



EDWIGE COMOY FUSARO

Tra εἰκῶν e εἶδος: retorica dell'immagine in Carlo Dossi

The paper focuses on the use of images within Carlo Dossi's works. Dossi's images work as a guarantee of natural representation (εἰκῶν) as well as a medium that embodies ideas (εἶδος). This phenomenon is linked both to the problem of writing and to the problem of reading. By using samples from different kinds of works, such as private letters, zibaldone (Note azzurre), essays (preface to La desinenza in A) and novels (L'altrieri, Vita di Alberto Pisani), the author aims at describing the main features of the images (especially of the satirical ones) and at identifying their functions in literary communication. Moreover, the paper shows the pivotal role that images play within texts and their relationship with Dossi's humorous poetics. The double status of images may not necessarily be considered (or at least not only) as a contradiction, but rather, as a form of balance.



Tranquillo Cremona, Ritratto di Alberto Carlo Pisani Dossi, 1867

La prosa di Carlo Dossi è formicolante di immagini di varia natura.¹ Nella stragrande maggioranza dei suoi testi,² sia letterari che saggistici, e non solo nei passi descrittivi, l'espressione figurativa ha nettamente il sopravvento sull'espressione concettuale. Ecco, a mo' d'esempio, una frase di Dossi tratta da una lettera al suo amico Luigi Perelli: «avverti che i bozzettini che t'inviai e quelli che t'invierò, siccome fan parte di un racconto *grosso*, il quale sta cucinando, così mancano ancor di due o tre puliture e dell'*ultima lima*».³ L'asserzione concettuale (nella fattispecie, l'incompiutezza dei bozzetti inviati a Perelli) viene corredata da una o più immagini in grado di conferirle incisività: qui, le metafore della cottura e della lima.

Tuttavia, scopo della scrittura non è la rappresentazione, la narrazione nel senso dell'*ut pictura poesis* oraziano, bensì la trasmissione di messaggi al lettore. Dossi vuole soprattutto esprimere le proprie idee, opinioni, i propri sentimenti, umori, con un gusto evidente per il modo di farlo, ossia per lo stile personalissimo e figurativissimo, appunto. Paradossalmente, il discorso viene sviluppato tramite delle immagini anziché tramite degli enunciati astratti. «Le immagini che costituiscono delle forze psichiche primarie sono più forti delle idee e delle esperienze reali»⁴ sostiene Gaston Bachelard. Difatti, per via dell'immediatezza della rappresentazione iconica nel cervello, l'immagine è dotata di una evidenza di cui è privo il mero concetto. Dossi impiega allora la forza eidetica dell'immagine in modo conativo. Le sue immagini intendono convincere, come evidenziano i frequenti richiami al lettore, dall'incompiuto romanzo giovanile *Letterata e beghina* (1866) all'ultimo libro *Amori* (1887).⁵ Le immagini dossiane sono dunque più discorsive che narrative, sono più vicine all'*εἶδος* (immagine mentale) che non all'*εἰκῶν* (immagine riflessa).

Tuttavia l'uso retorico dell'immagine varia in funzione dell'argomento e dell'impostazione generica del testo. Una breve ricognizione del grado di densità figurale nelle varie opere consentirà anzitutto di individuarne certe caratteristiche peculiari.

1. Le opere letterarie che offrono un ventaglio più largo e un uso più intensivo di immagini sono quelle che, nella *Prefazione generale ai Ritratti umani* (1885), Dossi riunisce sotto l'appellativo *Storia*, ossia le «quasi-autobiografie» (*L'altrieri*, la *Vita di Alberto Pisani*) e i libri di «storia altrui» (i



Ritratti umani per lo più satirici), diversamente dalle opere della categoria *Filosofia* (*Il Regno de' cieli*, *La colonia felice*).⁶ Nelle opere di finzione, dunque, le immagini sono scarse nella vena morale, più discorsiva che narrativa, mentre sono dense nella vena satirica e (quasi-)autobiografica, più narrativa che discorsiva, segnata dal dispetto e da una nostalgia alquanto autoironica. In altri termini, l'immagine risulta superflua laddove il discorso prevale di per sé: segno del suo valore concettuale.

Nel paratesto, le cose sono sensibilmente differenti. Le prefazioni meno figurative sono quelle dell'*Altrieri* e della *Colonia felice*. Nella dedica *Agli scrittori novellini*, scritta per la seconda edizione dell'*Altrieri* (1881), l'autore rievoca le critiche mosse contro il libro dopo la sua prima pubblicazione. La *Diffida* preposta alla quarta edizione della *Colonia* (1883), invece, è una vera e propria palinodia: il prefatore espone le ragioni per cui non aderisce più alla tesi difesa nel libro, pur sostenendo la legittimità di ripubblicarlo. Oggetto di queste due prefazioni sono dunque i libri di Dossi e la loro strategia editoriale. Si tratta di un tasto molto sensibile, che interessa personalmente l'autore. Al contrario, le prefazioni che trattano un argomento che non interessa direttamente o esclusivamente l'autore sono intrise di immagini,⁷ come la prefazione alle *Gocce d'inchostro* (1880), che critica appunto la moda delle prefazioni e la boria dei prefatori; o il *Margine alla Desinenza in A* (1883), in cui Dossi scatena la propria verve per respingere le varie accuse ricevute da parte dei critici letterari e delle donne dopo la prima pubblicazione della *Desinenza in A*, nel 1878.

