

## Strategie dell'umorismo in un racconto di Camillo Boito (*Baciale 'l piede e la man bella e bianca*)

Malgrado il fortunato plauso in vita, la fama letteraria di Camillo Boito è andata progressivamente scemando nel corso degli anni successivi alla sua morte fino a ridurlo a esponente minore di quella Scapigliatura lombarda che vide, invece, tra i suoi massimi esponenti proprio il fratello Arrigo, famoso librettista<sup>1</sup>. Eppure, sarebbe ingenuo definire l'ombra di quest'ultimo quale causa esclusiva di tale deriva: le ragioni, in effetti, sembrano essere già iscritte in quella connaturata "dispersione creativa" che porta il primogenito Camillo a sperimentare le sue molteplici abilità attraverso tutte le forme espressive a disposizione secondo una pratica che finisce, però, per collocarlo ai margini del canone, laddove il modello si fa ibridazione, impura contaminazione.

A tale proposito, appaiono esemplari le procedure narrative di *Baciale 'l piede e la man bella e bianca*, racconto edito per la prima volta nel 1873 su "Strenna Veneziana" poi confluito nella prima raccolta delle *Storielle vane* (1876) e che, per il suo valore programmatico in termini di poetica, Piero Nardi pone ad *ouverture* della prima antologia boitiana da lui curata per i tipi di Le Monnier<sup>2</sup>.

### 1. *Gli artifici della trama*

Protagonista di questo racconto è un artista dalle sembianze "scapigliate": egli parte da Roma alla volta di Milano per riscoprire il patrimonio artistico del Rinascimento ma, durante il tragitto, tra incontri fortuiti e piccoli disagi, perde il suo "fido" compagno di viaggio, il libricino delle *Rime* del Petrarca; questo evento casuale fungerà da movente per un fugace quanto platonico incontro d'amore che determinerà, a sua volta, una serie di imprevedute deviazioni all'itinerario prestabilito.

Appare evidente come sin dalle prime pagine del racconto l'attenzione del protagonista non sia rivolta alla descrizione del viaggio, ma al modo attraverso cui quest'esperienza viene tradotta sulla pagina; in questo racconto, infatti, la trama è esibita nella sua piena

---

<sup>1</sup> Sebbene la rinomanza di Camillo Boito sia legata soprattutto alla sua attività di architetto e critico d'arte, egli ottenne preziosi riconoscimenti anche in ambito letterario: nel corso della sua operosa vita, infatti, pubblicò due raccolte di racconti, *Storielle vane* (1876) e *Senso. Nuove Storielle vane* (1883), e un singolare diario di viaggio, *Gite di un artista* (1884), tutti accolti con un caloroso quanto inaspettato successo.

<sup>2</sup> CAMILLO BOITO [= B], *Senso e altre storielle vane*, a. c. di PIERO NARDI, Firenze, Le Monnier, 1961.

irrilevanza mentre sono «le sorprese della scrittura», gli orpelli della teoria, a catalizzare l'attenzione del Lettore (reale e ipotetico) arrivando, su questa scia, a smuovere i principi cardine della narrativa tradizionale:

Non si figuri però il lettore avveduto, notando com'io indirizzo la sua attenzione a questo libricino, che intorno ai versi del Canonico di Valchiusa debba raggrupparsi la matassa del mio racconto; sappia anzi che *il mio racconto è tutto sconclusionato, che non ha né capo né coda*, e che non ci voglio impiegare *nessuno degli accorgimenti de' narratori*: della qual cosa prego un pedagogo, mezzo uomo di lettere, mezzo uomo politico, ch'io conosco, di volermi tenere per iscusato<sup>3</sup>.

Il primo punto su cui l'autore ci induce a riflettere, evidentemente, riguarda la questione della forma: il racconto si sottrae alle linee guida della narrativa naturalista rifiutando – almeno nelle premesse – ogni proposito di linearità, oggettività e finalismo (se non quello esclusivo e ludico della pura narrazione).

Tornano utili, a tale proposito, le parole con cui Giancarlo Mazzacurati avviava il suo discorso sul *Mattia Pascal* di Pirandello nell'*Introduzione* all'edizione del romanzo da lui curata per i tipi di Einaudi:

Così, prima ancora di parlare, come il cerimoniale vorrebbe, di una trama che si avvita su di sé, siamo già inavvertitamente scivolati verso aspetti di questa forma nuova [...]. La verità è che la trama, che in sé era esile e costruita di echi romanzeschi già ascoltati, di colpi di scena ai confini del *fait divers* o addirittura del *feuilleton*, oggi è talmente consumata dalle letture correnti di più generazioni, che è difficile valorizzarne ancora le sorprese, come se fosse un giocattolo nuovo<sup>4</sup>.

