

CORSIVO

Si legge nella bella edizione delle Opere di Orazio, a cura di Mario Ramous, edizione Garzanti, che «due sono gli elementi che rendono così vivamente moderna la poesia oraziana (...): il senso della noia e quello della morte». È un'osservazione acuta e che però, a mio parere, pertiene a tutta la latinità della decadenza, dell'epoca imperiale, eccetto il divo Virgilio, e che non è difficile avvertire anche nella serie di suicidi che dilagano nella cultura romana sin

petto vigoroso, / la fronte chiusa da neri capelli, / rendi mi la dolcezza della voce, / la grazia del sorriso / e il pianto tra i fumi del vino / per la fuga della ribelle Cinara. Dunque, la noia, come ha ben visto Kierkegaard, è una «malattia mortale». Il poeta ha nostalgia persino del dolore - inter vna fugam... maerere - pur di sfuggire all'orizzonte chiuso del proprio pensiero che è padre di una condizione. Ha ancora ragione Ramous nel notare che «se non vi è alternativa alla morte, che come un'ombra si stende sul futuro, anche il corpe aem è solo compenso provvisorio». Anzi, è nel carpe

La noia e la morte

FRANCO LOI

diem il segno della morte. È l'altra faccia di quel buio inesorabile che tutta la latinità teme e affretta. Poiché questa è la doppia faccia del piacere, di un atteggiamento estetizzante del vivere che cerca nell'impossibile agonia del desiderio il segreto di una perduta felicità. Non è già più epicureismo, ma una sua malintesa interpretazione, quell'at-

teggimento néglige che troverà nell'Arbiter elegantiarum e nelle follie cesariane i suoi epigoni ultimi. Di questo malinteso, di questa incapacità alla vita e alla contemplazione è testimone Orazio. «In culpa est animus, qui se non effugit umquam» dice nella XIV Epistola del I Libro. «Nella mente è l'errore, che mai la mente slugge a se stessa».

Sarebbe occorsa un'altra filosofia e altre tempeste umane per compiere l'ulteriore passo, per sfuggire alla tirannia della mente. Il cristianesimo e gli gnostici faranno questo passo. Ma non diversa è la nostra condizione. Giacché sempre si ripete il corso delle umane eresie. Scindere il pensiero dall'azione, separare le fun-

zioni dell'uomo, renderne l'una o l'altra padrona, porre a scopo del vivere il piacere e il possesso, propositi di evitare la fatica e il dolore hanno già generato nel nostro tempo la disperazione di Leopardi. Non è forse naturale comprendere ciò che la saggezza ammonisce da sempre: non è separabile senza danno l'uomo dal suo destino trascendente, come non è separabile il suo destino dalla comune vicenda. È la natura che c'induce al piacere e all'inganno, all'illusione del dominio e della separazione. La mente umana, del resto, pone problemi, ma non dà mai risposte. Avendo pienamente compreso questo paradosso chi ha detto che «la ragione umana genera mostri».

Nella mente umana è l'errore più devastante consista nel porre la mente umana al di sopra di tutto, come una deità. Giacché il suo errore non sarebbe così nocivo, se non fosse per un consenso fideistico che ne fa un mito e una malattia dilagante. Forse siamo giunti a un tempo in cui è necessario, come scriveva Gramsci nei Quaderni, rivalutare un poco la stupidità umana, o il suo buonsenso. E non nascano qui sospetti

di certiosismo o di moralistica a buon mercato. Semplicemente mi pare interessante rilevare che, a distanza di due-mila anni, le stesse filosofie, gli stessi orientamenti, danno medesimi sintomi. Non è nelle personali vicende che troveremo la salvezza alla noia o al senso incombente della morte. Da sempre, alle umane deformazioni trova positiva correzione la sociale «volta», cioè il ritrovato senso del comune destino, il ritorno ad una ragione molto meno attenta all'individuale piacere e più severa nel perseguire con più umana modestia maggiore giustizia e più profondi motivi di gioia.

