modo originalissimo e innovativo il rapporto tra due epoche indagate prima attraverso la prospettiva del "realismo" e poi attraverso quella del "romanzesco". Nel primo caso, Raimondi insegue, a partire dai nuovi paradigmi cognitivi fondati dalla scienza galileiana, il problema del realismo come possibilità di far entrare una nuova idea di visibile nella letteratura, idea che si realizza pienamente nella scelta "newtoniana" di Manzoni nel linguaggio coloristico della

poesia e del romanzo. Nel secondo, una famosa pagina del *Saggiatore* galileiano viene messa in rapporto col *Criticón* di Baltasar Gracián e con la nuova spinta che nel Seicento fa della curiosità il principio propulsore dell'esperienza. Qui, mentre crea una premessa seicentesca alle nuove analisi manzoniane, Raimondi inserisce il riferimento specifico al pensatore che più di altri lo aveva coinvolto negli studi dell'ultimo periodo, a cominciare da quando lo aveva iniziato a conoscere dopo un soggiorno americano nel '68. Si tratta del russo Michail Bachtin, che viene da lui letto e riletto in una chiave non sempre sintonica con altri interpreti europei come Julia Kristeva o Cesare Segre: «Non ha forse sostenuto Bachtin, l'interprete della polifonia narrativa a più centri prospettici, che quello romanzesco è, nelle sue fattezze moderne, un genere nativamente galileiano?». Definire il romanzo "un genere galileiano" significava per Raimondi completare un lungo periplo di ricerca iniziato con i saggi raccolti in *Letteratura barocca* (1961), con l'antologia dei *Trattatisti e narratori del Seicento* (1960) e infine col volume *Anatomie seicentesche* (1966), dove in molti momenti emergeva il bisogno di trovare anche per l'Italia l'equivalente di un genere picaresco che avrebbe dovuto portare al realismo borghese moderno. Per questo, analizzando il racconto galileiano dell'uomo curioso che va alla ricerca dell'origine del suono, Raimondi ritrova quella "dimensione romanzesca" riconducibile "ai cronotopi della strada, del tugurio, del tempio e dell'osteria", cioè in pratica gli spazi del racconto picaresco e barocco, ma anche quelli dei *Promessi Sposi*, con un'accentuazione forte della strada e dell'osteria (*L'osteria della retorica* si intitola appunto uno dei capitoli del volume). E il personaggio del curioso è spinto da una saggezza ironica di origine socratica che poi gli servirà per interpretare le astuzie del narratore nel romanzo manzoniano. Dietro questa lunga ricerca storiografica, stanno due importanti modelli personali: il professore di letteratura all'Università di Bologna, il torinese Carlo Calcaterra, autore di un volume di saggi, *Il parnaso in rivolta*, che non a caso si chiude nel nome di Manzoni e Leopardi, e un secondo maestro, la cui importanza affiora prepotentemente negli ultimi anni, cioè lo storico dell'arte Roberto Longhi, colui che aveva riportato il Seicento bolognese all'altezza che gli spettava nel panorama nazionale. Raimondi confessava spesso, in privato, che non si era laureato con Longhi per un problema di timidezza sociale: di fronte allo snobismo e al mondo elegante che girava intorno a Longhi, Raimondi si era sentito inadatto, e aveva dirottato il suo interesse sul professore di letteratura, appunto Calcaterra. Ma la lezione di Longhi, lungamente meditata, riemerge proprio con forza a cominciare dagli anni ottanta, quando all'asse tra seicento e romanticismo Raimondi aggiunge l'ultimo tassello che serve a completare il panorama, ed è il nome di Carlo Emilio Gadda. Gadda è per Raimondi lo scrittore caravaggesco così come Manzoni era stato lo scrittore galileiano. In Manzoni confluivano, stando alle pagine della *Dissimulazione romanzesca*, suggestioni provenienti dai grandi prosatori barocchi come Torquato Accetto o Tommaso Garzoni, ma anche le tradizioni del serio comico di Cervantes, Sterne e Diderot, cioè quel processo di alleggerimento della comicità popolare che Bachtin aveva disegnato a cominciare dall'opera di Rabelais arrivando fino a Dostoevskij. In modo simile, attraverso la mediazione di Longhi, in

Gadda si ripropone il grande tema barocco del grottesco del mondo, che può essere rappresentato solo attraverso l'adozione di una molteplicità di punti di vista, di una plurivocità, di un intreccio che Gadda stesso definiva – con una formula molto utilizzata da Raimondi – «ermeneutica a soluzioni multiple». In questo caso, l'immagine del “guazzabuglio” manzoniano si traduceva direttamente in quella del “pasticciaccio” di Gadda.

Ecco dunque che la figura dello sperimentatore curioso, dell'erudito che si muove dentro i labirinti della biblioteca, torna di nuovo a congiungersi con quella del “lettore”, cioè di colui che non ha un sistema preordinato con cui esaminare i fatti ma cerca ogni volta di trovare l'equilibrio giusto tra il caos della realtà e l'ordine precario che può venir fuori nell'attraversare questo caos-guazzabuglio-garbuglio. L'immagine del lettore erudito che vive dentro la biblioteca barocca è quella che spesso viene evocata per cogliere la personalità di Raimondi, ma sarebbe parziale se non si riconoscesse accanto a questa immagine la figura del lettore curioso che ascolta infinite parole e cerca di conmetterle con ogni possibile aspetto della realtà, mosso da un desiderio inesauribile di conoscenza e dalla volontà protratta di dialogo.