Questa premessa, evidentemente, ben si adatta all'analisi di *Baciale 'l piede e la man bella e bianca*: qui, però l'azione si mostra coerente sotto il profilo temporale perché il narratore, sebbene infarcisca la novella di numerose digressioni che spezzano e dilatano il ritmo della narrazione, procede in ogni caso con un resoconto progressivo degli eventi. Similmente, anche il meccanismo di recupero memoriale non presenta crepe apparenti, anzi, l'io narrante conferma di attenersi ad una certa "verosimiglianza":

Ma ora, dopo averci pensato e ripensato, vedo che non posso, senza compromettere la mia reputazione di narratore, serbare modestamente il mistero, poiché ne verrebbe che o il racconto restasse tronco o, proprio sul terminale, peccasse d'inverosimiglianza<sup>5</sup>.

In linea con la prospettiva ottocentesca, dunque, Boito resta fedele al principio dell'autorità dello scrittore che, coincidendo con la voce del protagonista, modella il suo racconto su una particolare forma di realismo soggettivo: ponendo l'io narrante al centro del racconto, l'autore si discosta dalle pretese della ricerca verista di una narrazione che sembrasse *essersi fatta da sé* e, parimenti, dà vita ad una nuova poetica realista in cui la verità è garantita proprio dal soggettivismo della narrazione, ovvero dal racconto del protagonista che interpreta il reale attraverso la sua personale, ma pur sempre autentica, prospettiva<sup>6</sup>.

La ricerca di Boito, però, finisce per travolgere anche i moduli specifici del genere odepórico: in *Baciale'l piede e la man bella e bianca*, infatti, l'autore "mima" i tradizionali resoconti del *Grand Tour* sgretolandone dall'interno l'impalcatura: il racconto di viaggio diviene una «raccolta di momenti autonomi» in cui, a fungere da collante, intervengono le discussioni tra Narratore, Lettore e Pedagogo. Questi ultimi due personaggi, del resto,

<sup>3</sup> B, *Baciale 'l piede e la man bella e bianca*, ivi, p. 30 s., c.n.

<sup>4</sup> GIANCARLO MAZZACURATI, "L'umorista non riconosce eroi", in *Stagioni dell'apocalisse*, Torino, Einaudi, 1998, p. 119.

<sup>5</sup> Ivi, p. 101.

<sup>6</sup> Cfr. PATRIZIA ZAMBON, *Sul "realismo estetico" di Camillo Boito*, "Otto/Novecento", novembre-dicembre 1977, pp. 48-51.

contribuiscono ad amplificare i piani di lettura del testo generando una serie di procedure metaletterarie. Nel secondo paragrafo, ad esempio, il protagonista sottolinea:

*Il lettore se ne ricorda, e se ne ricorda anco il mio pedagogo, poiché, sapendo esso come in un racconto non si deve innestare né un accidente inutile, né una parola vana, aveva sorriso un po' di dispetto e un po' di compassione nel leggere i rapidi cenni, coi quali ordinavo al servo di copiare per conto mio l'iscrizione dell'architrave nella porta di mezzo del Duomo a Civita Castellana<sup>7</sup>.*

Analogamente, l'incipit del terzo paragrafo è costituito da una lunga digressione metanarrativa in cui l'Autore e il Pedagogo dialogano sugli schemi più usati degli intrecci narrativi tradizionali, ironizzando sulla prevedibilità degli stessi:

*Il pedagogo: [...] Il suo volumetto, io l'indovino, fu subito raccolto da una mano di rosa e di giglio. L'ultimo periodo del II capitolo non è estraneo al verso che chiude il I. A me non le si danno a bere, a me, certe cose. Veda: ho l'olfatto del can da caccia; corro dietro agl'intrecci un iglio lontano. L'occhio della fantasia supplisce a quello del corpo; conciossiacosaché l'uno ha bisogno delle lenti di Alessandro Spina, l'altro vince ogni distanza e penetra nei più riposti visceri delle cose. Il castello del suo racconto è un castello di carta.*

*L'autore (tra sé, tutto mortificato): Oh soffio del genio, sei passato sul mio povero campo, schiantandovi quei pochi fiori modesti, che avevo coltivato col cuore della mia fronte! Che cosa mi resta oramai? (Ad alta voce con accento supplichevole): Per carità non lo dica a nessuno. Il lettore è certo meno aguzzo di lei: bevèrò grosso.*

*Il pedagogo (con atto di protezione, cacciandosi il cappello sulla nuca, per lasciare il fronte scoperto, e darsi così una certa apparenza di uomo distratto, di mente in ebollizione, di fantasia poetica): Non lo dirò a nessuno<sup>8</sup>.*

Senza voler appesantire il nostro discorso con ulteriori citazioni, ci basti per ora sottolineare come nel racconto di Boito i dialoghi e gli appelli del Narratore al Lettore e al Pedagogo ricorrono con frequenza tale da indurre il lettore (reale) a considerare il discorso metanarrativo quale motivo principale della storia e a condurre il ragionamento sulla rotta di un doppio binario: innanzitutto quello che fa capo alle relazioni che intercorrono tra il testo e il suo modello (in questo caso, il *Viaggio Sentimentale* di Lawrence Sterne); in secondo luogo, quello relativo alle procedure inerenti l'attendibilità di una narrazione apparentemente autobiografica. Per questo motivo, prima di avanzare conclusioni, è opportuno fare luce sui rapporti che il testo di Boito intesse con l'archetipo sterniano e con la memorialistica di viaggio sette-ottocentesca, per meglio intendere, così, la definizione delle peculiarità di questo racconto che non intende esporre fatti ma, più "verosimilmente", inscenare la crisi del realismo.