Landolfi il metafisico

La tentazione eterna delle sirene

Maria Corti «Il canto delle sirene» Bompiani Pagg. 188, lire 20.000

GIUSEPPE NICOLETTI

La schiera degli italianisti che «scrivono» si è di molto ingolfata negli ultimi tempi: a tacere dei poeti, occorre ricordare almeno l'Ulivi, il Campailla e poi Balduino, Jacomuzzi (e abbiamo ricordato solo qualcuno degli universitari). Maria Corti allora è da considerare la decana del gruppo, visto che il suo primo romanzo, L'ora di tutti, vide la luce per i tipi di Feltrinelli (nella collana gattopardesca diretta da Bassani) nel lontano novembre 1962.

Dopo di allora la narratrice mette al suo attivo almeno altri tre libri: Il ballo dei sapienti (1966) e Voci dal Nord Est, pubblicato vent'anni dopo presso lo stesso editore di questo recente Il canto delle sirene (Bompiani, 1989). Del quale si deve subito ricordare la particolare struttura dialogico-narrativa, nel senso che le parti più strettamente (istituzionalmente?) narrative sono incorniciate da dialoghi «metastorici» di sirene (di cui al titolo) che introducono o spiegano, o ancora commentano i fatti, ma senza entrare proprio nel merito, un po' alla larga, come un coro greco e con toni ovviamente più sostenuti che richiamano ancor più il modello classico.

I racconti coprono una lunga diacronia (dal mito greco alla contemporaneità) e ambiscono a essere riconosciuti compagni per avere al centro della vicenda, in una qualche forma, il tema della sirena. Due comunque paiono i racconti di maggior respiro: Il silenzio della sirena e Dal fondo dello specchio. Nel primo di essi è recuperata l'ambienza salentina del primo romanzo della Corti: a Otranto, alla fine del Trecento, Basilio, pittore d'affreschi e artigiano, ama Cosima. Artista capace e inquieto, il giovane sembra non appagarsi delle pur prestigiose commesse che gli vengono affidate: specie durante le sue escursioni per mare percepisce un canto sinuoso e lontano e, per quanto misterioso e indecifrabile possa apparirgli, egli non può non associarlo alla figura della sirena e cioè a quella persecutoria simbologia della seduzione intellettuale che ha seguito la storia degli uomini.

Benché consapevole della fatalità che aleggia su questi personaggi e pur fatto saggio dal mito dell'Ulisse omerico che ha descritto nelle sue «pinture», Basilio, dimentico di ogni affetto terreno, segue il miraggio delle incantatrici. È ammirato dai segni dell'arte altrui e così, scoperto una grotta marina, nel tentativo di esplorarla compiutamente, perde la vita tra i flutti del mare.

Quale è il legame interno che sancisce l'alleanza narrativa fra Basilio e la protagonista della vicenda contemporanea del racconto Dal fondo dello specchio? Qui, una ragazza d'oggi, una giovane associata universitaria di una qualche disciplina medievistica (incerta in amore tra un rapporto deciso e franco con un coetaneo ed uno più contemplativo e contrastato con un anziano veterinario) sperimenta la seduzione delle sirene attraverso una vocazione per la scrittura letteraria che stenta ad arrivare alla superficie della coscienza. In questo caso la seduzione è invocata, l'opera d'incantamento fantastico sperato dalle sirene è ricercata con l'appellativo di «spirazione».

Il segreto del libro della Corti sta proprio nel mistero della seduzione intellettuale (alias ispirazione), proprio su quella capacità di ascolto di cui danno prova solo i grandi artisti (i grandi avventurieri), fonda il suo libro.

È ciò di cui discutono questi esseri nell'ultimo dialogo (Il balletto dell'insignificanza), durante il quale la flautista afferma: «E così anche noi eccoci costrette sulla scia degli uomini a prendere nuove abitudini, a usare nuove seduzioni. Non vogliamo più, non vogliamo più assomigliare a demoni invisibili che si muovono dentro e fuori dall'involucro umano». Per quanto laicizzato, l'ufficio delle sirene mantiene dunque un tasso di inespugnabile enigmatica e l'ispirazione, per quanto astratta, è un'entità di cui è difficile fare a meno, come sa, cabalisticamente, chi è costretto a mettersi a tavolino con la penna in mano.