Le prefazioni ricorrono quindi alle immagini se svolgono una critica. Infatti l'immagine specificamente dossiana è pepata e spiritosa. Ora, sebbene incline all'autoritratto spregiativo, Dossi non è per questo propenso ad autorizzare il lettore a ridere alle sue spese. L'espressione figurativa non conviene se il bersaglio è se stesso come persona reale – e non come personaggio. In *Agli scrittori novellini* e nella *Diffida* l'autore parla in nome proprio e si rivolge a dei lettori vivi: la posta in gioco è il suo onore. Nell'*Altrieri. Nero su bianco* (1868) e nella *Vita di Alberto Pisani* (1870), invece, lo schermo letterario gli consente di prendere le distanze e di beffarsi del proprio alter ego. Pertanto l'immagine caustica risulta scarsa nella critica dell'io reale e abbondante in quella dell'io fittizio. Insomma il coinvolgimento personale dell'autore ostacola la sua capacità figurativa, la quale si estrinseca invece nella satira (a livello discorsivo nelle prefazioni, a livello narrativo nel filone 'storico'): segno del carattere spesso sferzante dell'immagine dossiana.

2. Vi è un'altra ragione per cui le immagini vengono meno nei testi in cui lo scrittore non si nasconde dietro un prestanome. La si deduce da un passo della *Vita* in cui il narratore esclama:

Al diavolo le autobiografie! in esse, lui che si pinge è troppo occupato a porre in rilievo le sue virtù, i suoi nei, e, poniamo anche, i vizi, per dimostrarsi qual'è; in un romanzo, invece, egli si apre ingenuamente a ogni frase. Ben sott'inteso, che chi si ha una pagina innanzi, abbia acuta la vista, legga nelle *interlinee*, facoltà di pochissimi. Tra i quali, *oltre due* di cui mi tengo sicuro, vorrei altri molti de' miei lettori.⁸

Quando Dossi parla apertamente di sé, lo sforzo di 'dimostrarsi qual'è' contrasta la naturalezza dell'espressione. Quando parla di tutt'altro, invece, lascia libero corso al flusso figurale che sorge spontaneamente dalla sua mente visiva: ed è precisamente in quelle immagini che si nasconde l'autentica presenza dell'autore. Una presenza che si annida però nel retroscena, nelle ombre polisemiche e analogiche delle figure: spetta perciò al lettore leggere «nelle *interlinee*» il testo dossiano che, per natura, è cifrato. Allora la verità del testo risiede in ciò che sfugge inizialmente allo scrittore e al lettore, vale a dire nel non-detto o non-rappresentato, ovvero nel valore 'indiziale' del detto/rappresentato. Poiché l'opera dello scrittore «geroglifico»⁹ è criptata in segni figurati, il lettore deve investigare. Nelle intenzioni di Dossi, tale metodo di scrittura non mira soltanto ad aprirsi «ingenuamente», a ritrovare cioè la spontaneità dell'espressione, avversata dall'erudizione letteraria e dalle tecniche narrative, ma anche a stimolare la curiosità del lettore: «Il



non-dir-tutto, come le vesti alle persone, mantiene nelle opere d'arte la curiosità – da cui il piacere», sostiene in una delle *Note azzurre*.¹⁰

Che lo spirito investigativo sia una disposizione naturale di Dossi, lo dimostra la sua passione per l'archeologia,¹¹ e lo dimostrano numerosi passi delle sue opere, saggistiche o narrative. Ecco un esempio tratto dall'incipit del *Margine*, in cui il prefatore finge di domandarsi dove sia stato scovato un esemplare miracolosamente ritrovato della prima edizione della *Desinenza*:

¿Da qual caminetto di letterato o banco di drogheria, da qual latrina di gazzettiere o biblioteca in saccheggio bonghiano, hai tù, mio temerario editore, saputo salvarmi questa copia rarissima della prima edizione della «Desinenza in A», che t'intestasti a ristampare?

¡Vedi quanto è làcera e unta! ¡quanto è macchiata e scorbiata!

Nelle sue pagine, come in una suola alpinistica irta di chiodi, scorgi e fiuti la traccia del lunghissimo giro che ha fatto per ritornare a mè. Serba essa il meretricio profumo del *boudoir* della dama e il tanfo carcerario della caserma; e cèneri dell'ozio elegante (la sigaretta) e il pelime del dotto. Io vi ritrovo il baffo de' polpastrelli della cuoca che se la leggeva a voce alta e tenèndola stretta, per non lasciarsi almeno sfuggire il suono d'idèe che non arrivava a comprendere, e lo sgraffio furioso della padrona di lei che le avèa fin troppo comprese; io v'incontro la tabaccosa goccia, caduta insieme agli occhiali dal naso del mio vecchio maestro di belle lettere che blandamente ci si appisolava compassionàndomi, e la gualcitura del criticuccio novello che la scagliava lontano da sè al primo dubbio che l'autore fosse men bestia di quanto ei sperava.¹²

