

Domenico Tenerelli

Antonella Del Gatto

Dissimulazione e testualità. Tollerando, tacendo, aspettando

Firenze

Leo S. Olschki Editore

2023

ISBN 978-88-222-6886-0

«E questa cotale figura in rettorica è molto laudabile, e anco necessaria, cioè quando le parole sono a una persona e la 'ntenzione è a un'altra». È questa la definizione che Dante dà nel *Convivio* della «bellissima e utilissima» figura retorica della dissimulazione, oggetto, in chiave letteraria, di *Dissimulazione e testualità*, ultimo lavoro di Antonella Del Gatto che mette insieme saggi già editi (ma rielaborati e integrati) ad altri inediti.

Prendendo le mosse da *Della dissimulazione onesta* (1641) di Torquato Accetto, il trattato più celebre sul tema – da cui è altresì recuperato il sintagma che funge da sottotitolo al volume: «*tollerando, tacendo, aspettando*» (p. 6), i tre gerundi performativi dell'atto dissimulante –, Del Gatto illustra la componente estetica e poetica della dissimulazione. Se con la simulazione l'autore immagina e dà vita a mondi invisibili e possibili, non reali ma che devono appunto apparire tali al lettore secondo il principio della *suspension of disbelief*; la dissimulazione è al contrario funzionale a celare, facendoli credere finzionali, elementi reali: stralci della biografia, influenze, fonti, significati nascosti dell'opera autoriale. È in questo senso che secondo Giorgio Manganelli, prefatore di un'ultima edizione critica del trattato secentesco – ignorato per secoli e recuperato da Benedetto Croce solo nel 1928 per i tipi di Laterza –, si può parlare di una «poetica delle cicatrici», segni evidenti «che nascondono le cose non dette, cancellate, evitate» (pp. 5-6): il vissuto e i modelli occultati di chi scrive e il senso profondo di ciò che si scrive, alla cui produzione il lettore è chiamato a cooperare secondo il principio romantico e strettamente schlegeliano per cui un testo viene attivato solo grazie alla funzione di chi è «a metà tra l'oggetto rappresentato e il soggetto rappresentante» (pp. 98-99).

Dopo aver definito i parametri ermeneutici e le premesse concettuali con cui il lettore deve misurarsi per approcciare l'argomento, ne *La dissimulazione come principio estetico*, importante introduzione al volume, si traccia altresì una panoramica dei temi trattati nei vari capitoli. *Fil rouge*, naturalmente, la dissimulazione e il suo impiego da parte dei più diversi autori, in una parabola che spazia tra le epoche e i generi letterari. Si va infatti dal Sette al Novecento, da Goldoni a De Filippo, da Pascoli a Pirandello, dalla poesia alla prosa, dal teatro alla saggistica, a dimostrazione di una vasta e puntuale conoscenza critica della materia. Protagonista dei primi tre capitoli – e maggior ambito di ricerca dell'autrice da oltre trent'anni – è tuttavia Giacomo Leopardi, citato in realtà già in apertura riguardo al *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani* (1824).

Nell'autore recanatese la dissimulazione, concetto bifronte, come duplice è la sua funzione sociale, emerge come condizione esistenziale – dacché «chi non accetta la realtà consolante, la finzione programmaticamente vivificante, si condanna all'isolamento e non può sopportare di vivere» (p. 2) – e fondamento estetico, come Del Gatto mostra analizzando il *Dialogo di Tristano e di un amico* (1834).

Nello specifico, nel primo capitolo, *Il mascheramento nella «società stretta» di Leopardi*, la dissimulazione è legata alla nozione di «società stretta» espresso nel già citato *Discorso*, le cui caratteristiche vengono altresì esposte in alcune pagine dello *Zibaldone*. Esso è «un surrogato [...] dell'etica antica perduta per sempre» (p. 26), un espediente necessario per appianare parzialmente l'insanabile contrasto tra antico e moderno, problema fondativo della poetica leopardiana. Nella

società stretta è solo grazie al mascheramento (consapevole), al rispetto di norme e convenzioni sociali stabilite, che gli uomini riescono appunto a dissimulare l'insensatezza della vita, «una imponente rappresentazione teatrale» in cui essi divengono «spettatori di se stessi» (p. 32). Considerazioni che saranno capitali ne *L'umorismo* pirandelliano – si pensi al «vedersi vivere» dell'uomo «sempre mascherato» – e che in Leopardi assumono un'importanza sociologica e nondimeno esistenziale.