L'impossibile in letteratura: ritorna «La bière du pécheur» La prefazione di Sanguinetti

EDOARDO SANGUINETTI

In quella Italia magica che è stata di recente restituita alla nostra lingua, Gianfranco Contini 1946 osservava, compiuto appena il tradizionale catalogo dei modelli più evidenti, per Landolfi («Poe, Hoffmann, Pétrus Borel, alcuni russi. Kafka si annoverano tra i predecessori più immediati delle ossessioni, delle bizzarrie, delle immaginazioni stravaganti, dei simboli psicanalitici che formicolano sulla sorvegliatissima pagina di Landolfi») che, «per quanto la sua carriera futura sia per definizione imprevedibile, Landolfi è una delle figure più attraenti, ed eleganti, comunque delle meno provinciali, della giovane letteratura italiana». Ma nella postfazione 1988, lo scrittore appare, smentita quell'imprevedibilità, e rovesciata, con il definitivo per definizione senso di poi, in una «prevedibilità onorevole ma leggermente delusiva», come un «continuatore fecondo di se stesso in modalità poco variate», e produttore, non di una ulteriore «serie evolutiva», ma di una mera «somma di addendi similari», da Cancroregina sino all'ultimo A caso (e al postumo Gioco della torre), in cui si innesta senza scarto, e senza rilievo, questa bière du pécheur.

In verità, questo volume, quando apparve nel '53, segnò, nella carriera pubblica di Landolfi, una svolta forte, e rese evidente quella sorta di lato, sino allora latente, e poi immediato e irrimediabile, che veniva a porsi tra diassimo do- minato dalla musa di una compiuta autodenegazione e le compensazioni fantastiche, ancorché costantemente coerenti tonalmente e psichicamente, del fabulatore di «racconti surreali». L'esibizione di un «ego», non meglio verificabile, almeno al momento, delle sue «personae», e non meno giocata tra impotenza e solitudine, noia e indifferenza, tedio e vitalità, alla svolta delle «moitié-de-siècle» (e più precisamente di quel «Florence de la moitié-de-siècle», di cui si porge, nel cuore del romanzo, un frammento alquanto ricco, come proprio di «stile o costume, lagrimoso moralggiante sermonesco e passa», in

quanto «destinato a porre in luce non so che "istanze" dell'uomo», ma in armonia e di moda, appena, «tra una tal compagnia di staccandati»), non fortuitamente si chiudeva sopra queste considerazioni intorno al grado minimo misurabile ormai, sopra siffatta «ignobile prosa», per i «conati di terza persona» (vi è connesso il rimpianto di chi si sente frustrata la propria «antica e perenne aspirazione alla terza persona», e «condannato, forse per sempre, a questa prima»), con l'ov-

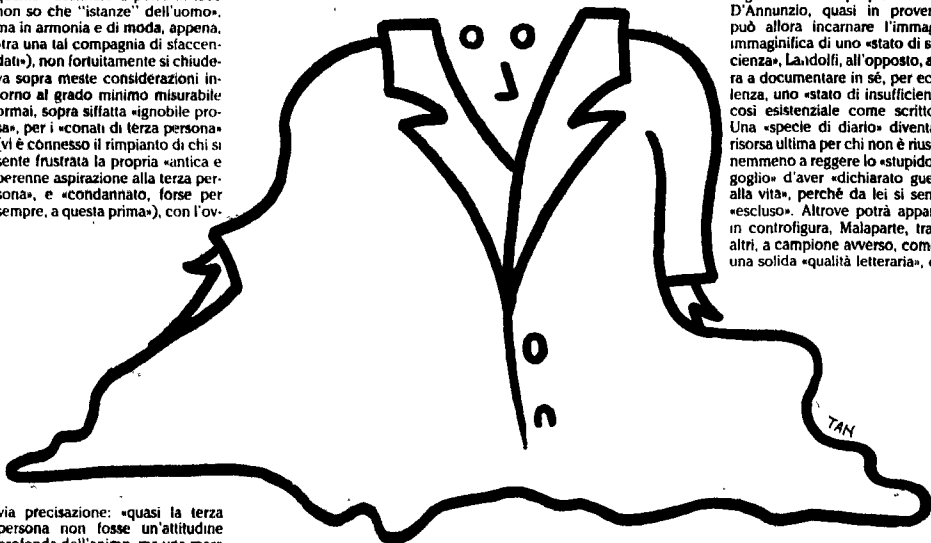
via precisazione: «quasi la terza persona non fosse un'attitudine profonda dell'animo, ma una mera questione grammaticale». Al di là di ogni tratto personale, si assisteva così, oggettivamente guardando, alla sepoltura pratica del «santo nome di Balzac», se non in prospettive da nouveau roman (riempite di assimilabile a un'écote du regard, e il '53, per suggerire un riferimento transpersonalmente non provinciale, è l'anno delle Gammes), certamente da antiroman, alla prese, non più naturalmente con le trascorse grandezze del «modo balzacchiano, o meglio naturalistico e caratteristico», ma con «un Ferenc o un Lajos» (rispettivamente, si indenna Molnár e Zilahy).