Dossi si diverte nel passare in rassegna le varie tracce lasciate dai vari ipotetici lettori: odori, macchie, graffi, scorie organiche, immagini varie che sono altrettanti indizi della lunga storia del volume. E pretende dal suo lettore un medesimo atteggiamento semiologico di fronte alle immagini 'indiziali', la medesima vista «acùta», onde gettare luce sulla filigrana del testo, che è il suo cuore pulsante. E mette regolarmente alla prova la perspicacia del lettore, come in questo brano dell'*Altrieri*:

moralmente, portavo cèrcine ancora e camminavo in carrùccio. E questo, le molte sbarre, ramate, inferriate che voi oggidì vedete quà e là – arruginite – ne' luoghi *pericolosi* del nostro giardino ed i giallicci conti del farmacista, lunghi come la fame, i quali, insieme ad altre briciole di ricordi, dò parola mostrarvi – conti in cui *arnica e cerotto* si alternano fino al sommo – lo cāntano.¹³

La prima frase è interessante perché le immagini concrete esprimono un concetto astratto, vale a dire la puerilità morale del personaggio di Guido, ma è forse maggiormente interessante l'elenco di oggetti reali convocati dal narratore per indurre il lettore a dedurne il loro senso contestuale, e con il quale egli cerca di dimostrare l'assunto della prima frase. Se si vedono ancora molti ostacoli nel giardino dove Guido trascorse la sua infanzia, se vi furono molte spese di cerotti e arnica – prodotti utili nei casi di sbucciature e lividi –, ciò si spiega dal fatto che Guido era un ragazzino agitato, curioso e indisciplinato, attratto dai posti pericolosi. Non c'è dubbio che un simile stile narrativo stuzzichi la curiosità del lettore, il quale si diverte a colmare i non-detti della scrittura, a metterne in chiaro le allusioni, a tradurre in concetti il formicolio figurale.

3. Si diverte, il lettore. Infatti: «Il non-dir-tutto, come le vesti alle persone, mantiene nelle opere d'arte la curiosità – da cui il piacere».¹⁴ E se il piacere si configura come una felice conseguenza dell'inchiesta condotta sul testo criptato nell'atto di lettura; nell'atto di scrittura, invece, esso svolge un ruolo assolutamente decisivo. Osserviamo un'altra riflessione registrata nelle *Note*:



Musica odierna. Arpeggi, accordi, che cercano sempre e non trovano mai il pensiero. È la musica che fa parer buoni i cattivi – è il trionfo di chi non ha idee, e siccome i più non ne hanno, così è la musica preferita dalla più parte dei signori maestri. «Non vi sono è vero, dicono i critici, molti pensieri, ma in compenso, quale *fattura*» – quasi che si trattasse di un lavoro da sarto o da calzolajo. Eppoi, dite buona una musica che dice nulla?... «Ma c'è scienza!» – voi risponderete. La Scienza, opinava Rossini, dev'esserci sì nella musica, ma, come il culo in una bella donna – dev'esserci e non esser veduta. In altre parole la musica odierna è tutta *bagniffa* (salsa) e mai solida carne.¹⁵

Di primo acchito, la figurazione può sembrare superflua, poiché l'idea viene chiaramente esposta nelle prime frasi. La metafora mediante la quale la musica odierna – specialmente quella di Wagner – è paragonata a un intingolo esprime bene l'inconsistenza di tale musica, ma il concetto è già chiaro nell'accusa: «Arpeggi, accordi, che cercano sempre e non trovano mai il pensiero». Eppure l'immagine sembra irrimediabile: Dossi è incapace di attenersi a una enunciazione esclusivamente concettuale e non può rinunciare alle analogie che gli vengono spontaneamente in mente. Ricondotto il discorso dei critici preso di mira alla concretezza quotidiana con l'accenno al sarto e al calzolajo, sembra che lo scrittore non possa fare a meno di seguire la china verso la figurazione e il registro basso e bassissimo, ed ecco allora il «culo» e il dialettale «*bagniffa*».¹⁶ Dossi preferisce di gran lunga l'incisività delle idee oggettivate e drammatizzate in immagini alle idee asettiche dell'enunciazione concettuale, il che dipende anche dalla poca attitudine dello scrittore al ragionamento astratto. Dossi non ha certo la stoffa di un Leopardi o di un Manzoni: alla base del suo scrivere vi è anzitutto un principio edonistico.

L'immagine è irrimediabile perché procura piacere, e procura piacere anche perché autorizza la trasgressione. Difatti, il ricorso all'immagine – che implica spesso un registro colloquiale – consente anche all'autore di esprimere delle idee irriverenti senza oltrepassare i limiti della convenienza, perché la formulazione figurativa spiritosa agevola le licenze poetiche con le quali l'autore si rivolge direttamente al lettore in tono di connivenza (l'altro artificio usato qui dallo scrittore come secondo scudo contro un'eventuale accusa è il ricorso a un personaggio illustre – Rossini – a cui viene attribuito il paragone tra la scienza nella musica e il culo in una bella donna). Per le sue caratteristiche familiari e canzonatorie, l'immagine è in grado di difendere l'autore dal sospetto di immoralità. Così l'immagine si fa anche vettore della sua audacia.