Nel secondo capitolo, «*Io solo combatterò*»: *la dissimulazione dell'io nei Canti*, si analizza il ruolo dell'io nella più importante opera leopardiana, caratterizzata da un complesso «sistema intertestuale dissimulatorio» (p. 56) di fonti. Un io che, nonostante la sua centralità di ascendenza petrarchesca, «parrebbe perdere progressivamente di forza, di unità, e di identità, dentro uno spazio che si problematizza sempre di più, [...] e, insieme al tempo, si configura come convenzione linguistica e non come concetto» (p. 38). L'io poetico, sempre polarizzato tra antico e moderno, tra tensione infinitiva e necessità immaginativa, se in alcuni componimenti (*All'Italia*) si maschera da personaggio antico; in altri giunge perfino ad atomizzarsi e dissimularsi nelle pieghe spaziali del testo: è il caso de *L'infinito*, «uno dei testi lirici più trasgressivi e rivoluzionari della storia letteraria italiana» (p. 49) dal forte potenziale dissimulatorio, tutto fondato sui binomi contrastivi materia / spirito, vita / morte.

Il capitolo successivo, *Il Dante dissimulato di Leopardi*, approfondisce la presenza del Sommo Poeta nei *Canti*, problema spesso eluso dalla critica come viene preliminarmente sottolineato. Dei primi tre capitoli è il meno denso, non per difetto autoriale, ma per oggettiva difficoltà a individuare nella scrittura leopardiana rimandi danteschi, a causa anche della tendenza dello scrittore a non citare le sue fonti in opere “accessorie” come lo *Zibaldone*. Al tempo stesso, tuttavia, nelle poesie sembrano emergere due caratteri capitali della scrittura dantesca: «la centralità e la solidità dell'io lirico» e «la potenza (la *forza*) dell'immaginazione» (p. 65), a cui sono legati la potente visione della caduta della luna – vero e proprio «incubo» leopardiano e motivo ricorrente della sua opera – e la «riflessività dei movimenti umani in quelli degli astri» (p. 71).

Il capitolo quarto, *Dissimulazione e discontinuità nei finali dei Canti di Castelvechio di Pascoli*, recupera in apertura il tema lunare, accostando l'immagine leopardiana dell'astro notturno – dissimulata, in quanto non tematizzata – a quella della «lampada-poesia di ascendenza dantesca» (p. 73) – probabile modello del «lanternino» pirandelliano – e proponendo un intreccio di fonti d'autore non infrequente in altri *loci* nel volume. Il recupero leopardiano da parte del poeta del *Fanciullino* si fonda invero su una «rielaborazione per antifrasi» (p. 75) che si manifesta per via dissimulata soprattutto nei finali, dove emerge appunto la poesia astrale e il motivo della «voce dei morti» (p. 76) legato al tema del trapasso, vero *leitmotiv* biografico e letterario di Pascoli. In tal senso *La tessitrice* e *La guazza* sono componimenti esemplari: nel primo, modulato su *A Silvia* e sul concetto stesso di morte / infinito, avviene «il dialogo impossibile con una persona che non c'è più» (p. 89); nel finale del secondo invece, riproposto il tema della caduta lunare, si condensano – per dissimulazione – nuclei di alcune liriche leopardiane tra cui la crepuscolare *La ginestra*.