La polemica, da frustrato e complessato, contro il «fiato» narrativo di «quali tali che tirano su un romanzo in quattro volumi, giungendo fino a riservare sette volte» (con quel che segue dove si cita), credendo «addirittura alla utilità di quello che stanno facendo», assu-

Quando uscì per la prima volta nel 1953, «La bière du pécheur» ripropose al pubblico la metafora acre e secca di Tommaso Landolfi che si era rivelata nella sua integrità fin dal 1937 quando pubblicò «Dialogo dei massimi sistemi». Landolfi usciva dal lungo silenzio della guerra che aveva ancor più alimentato la sua

noia di scrittore solitario e tenebroso. «La bière du pécheur» evidenzia ancor più la sua vena dolorosa, arida, quasi da apocalisse. La casa editrice Rizzoli si è assunta negli ultimi anni il compito di riproporre tutta l'opera dello scrittore laziale scomparso nel '79. A gennaio ha

pubblicato «Tommaso Landolfi: le più belle pagine» scelte da Italo Calvino. Adesso manda in questi giorni in libreria «La bière du pécheur» nella collana «La scala» (pagg. 160, lire 26.000). Per gentile concessione della casa editrice anticipiamo qui alcuni brani della prefazione scritta da Edoardo Sanguinetti.



me così, all'interno dell'opera, una doppia e indivisibile valenza. E, insieme, un gesto insolente e sdegnoso, disegnato in favore di un «modo» di comunicazione «allusivo e metafisico» (un sintagma ditologico perfettamente auto-descrittivo, una volta per tutte, dall'«ego» promosso come quello «da me tenuto ai miei tempi», ma criticamente ne varietur), e, anche, un momento di quella micropoezia da confessione di accidioso, il quale sogna di evadere dal carcere della propria letterarietà (come dal demone del Casino, in parallelo emblematico), stanco di una «scrittura, giacché stile non si vuol chiamare», che riesce «falsamente classicheggiante, falsamente sostenuta, falsamente abbandonata, e giù con tutte le altre falsità», nella pigra fantascienza, per una impossibile trasparenza immediata, di una onestà umiltà (una trasparenza che è

anche, in equa parafasi, alquanto alla Starobinski diagnostico delle Confessioni). Si pensi, al riguardo, al «vecchio manoscritto» del Pozzo di San Patrizio, che si vuole trascritto senza correzioni, a un punto dato, in cui ogni «gran poeta o musicista o pittore o che so io», e insomma tutti i possibili «mili luogotenenti dell'Altissimo», sono rappresentati come coloro che posseggono in esclusiva la dote di dare vita e porre alla luce tutti i «nonnati» (e siamo a mezza strada, per così dire, tra Pirandello e Manganello). Costoro non sono soltanto i personaggi in cerca d'autore, ma sono pure fantastici rappresentanti, come per delega, di chi, avendo appena varcata la soglia del mondo, sia rimasto poi lì, «irrisolto e perplesso, senza più forza da riconoscersi negli innumerevoli, vividi oggetti circostanti e da scoprirvi il