4. Una terza osservazione da fare a proposito della *nota azzurra* succitata è il valore conativo dell'immagine, che è anche un efficace strumento di convincimento. Per la sua evidenza e per la sua comicità, l'immagine induce il lettore-spettatore ad aderire all'idea. Ma la giustezza di tale idea non è dimostrata in modo razionale: viene bensì imposta a livello emozionale. Nella fattispecie, Dossi cerca di imporre la sua cattiva opinione della musica allora in auge. Trasmissione di un messaggio, dunque, ma trasmissione subdola. Infatti l'immagine dossiana funge anche da specchietto per le allodole e sebbene lo scrittore sostenga di volere un lettore smaliziato, dalla vista «acuta», egli cerca anche di raggirarlo. Seguendo in ciò il *placere, docere, movere* attribuito a Quintiliano, tramite lo stile figurativo Dossi intende convincere il lettore, indurlo ad accettare delle idee che sembrerebbero inammissibili se fossero presentate di punto in bianco, in maniera concettuale. Lo ammette in un'altra *nota* dello zibaldone:

*Scopo de' miei bozzetti. Io cerco la moralità della immoralità – voglio dire: dopo le tante stacciate che si fecero per partire il vizio dalla virtù, ne faccio io una ancora, forse l'ultima, sulla parte del dichiarato vizio affine di torvi le ultime stille della virtù. La prima schiacciata, diede il vino: io schiaccio quanto rimane e dò l'aquavite – *Modo de' miei bozzetti*. Chi insegna tecnicamente morale a nulla approda: massime oggidi in cui a ciascuno par di sapere abbastanza. Spargiamo dunque di «soave licor gli orli del vaso» e per riuscire al nostro intento di riforma sociale, presentiamo le idee in forma pittorica, in modo che la conclusione sia sottintesa, in modo quindi, che il lettore la trovi egli stesso, e però, tenendoci come a una*



trovata sua, ci creda e ne diventi fautore. Infatti, non s'impara volentieri e bene se non quanto noi apprendiamo a noi stessi – La mia maniera è dunque di porre prima l'esempio, e poi la tesi, la quale è quasi sempre contraria alle sue opinioni, e detta crudamente gli avrebbe fatto gettar via il libro. È vero, che anche qui, all'apparire della morale, il lettore dà un sobbalzo, ma essendo egli ancor sotto l'artistica influenza dell'esempio cui egli ha già tacitamente aderito, non può rifiutare del tutto la idea, per quanto nuova, senza contraddire a' suoi anticipati sentimenti.¹⁷

Ciò che ci preme rilevare qui è il «*Modo*» impiegato da Dossi: «porre prima l'esempio, e poi la tesi», far perno sull'«artistica influenza dell'esempio», presentare le idee «in forma pittorica». L'immagine è proprio uno strumento di seduzione, perché la sua intrinseca espressività suscita l'adesione spontanea, irrazionale del lettore. L'immediata rappresentazione mentale dell'immagine paralizza temporaneamente la riflessione: le immagini «sono più forti delle idee».¹⁸ Il metodo viene adoperato nei libri di cosiddetta filosofia: *Il Regno de' cieli* e *La colonia felice*, scritti per dimostrare che conviene sempre fare il bene¹⁹ (in questi casi, tuttavia, la tesi è moralmente irreprensibile, mentre essa «è quasi sempre contraria alle sue opinioni [del lettore]»). In seno alle finzioni, ne fa le spese il personaggio di Pietro nel racconto delle *Gocce d'inchiostro* intitolato *Illusioni*, per esempio. Il narratore-personaggio riesce a dimostrargli che Dio non c'entra per niente nella guarigione di sua moglie: «Precisamente, non mi sovviene metafore quali, quali giri di frase tirai oltre (e le metafore e i giri, quasi sempre pigliano tanto lo spirito da non lasciarci intravedere neppure la discutibilità della ragione che vèstono), fatto è, che la contraria baracca ne rovinò».²⁰

La retorica dossiana si basa dunque sulle caratteristiche eidetiche, edonistiche, conative e didattiche dell'immagine – immagine in senso lato: come figura retorica («metafore» e «giri di frase», come dice il narratore di *Illusioni*), come concretizzazione (le «sbarre, ramate, inferriate» ed i «giallicci conti del farmacista» dell'*Altrieri*, per esempio), e come dramma, quando si tratta di illustrare una tesi (*Il Regno de' cieli*, *La colonia felice*). La forma romanzesca nasconde una predica: l'immagine drammatica è parenetica. Si conferma così che l'immagine è più discorsiva che narrativa. D'altronde, l'immagine dossiana non è mai puramente ornamentale: Dossi si sforza invece di «stipare quanto più senso si possa».²¹ Ma le caratteristiche dell'immagine dossiana finora evidenziate risultano alquanto problematiche. L'immagine si presenta in modo icastico alla 'superficie' del testo ma è greve di spessore semantico e connotativo. Nei confronti del lettore, poi, l'immagine richiede insieme un'adesione spontanea del cuore e una riflessione distanziata della mente, una decifrazione, un'esegesi. Queste contraddizioni riflettono l'ambiguità sostanziale dell'atto di scrittura per Carlo Dossi, nonché l'ambiguità sostanziale dell'atto di lettura per il lettore di Carlo Dossi. La letteratura «di idee» per quanto riguarda lo «*Scopo*» è letteratura «di sentimenti»²² per quanto riguarda il «*Modo*». Dossi pretende dunque che il lettore sia capace di cogliere l'allusività della sua prosa e di decodificare le sue molteplici e polisemiche figure, ma nello stesso tempo lo vuole sufficientemente ingenuo da lasciarsi abbarbagliare dagli espedienti retorici. Inoltre, sostiene che in un romanzo lo scrittore «si apre ingenuamente a ogni frase», ma afferma anche: «Il poeta oggi non scrive più ciò che vede, ma ciò che veduto, ripensa. E il lettore non sente più ciò che legge, ma ciò che letto, riflette».²³ Ingenuità o furbizia del lettore? Genuinità o elaborazione del testo letterario? E, se c'è davvero riflessione in esso, è un guadagno o una perdita?