Tra Benjamin e Jakobson: traduzione e mediazione linguistica in Pirandello è il capitolo maggiormente dedicato alla riflessione sulla dissimulazione come principio estetico. A tal fine vengono presi in esame due articoli pirandelliani – *Illustratori, attori e traduttori* e *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* – poi inclusi in *Arte e scienza*, l'altro saggio del 1908 insieme a *L'umorismo* e vera e propria summa dell'estetica pirandelliana. La tesi di Del Gatto è che «il riconoscimento di una mimesi [...] non volta alla riproduzione oggettiva del reale, ma piuttosto legata alla testualità, intesa come atto comunicativo» (p. 96), unitamente al concetto di traduzione inteso «anche in senso metaforico come traduzione da un sistema ad un altro, da un linguaggio all'altro, da una forma estetica all'altra» (p. 101), siano assunti che rendono prossima la teoresi performativa pirandelliana a quella di Jakobson e Benjamin. L'attributo dissimulatorio consisterebbe nel primo caso nel ruolo mediatore del lettore, chiamato a “sbloccare” il testo – è ad

esempio il caso dell'arte umoristica, intrinsecamente fondata sul non detto e sull'attesa (la riflessione che precede il sentimento del contrario) –; nel secondo nel ruolo mimetico della lingua, funzionale alla produzione di una «traduzione aperta e desiderosa di entrare nell'opera accogliendone le difficoltà» (p. 104). Contenutistica e “di pensiero” dunque, dal momento che per Pirandello riprodurre la forma è difatti concettualmente impossibile.

Gli ultimi due capitoli sono dedicati al rapporto tra dissimulazione e teatro. Ne *La finzione onesta nella drammaturgia 'ospitale' di Goldoni* è il tema dell'ospitalità, principio alla base della pratica teatrale sin dall'antichità classica, a caricarsi di un forte valore dissimulatorio, legato a doppio filo alla struttura profondamente realistica del testo goldoniano. Tale processo va di pari passo con le sperimentazioni dell'autore veneziano sulla commedia riformata: già presenti ne *La bottega del caffè* (1750), in tal senso elementi di piena maturità si trovano nel capolavoro *La locandiera* (1753), opera «in cui Goldoni pare mettere a confronto le due pratiche contrapposte della simulazione e della dissimulazione» (p. 126). Se la prima è incarnata da Dejanira e Ortensia, le due attrici comiche; la seconda viene esemplarmente espressa da Mirandolina, modello paradigmatico di realismo e ospitalità ma al tempo stesso fine punitrice del misogino Cavaliere di Ripafratta, dacché l'«obiettivo abilmente dissimulato» (p. 129) – e quanto mai attuale – della donna è proprio il raggiungimento di un'indipendenza personale e professionale che non può e non deve essere minata da minacce esterne.

Nell'ultimo capitolo, *Non detti e non dicibili: da Pirandello a Eduardo*, Del Gatto approfondisce la scrittura dissimulata eduardiana a partire dall'imprescindibile modello pirandelliano. De Filippo ha infatti «alle spalle tutto il lavoro rivoluzionario già svolto da Pirandello» (p. 134): il paradosso e l'umorismo non scandalizzano più il pubblico facendolo gridare al «manicomio» – come alla prima romana dei *Sei personaggi in cerca di autore* –, gli spettatori sono ormai perfettamente al corrente delle pratiche mimetiche del teatro e “collaborano” con gli attori alla produzione di un senso nuovo, ad una «realtà ricostituita in una visione di parte ma sempre molto umana e partecipata» (*ibidem*). Spartiacque storico di questo processo di graduale consapevolezza della finzione scenica e, *tout court*, di amara disillusione esistenziale, è, nel caso di *Napoli milionaria!* (1945), la guerra. Sebbene altrove – *Questi fantasmi* (1946) – tali elementi vengano declinati in maniera più pirandellianamente grottesca, «il silenzio, il non detto, la reticenza, e in conseguenza la dissimulazione» (p. 138) sono insiti nei comportamenti dei personaggi, consci del fatto che nulla potrà tornare mai come prima: un punto d'arrivo che si fa ancor più tragicamente irreversibile ne *La grande magia* (1948).

Nel complesso *Dissimulazione e testualità* di Antonella Del Gatto risulta rigoroso nell'argomentazione, coerente nell'interpretazione e denso nella trattazione semantica. Fedele ai principi propri dell'estetica della ricezione, l'autrice guida il lettore alla scoperta di un argomento originale e invero poco trattato dagli addetti ai lavori, fornendo uno sguardo esaustivo sull'oggetto di studio e numerosissimi spunti di riflessione che suggerirebbero l'istituzione di un filone specifico sul tema o quantomeno ulteriori approfondimenti critici.