segno della sua propria vita». Se D'Annunzio, quasi in proverbio, può allora incarnare l'immagine immaginifica di uno «stato di sufficienza», Landolfi, all'opposto, aspira a documentare in sé, per eccellenza, uno «stato di insufficienza», così esistenziale come scrittoria. Una «specie di diario» diventa la risorsa ultima per chi non è riuscito nemmeno a reggere lo «stupido orgoglio» d'aver «dichiarato guerra, alla vita», perché da lei si sentiva «escluso». Altrove potrà apparire, in contropittura, Malaparte, tra gli altri, a campione avverso, come di una solida «qualità letteraria», così

di questo punto, è uno «scrivere veramente a caso e senza disegno», onde poter «almeno sbirciare, attraverso il subbuglio e il disordine», il proprio «fondo» (e ancora, al riguardo: «Sarebbe necessario, doveroso interrompere questo scritto. Credo invece che lo continuerò; e spero a caso. O dovrei finalmente parlare? Troppo difficili e faticose son le cose che avrei da dire...»). Ed è altrettanto naturale che la «mania dell'impossibile in letteratura», per Landolfi, si configuri come un «voler ottenere (per irradure ciò provvisoriamente) dalla parola scritta quanto essa non può dare».

Lo stupore, dunque, a questo punto, è uno «scrivere veramente a caso e senza disegno», onde poter «almeno sbirciare, attraverso il subbuglio e il disordine», il proprio «fondo» (e ancora, al riguardo: «Sarebbe necessario, doveroso interrompere questo scritto. Credo invece che lo continuerò; e spero a caso. O dovrei finalmente parlare? Troppo difficili e faticose son le cose che avrei da dire...»). Ed è altrettanto naturale che la «mania dell'impossibile in letteratura», per Landolfi, si configuri come un «voler ottenere (per irradure ciò provvisoriamente) dalla parola scritta quanto essa non può dare».

L'ultimo metrò della Yourcenar

Marguerite Yourcenar «Quoi? L'éternité» Einaudi Pagg. 298, lire 25.000

MARGHERITA BOTTO

Nel maggio 1872, a Parigi, il diciottenne Arthur Rimbaud compone una poesia, L'éternité, che l'anno successivo riprenderà in Alchimie del verbo; Michel de C., suo coetaneo, frequenta l'università di Lovanio, dopo aver «trionfalmente» superato il baccalauréat, in considerazione del suo nome illustre, gli insegnanti hanno chiuso un occhio sull'ode ai morti della Comune che il brillante allievo ha composto non troppo segretamente pochi mesi prima. Sua figlia Marguerite è ancora una precaria virtualità inscritta dai secoli più remoti nella «storia quotidiana» di due «signaggi» franco-flamminghi.

Di tale storia, Marguerite Yourcenar aveva ricostruito il complesso disegno in Care memorie e Archivi del nord, i primi due volumi di quelle sue singolari memorie a mezza via fra l'indagine genealogica, il commento storico, l'autobiografia e il romanzo, che recano in francese il titolo generale di Le labyrinthe du monde, curiosamente espunto dall'edizione Einaudi. La traduzione italiana del terzo volume ha conservato il titolo originale: il secondo verso dell'Eternité di Rimbaud ove, con dell'erata dissonanza, un interrogativo di registro quotidiano si giustappone alla parola più oscura ed inquietante con cui l'umanità si sia da sempre misurata.

Certo Marguerite Yourcenar sapeva di non poter condurre a termine la sua ultima opera se, come affermò Yvon Bernier nella nota in appendice al volume, aveva espresso il desiderio che quanto andava scrivendo fosse comunque pubblicato. Così, a pochi giorni dall'attacco che sarebbe stato fatale all'ottantatreenne scrittrice, l'ultimo capitolo di Quoi? L'éternité, «i sentieri intricati», si è interrotto sulla frontiera europea della Russia sconvolta dalla guerra civile e su un personaggio, Egon de Reval, che non a caso riconduce ai primi romanzi di Marguerite Yourcenar, Alexis e soprattutto Il colpo di grazia. I percorsi del labirinto del mondo mettono capo all'opera narrativa. D'altro canto, questo terzo volume chiude il cerchio della preistoria di Marguerite riprendendo la prima sezione di Care memorie.