5. All'inizio della *Vita di Alberto Pisani*, il piccolo Alberto, infervorato dalle sue svariatissime letture, scopre la propria vocazione poetica e inizia a scrivere versi. La sua visione del mondo ne risulta alquanto alterata:

messi i poetici occhiali, ecco l'ex-militare diventargli un tiranno dal fèrreo cuore, il grugno di bronzo, lo sguardo d'acciaio, insomma una collezione de' più duri metalli; ecco la giovanetta



cangiarsigli in una creatura di cielo, con trecce d'oro filato, fronte *spaziosa* d'agata, due zaffiri per occhi, perle in cambio di denti, insomma una bachèca di orèfice.²⁴

Tra la realtà e la rappresentazione mentale che se ne fa lo scrittore in erba, i «poèti occhiali» interpongono uno schermo letterario che abbellisce, nobilita e enfatizza la realtà circostante, un po' come il software *Photoshop* oggi. La fonte letteraria viene esplicitamente suggerita dalla dieresi e dal corsivo di «*spaziosa*», nonché dall'accumulazione di clichés («ferreo cuore», «sguardo d'acciaio», «trecce d'oro»). Lo scrittore non manca di sottolineare il divario tra il carattere artificiale di tale visione e la realtà materiale, riducendo le liriche immagini mentali d'Albertino al loro senso proprio («una collezione de' più duri metalli», «una bachèca di orèfice»). In realtà, il capitano Balotta – «l'ex-militare» in questione – è «un rispettabile pensionato in là bene negli anni (e ciò a dispetto di un parrucchino rossastro) ma di legname stagionatissimo» e «la giovanetta», sua figlia, «una buona massaja che orlava i moccichini di *babbo*»: ²⁵ siamo ben lungi dallo sguardo d'acciaio e dalle trecce d'oro.

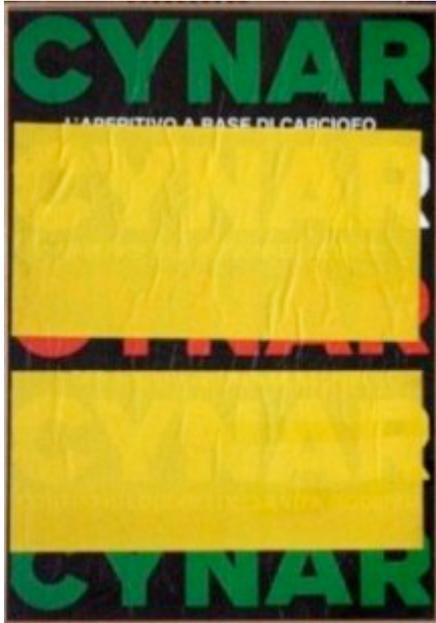
Ora, qual è la giusta visione? quella cavalleresca dei «poèti occhiali» o quella volgare dello sguardo disincantato del narratore? La seconda, indubbiamente. Allora a falsare la vista non è la riflessione bensì l'illusione poetica. Anzi, la riflessione del narratore ristabilisce la corretta visione delle cose, levando i «poèti occhiali» che fanno travedere il giovane personaggio. Essa corrompe forse il sentimento ma reca anche quella lucidità che manca al sentimento. Di conseguenza, se, come sembrava credere l'autore, la poesia di puro sentimento era poesia sincera, occorre precisare che era anche ingannevole: *εἰκὼν* e non *εἶδος*, può darsi, ma un *εἰκὼν ὑποκριτικός*, un'immagine infedele della natura. Dal punto di vista della lucidità, l'intromissione della riflessione è dunque un guadagno. Dal punto di vista artistico, invece, è forse una perdita. Ecco infatti quel che scrive l'autore al suo caro Perelli nel 1877:

Come lo fabbrico ora, il mio stile appartiene non tanto alla letteratura che alla farmacopea. Vedi classe degli oppi [...]. Oppure, penso che chi mi opprime la fantasia è la stessa sua madre – Memoria. Io forse ho ingojato più che non potessi concoquere. Le sincere emozioni, che mi si mostran nell'animo, invece di *servirle ancor calde*, le lascio raffreddare, le staccio per i sette crivelli, le imbroglio si spezierie, e le tormento finché le servo ammuftite. Non dico di non raggiungere, taluna volta, *il bello*, ma dal *bello* al *sublime*, *eh c'è che ire!* Si va, al primo, per vele; al secondo per ali: l'uno ascende da terra, discende l'altro dal cielo. Sta dunque in ciò la ragione della mia artistica incompletezza, che io non mi sono fidato mai di esprimere me da me solo ma ho sempre cercato al mio cuore le labbra altrui, o l'altrui cuore alle mie – mentrechè la dottrina (che è il non nostro sapere) dovrebbe semplicemente servire agli artisti per acquistare la scienza (che è il saper nostro) ossia, dovrebbe servire come le dande ai bambini – [ad] apprendere a farne senza.²⁶

Più che la riflessione, ciò che corrompe l'emozione è identificato qui come l'erudizione. Ad ogni modo, si ritrova l'opposizione tra natura e cultura. Dossi sostiene di non riuscire a mantenere le sue emozioni nello stato di primitiva purezza. Sostiene inoltre di non riuscire a contare sulle sue sole forze creative, di non saper essere solo se stesso. Ma questa stessa lettera è inzeppata di prove contrarie, giacché lo stile, al solito, è personalissimo. Spiccano in particolare le immagini propriamente dossiane: la metafora dei «sette crivelli» (ricordiamo anche «le tante stacciate che si fecero per partire il vizio dalla virtù» nella *nota azzurra* 2372) e le analogie relative ai campi lessicali dell'alimentazione e dell'infanzia, che sono immagini ricorrenti nel suo corpus;²⁷ i parallelismi e i giochi di parole («la dottrina (che è il non nostro sapere) / la scienza (che è il saper nostro)»), espedienti anch'essi molto usuali nelle sue prose; o le forme linguistiche quasi uniche, come il latinismo *concoquere* (digerire) e gli arcaismi *raffreddare* e *mentrechè*; per non parlare delle numerose figure retoriche, dai singoli tropi alla stessa accumulazione figurativa. Insomma i prodotti 'idiopatici' sono di gran lunga superiori ai prodotti delle 'indigestioni libresche'. Infine la

straordinaria vivacità della rappresentazione compensa semmai la mancanza di armonia, di fluidità naturale.

Quindi l'idea corrompe forse la sensazione, e forse la riflessione paralizza – prepirandellianamente – il movimento naturale del sentimento.²⁸ A noi sembra tuttavia che l'onnipresenza delle immagini e il loro impiego come vettori del pensiero riscattino in un certo senso la letteratura «di idee», reinvestendo il testo della concretezza e della spontaneità perdute. Se dunque «le figure rettoriche sono tutte bugie»²⁹ dal punto di vista del messaggio, la loro icasticità conferisce vivacità e leggerezza al discorso. Il lettore sarà allora insieme ingenuo e smaliziato, capace cioè di lasciarsi trascinare dal piacere procurato dall'immagine nella sua immediata rappresentatività, e di prendere le distanze per trarne tutto il raffinato succo, far risalire a galla le sue varie sedimentazioni semantiche. Sicché la centralità dell'immagine consente di riequilibrare l'opera, facendone un'opera propriamente umoristica, di riflessione e di umore, di idee e di sensazioni, iscrivendola insomma a metà strada tra *eikṓn* e *eĩdos*.



Mimmo Rotella, *Blank Cynar jaune*, 1980

In maniera non molto dissimile, all'inizio degli anni Ottanta dello scorso secolo, Mimmo Rotella – la cui cifra stilistica, non a caso, è lo humour –³⁰ esponeva a Milano e a Parigi i *Blanks* che ostacolavano la vista dei manifesti pubblicitari parzialmente ricoperti, inaugurando una tecnica che avrebbe avuto un certo successo (si pensi a certi *artworks* di John Baldessari come lo *Studio* del 1988, per esempio).

Ciò che importa non risiede necessariamente in quel che appare di primo acchito – le strisce di colore / la superficie del testo –, e nemmeno in ciò a cui siamo soliti dedicare importanza – il messaggio pubblicitario (i visi nello *Studio* di Baldessari) / il discorso –. Ciò che importa, in fin dei conti, è soprattutto la complessità del gioco tra l'impatto dell'immagine e l'allusività del messaggio.

¹ Carlo Dossi è lo pseudonimo letterario di Alberto Carlo Pisani Dossi (1849-1910). Si intende per immagine qualsiasi segno testuale che si presenti nella mente del lettore sotto forma iconica: immagini mentali, immagini «da leggere», «da vedere», «da dire», per riprendere le espressioni di Philippe Hamon (cfr. P. HAMON, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, pp. 26, 277, 312 e 436. Traduzione mia). Gian Pietro Lucini, contemporaneo dell'autore, aveva già notato la «ebrietà di immagini» delle prose dossiane (G.P. LUCINI, *L'ora topica di Carlo Dossi. Saggio di critica integrale* [1911], Milano, Lampi di stampa, 2003, p. 22). Nella sua scia, Gaetano Mariani, autore della prima monografia significativa sulla Scapigliatura, osservava che la parola dossiana era una «parola-immagine» (G. MARIANI, *Storia della scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1967, p. 482). Anche la critica dossiana più recente ha sottolineato questo aspetto sostanziale: secondo Giovanni Pacchiano, Dossi è «un autore fondamentalmente metaforico» (G. PACCHIANO, *Introduzione*, in C. DOSSI, *La Desinenza in A*, Milano, Rizzoli, 1989, p. 23); Laura Barile ha rilevato «la dovizia metaforica propria dell'autore» (L. BARILE, *Postfazione*, in C. DOSSI, *Autodiagnosi quotidiana*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1984, p. 31); Antonio Saccone l'«oltranza figurale», l'«esorbitante densità metaforica», il «dovizioso armamentario di icastiche metafore» (A. SACCONI, *Carlo Dossi. La scrittura del margine*, Napoli, Liguori, 1995, pp. 126 e 140); Folco Portinari infine ha parlato di un «trionfo dell'occhio» (F. PORTINARI, *Introduzione*, in C. DOSSI, *Opere scelte*, Torino, UTET, 2004, p. 32). Finora tuttavia nessuno ha dedicato all'argomento uno studio specifico.