Quoi? L'éternité è cronologicamente compreso fra il 1903 e la fine della prima guerra mondiale. Dopo la ricognizione nel passato sino alle più lontane radici gallo-celtiche, il ventaglio delle virtualità offerte dall'interclassarsi dei destini umani si riduce drasticamente. La scrittura stessa non passa più dal presente della narrazione e dal perfetto del documento storico a quei folgoranti futuri che orientavano i personaggi ed eventi più o meno remoti verso il loro inesorabile e noto - esito contemporaneo. Il futuro è qui il nostro passato prossimo, che nelle cifre dei massacri della prima guerra mondiale o negli entusiasmi di Michel - e di Proust - per le prime automobili e i primi aerei contiene già l'endemica distruzione attuale dell'uomo e della natura.

Ma ciò che distingue questo volume da due precedenti è la centralità dei personaggi femminili. Se il nucleo di Care memorie era dominato dalla coppia Octave-Rémo, se Archivi del Nord era soprattutto il «romanzo» di Michel e di suo padre, Quoi? L'éternité è un ditico al femminile. I personaggi dominanti di Quoi? L'éternité sono due donne che hanno voluto dare un senso, un vettore, alla loro esistenza: oscuramente Marie, figura liminare, che dedica la propria morte ai suoi cari quando ancora ingnora di dover morire, trentenne, per un assurdo incidente; lucidamente Jeanne, la «signora in rosa» che col nome di Monique (lo stesso della destinataria di Alexis) compariva per un attimo alla fine di Care memorie. Delle tante figure femminili evocate - la terribile Noémie, Barbe, le effimere amanti di Michel fra Parigi, la Costa Azzurra e le città termali della Belle Époque -, Jeanne è la sola con cui l'autrice rivendichi un legame: «Sarei certamente molto diversa da quella che sono se Jeanne a distanza non mi avesse formata».

Capovolgendo il punto di vista narrativo di Alexis, il «romanzo» di Jeanne consacra la superiore serenità della coerenza rispetto alle proprie scelte al di là di ogni apparenza, e contingente, sconfitta.

Béroalde de Verville «L'arte di fare fortuna» Einaudi Pagg. 380, lire 65.000

D'accordo, sono tutti bravi, sono tutti pieni di profondissimi sensi e soprassensibili i nostri scrittori, che bene arricchiscono della loro bravura gli editori, essi pure abili, bravi e pieni di alte intenzioni. E la palazzina, quella mondana e quella istituzionale, è il bell'è pronto a rendere il dovuto omaggio all'arte e a premiarla come si conviene in una civiltà neoleudale e curtesse come la nostra. Da fare la gioia di Pangloss, in questo mondo che è il migliore dei mondi possibili. Poi accade che me cada tra mano un testo seicentesco e mi sembri di venir trasferito in un altro pianeta. La navetta spaziale che mi ha recentemente trasferito su un altro pianeta è un libro di Béroalde de Verville, L'arte di fare fortuna (Le moyen de parvenir), proposto da Giovanni Macchia e tradotto con felicità straordinaria da Augusto Frassinetti (non a caso, si vedrà, il medesimo traduttore di Gandufo), edito infine da Einaudi, per i «Millenni». Le notizie, neppure molte, dicono che Béroalde era nato a Parigi nel 1556; che la famiglia fuggì a

Ginevra dopo la notte di San Bartolomeo; che tornò in Francia e fu medico, filosofo, alchimista, soldato, canonico... che morì probabilmente a Tours nel 1612 (o 1629). Fu poliglotta, dicono sempre le storie, e scrisse sui vari argomenti, dai testi di alchimia a quelli sull'allevamento dei bachi da seta ai romanzi. Ma il libro cui ha consegnato la sua fama è questo, quest'Arte di fare fortuna, che si colloca proprio alla fine della sua vita, datato tra il 1610 e il '12.

Non so se raccontare e ragguagliare innanzitutto su struttura, consistenza e contenuti del testo. O non piuttosto confidare subito l'emozionante felicità, allegria, a lettura conclusa, assieme allo stupore della scoperta e allo sconforto per l'ignoranza che me ne aveva impedito la conoscenza fino a oggi (però è bello colmare ancora lacune, e godermene, a sessant'anni); trovandomi comunque a mio agio, come al rientro in un ambiente familiare, con recupero di legami, echi, ascendenze. Ciò che potrebbe far pensare a un testo epigonale, non per questo meno accattivante e seducente, originallissimo com'è per molti versi.

L'apparenza dell'Arte, come insinua il titolo stesso, è quella di un trattato, bensì parodico, formula certo non nuova già nel '600, nella quale invece si nasconde una so-

Ode alla golosità

FOLCO PORTINARI

somma due percorsi sovrapposti, uno che si mostra teoretico e un altro esemplificativo, tenuti assieme, assimilati da una medesima consistenza stilistica. Da un lato c'è una tradizione trattatistica dialogica che vien giù da Platone agli umanisti, ma dall'altro c'è la salute di Boccaccio e c'è il Liber facietarium del pio Piccolomini. L'ombra di Montaigne è il prossimo, ma c'è prorompente e decisivo il magistero stilistico di Rabelais. C'è l'«Aretino» e, più, lo pseudotraitista Ortensio Landò, ma il vicino spunta Brantôme (con tratti biografici affini) con le sue Femmes. Per concludere che non siamo in presenza di un frutto esotico o anomalo, ma che di radici ne ha di sicure. Anche il rifiuto di una sistematicità, come si esplicita sfacciatamente nella titolazione dei capitoli (che non «argomento» bensì, in qualche modo, astragano: Questo, Assunto, Strofa Omelia, Paragrafo, Profrantano, Causa, Minuto, ecc. per centounadici) non è eccezionale.

Così è, una ricostruzione

del caos, barocca, in opposizione a tante rinascimentali armonie? Scrive Macchia nella prefazione: «La incoerenza dei discorsi è intonata al disordine delle vivande», poiché Béroalde «invitava a vedere nel disordine una ragione di vita e quasi una poetica» (e dice appunto l'autore: «Così è tale quale degli ingredienti di questo libro che andranno a far lega nel vostro cervello tanto più agevolmente quanto più alla rinfusa gli furon serviti»).

Se poi dovessi cercare un'immagine di passaggio alla questione successiva, dello stile, la cercherei sempre nel banchetto, tanto concreto, solido, goloso, che trasferisce i suoi succhi sui filosofi e le parodistiche astrazioni. La succulenza impregna il linguaggio (in ciò a differenza, o in coerenza, del Decamerone, di cibi così edenic). È il modello, scoperto e dichiarato, è da cercarsi nel gastropoema di Rabelais («Il nostro grande padre, il sommo Rabelais», dice Béroalde), in quella golosità lessicale e verbale inarrangiabile, esaltata in una sorta di

carnale teologia: «Seguiamo le quattro virtù cardinali, che sono: Ridere, Mangiare, Bere e Dormire». Il risultato Béroalde lo raggiunge ricorrendo a stiliemi collaudati, come l'accumulo o la callida junctura, in un delirio di sensualità e di carnalità verbale. Quale ne è il senso definitivo, per il lettore? Ecco, un concentrato di cultura, come dire, «liberata» in un linguaggio polivalente (dalla deformazione anamorfica al realismo alla letterarietà astratta), per seguire i suggerimenti di Macchia) e in una struttura assistematica. Ed è legittimo porsi la domanda conclusiva, su chi sia il destinatario di quest'Arte di fare fortuna. Che è anche il suo modello, per specularità: è quella piccola e media borghesia che incomincia allora il suo viaggio di ascesa e di finale egemonia. Quella che si affaccia nella pittura nordica, olandese e fiamminga, con nuovi protagonisti, in mezzo alla quale si scaraventano duecento anni di aristocrazia intellettuale. Il tutto parodisticamente (e compensativamente) condito con forti saporiti di spezie e di erbe aromatiche (trattandosi pur sempre di un banchetto).