² I racconti *Letterata e beghina*, *Educazione pretina* e *Per me si va tra la perduta gente. Racconto di Carlo Dossi* sono tratti da: C. DOSSI, *Due racconti giovanili. Con un racconto di Luigi Perelli*, a cura di P. Montefoschi, Roma, Salerno Editrice, 1994. L'edizione di riferimento per le *Note azzurre* è: C. DOSSI, *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 2010. Tutti gli altri testi dossiani citati – opere letterarie e prefazioni – sono tratti dall'edizione: C. DOSSI, *Opere*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1995.

³ Lettera del 19 luglio 1870, cit. in D. ISELLA, *Dossiana*, «Strumenti critici», XV, 3, 2000, p. 408.

⁴ G. BACHELARD, *La terra e il riposo*, trad. it. di M. Citterio, A. C. Peduzzi, Milano, Red, 2007, p. 23.



⁵ Ricorrenti i vocativi: «o caro lettore» (C. DOSSI, *Letterata e beghina*, in ID., *Due racconti giovanili*, cit., p. 217), «o amici lettori» (C. DOSSI, *Per me si va tra la perduta gente. Racconto di Carlo Dossi*, ivi, p. 192), «miei cari» (C. DOSSI, *L'altrieri. Nero su bianco*, in ID., *Opere*, cit., pp. 8 e 69), «miei ragazzi», «[l]ettori miei», «signore lettrici» (C. DOSSI, *Gocce d'inchiostro*, ivi, pp. 379, 404 e 426), «signori miei», «amici» [C. DOSSI, L. PERELLI, *Ritratti umani (Campionario)*, ivi, pp. 924 e 959], sino alla dedica *Alla geniale*, quella cioè che i numerosi vocativi alla stessa «amica geniale» consentono di identificare come la lettrice ideale (C. DOSSI, *Amori*, ivi, pp. 1033, 1035, 1042, 1062, 1071 e 1099). Sono anche molto frequenti gli interventi del narratore direttamente rivolti al lettore, come nell'explicit dell'*Altrieri*: «A rivederci» (C. DOSSI, *L'altrieri*, cit., p. 77).

⁶ C. DOSSI, *Prefazione generale ai Ritratti umani*, in ID., *Opere*, cit., p. 903. Fra le «quasi-autobiografie» Dossi include anche due libri progettati e non portati a termine: *Giorni di festa e Ore di malinconia*. Fra le «storie altrui», oltre ai libri pubblicati che compongono i *Ritratti umani (Dal calamaio di un medico, La desinenza in A, Campionario)*, include anche gli altri «libri in via di gestazione» che avrebbero dovuto completare i *Ritratti: Ritratti di famiglia, Visite illustri, Ghiaccia di Roma, Goriniana e Rovianiana*. Nella categoria *Filosofia* infine egli include anche l'incompiuto *Libro delle bizzarrie*. In quanto a *L'altrieri. Nero su bianco* e alla *Vita di Alberto Pisani*, furono pubblicati rispettivamente nel 1868 e nel 1870. *Il Regno de' cieli* uscì dai torchi nel 1873 e *La colonia felice* nel 1874. L'estrema attenzione dedicata da Dossi alle parole e la spiccata originalità della sua lingua si verificano anche nell'adozione di una grafia e di segni di punteggiatura del tutto particolari, che si sono evidentemente rispettati in questa sede.

⁷ La *Prefazione generale ai Ritratti Umani* costituisce un caso isolato. Essa è molto figurativa ma, diversamente dal solito, il tono non è sferzante e le immagini non inducono al sorriso. Molte di esse pertengono al repertorio comune (l'attività artistica come cammino, lo scrittore tessitore, il libro-creatura), usate in modo enfatico («gli Ercoli del pensiero») o nostalgico, e comunque sempre serio (C. DOSSI, *Prefazione generale ai Ritratti Umani*, cit., p. 902). Questa prefazione si avvicina così alla vena «filosofica», figurativamente scarsa.

⁸ C. DOSSI, *Vita di Alberto Pisani*, in ID., *Opere*, cit., p. 182. Corsivo dell'autore.

⁹ C. DOSSI, *Margine alla Desinenza in A*, in ID., *Opere*, cit., p. 680.

¹⁰ C. DOSSI, *Note azzurre*, cit., n. 1689. Altrove Dossi spiega ancora: «le idee o sottintese o mezzo accennate [...] fanno sì ch'egli [il lettore] prenda interesse al libro, perocchè, interpretandolo, gli sembra quasi di scriverlo» (ID., *Margine alla Desinenza in A*, cit., p. 681).

¹¹ Nella vita come nella letteratura, Dossi è anzitutto un esegeta: «leggere e scrivere pertengono all'ermeneutica e all'euristica» (P.-C. BUFFARIA, *Carlo Dossi et ses 'Note azzurre'. Raison pratique et innovation littéraire*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, p. 165. Traduzione mia). Sulla relazione autore-lettore, cfr. L. CLERICI, *Pubblico reale e lettori ideali: l'umorismo di Carlo Dossi*, in L. Clerici, B. Falchetto (a cura di), *Calvino e il comico*, introduzione di A. Faeti, Milano, Marcos y Marcos, 1994, pp. 125-162.

¹² C. DOSSI, *Margine alla Desinenza in A*, cit., pp. 665-666.

¹³ C. DOSSI, *L'altrieri*, cit., pp. 8-9.

¹⁴ C. DOSSI, *Note azzurre*, cit., n. 1689.

¹⁵ Ivi, n. 3782.

¹⁶ Tale gioco analogico è stato chiamato «il meccanismo dell'oggetto che ne trascina un altro per vari richiami» (C. RICCARDI, *Una nuova 'ora topica' per Carlo Dossi*, «Strumenti critici», XXIV, 2009, p. 276).

¹⁷ C. DOSSI, *Note azzurre*, cit., n. 2372. Si legge anche in un'altra *nota*: «Il modo di D. è di presentare un fatto, cui il lettore non può non annuire; e allora, trac, gli sommette la logicissima conclusione, spesso l'opposta al pregiudizio del lettore» (ivi, nota 2307). Lo scopo di «riforma sociale» rivendicato qui da Dossi riguarda il periodo giovanile della sua carriera letteraria e amministrativa, quando cioè entra al ministero degli Esteri, nel 1872 (si dimetterà dall'impiego ma tornerà a ricoprirlo nel 1877), e si accinge alla stesura della *Colonia felice*, pubblicata nel 1874. La nota 2372 fu verosimilmente scritta negli anni 1872-1873, perché la nota 2374 rievoca una visita a Roma compiuta nel 1872 e quella successiva è datata 1873. Lo zibaldone dossiano non rispetta una cronologia rigorosa, ma è probabile che «il numero più cospicuo di note, fino *grosso modo* alla n. 4250, sia da attribuire al periodo 1870-1877» (D. ISELLA, *Nota al testo*, in C. DOSSI, *Note azzurre*, cit., p. XXX).

¹⁸ G. BACHELARD, *La terra e il riposo*, cit., p. 23.

¹⁹ «[Q]uesto quinto vangelo [*Il Regno dei Cieli*] (così mi piace di chiamarlo per burla) riuscì ancor più noioso degli altri quattro. Addurre l'uomo al bene, pur con le lusinghe della voluttà, è difficile; addurvelo per le vie della seccatura, è impossibile. E allora decisi di dissimulare la predica in due romanzi, e, cominciando a drammatizzare la prima parte della mia tesi, fondai nei campi della fantasia – *La colonia felice*» (C. DOSSI, *Diffida*, in ID., *Opere*, cit., p. 524).

²⁰ C. DOSSI, *Gocce d'inchiostro*, cit., p. 367.

²¹ C. DOSSI, *Margine alla Desinenza in A*, cit., p. 678. Alcuni critici delle opere dossiane ritengono che l'estrema figuratività dello stile dossiano sia da ricondurre al barocchismo esasperato come fine a se stesso. Piero Nardi, per esempio, sostiene che le immagini raffinate, bizzarre, incongrue testimoniano una «ricerca del nuovo valore espressivo a ogni costo» (P. NARDI, *Scapigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi [1924]*, Milano, Mondadori, 1968, p. 232).

²² «La nostra non è più una letteratura di sentimenti ma di idee» (C. DOSSI, *Note azzurre*, cit., n. 2232).

²³ *Ibidem*.

²⁴ C. DOSSI, *Vita di Alberto Pisani*, cit., p. 106.



²⁵ *Ibidem*.

²⁶ C. DOSSI, *Note azzurre*, cit., n. 3922.

²⁷ La dimostrazione di quest'assunto sarà l'oggetto di uno studio di prossima pubblicazione.

²⁸ Dossi anticipa così la teoria dell'umorismo elaborata da Pirandello, secondo il quale, nelle opere umoristiche, la riflessione «viene a turbare, a interrompere il movimento spontaneo che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa» (L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in ID., *L'umorismo e altri saggi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Giunti, 1994, pp. 132-133). Il saggio comparve nel 1908.

²⁹ C. DOSSI, *Note azzurre*, cit., n. 2425.

³⁰ M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Dico a te, Mimmo (a proposito della Strada, della Storia, di un'amicizia)*, in ID., *Mimmo Rotella. L'arte oggi*, Milano, Skira, 1999, p. 11.