## 2. Sterne e l'arte della "copia"

Re Salomone mi gridava: «In fino a quando, o pigro, giacerai? Quando ti desterai dal tuo sonno?». E l'oste, picchiando all'uscio, aggiungeva: «Signorino, sono le sei e mezzo» e ripicchiava e ripeteva: «sono le sei e mezzo, signorino». «Sta bene, mi alzo» risposi all'oste e a Salomone; e in meno di un quarto d'ora entravo nella cucina dove l'oste solo mi stava aspettando<sup>9</sup>.

Dinanzi a questo ciclo di battute posto significativamente ad *incipit* del racconto, il lettore più smaliziato non potrà non ravvisarvi l'eco del «dirompente»<sup>10</sup> esordio narrativo

<sup>7</sup> Boito, *Baciale [...]*, cit., p. 48, c.n.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 60-2 (c. n.).

<sup>9</sup> Ivi, p. 48.

<sup>10</sup> Così GIANCARLO MAZZACURATI definisce l'esordio del "Sentimental Journey", in *Il fantasma*

del *Sentimental Journey* di Sterne («They order, said I, this matter better in France»)<sup>11</sup> che, evidentemente, indirizza la lettura di *Baciale 'l piede e la man bella e bianca* lungo la via della pista sterniana di cui Boito intende recuperare l'intenzionalità umoristica e l'originale sintassi narrativa.

Come abbiamo sottolineato in precedenza, il racconto procede per lunghe digressioni seguendo l'impronta di quella pratica decostruttiva, parodica e «diversamente mimetica»<sup>12</sup> che caratterizza la prosa di Sterne; similmente, l'umorismo dei titoli ai singoli capitoli («L'epigrafe del cameriere e la salsa di Orazio»; «Dove l'autore rivide il suo petrarchino»; «Come l'autore passò una notte in cucina»), le parentesi erudite, la performatività del linguaggio, la costante ricerca di complicità con il lettore, rinviano con chiarezza al modello contribuendo ad orientare umoristicamente il racconto. Il protagonista, inoltre, in più di un'occasione sottolinea la natura «umorale» del proprio stato d'animo e, a proposito del suo «pellegrinaggio artistico e pedestre», lo definisce un vero e proprio «vaniloquio»:

Non ero triste, ma neanche sereno. Giacevo in quello stato di spirito inerte, che precede l'ombra della malinconia. [...] Avevo l'animo *torbido*. Fra le probabili *peripezie del mio pellegrinaggio* artistico e pedestre lungo la città del Papa fino a Ravenna, m'ero appunto dimenticato la pioggia: or dunque la pioggia, capitata all'improvviso, mandava alla malora tutti i miei disegni<sup>13</sup>.

Più avanti, invece, il rinvio alla prosa di Giovenale rimarca gli inequivocabili risvolti satirici all'atmosfera:

Se, piantato sullo stretto sedile del biroccino scoperto, correndo di gran galoppo verso settentrione, mentre il vento, col soffiare appunto da settentrione, mi tempesta gli occhi di goccioloni di acqua fredda, avessi dovuto pensare a qualcuno degli antichi scrittori, avrei pensato meno a Plutarco che non a Giovenale<sup>14</sup>.

E infine:

Non so cosa penseranno di tale classica salsa le tre sorelle garbate, che leggono questo vaniloquio, e che si alternano in famiglia ogni settimana il grave ufficio di presiedere alle cose della cucina<sup>15</sup>.

Il racconto di viaggio, dunque, assume le fattezze eteroclite di un eloquio costituito da futili aneddoti (seppur eruditi) montati senza alcuna finalità edificante, dinanzi al quale il pubblico delle «tre sorelle garbate» non può che rimanere interdetto: anche in questo caso il ristretto uditorio di lettrici rinvia alla matrice sterniana ma, l'esiguità del numero espresso, non può non richiamare all'attenzione anche quei «venticinque lettori» del Manzoni la cui lezione, accolta o aversata, aveva rappresentato il principale modello per gli intellettuali di formazione «scapigliata»<sup>16</sup>.

Eppure, il confronto con Sterne<sup>17</sup> necessita di essere inquadrato in un'ottica più ampia.

di *Yorick*. Laurence Sterne e il romanzo sentimentale, a c. di MATTEO PALUMBO, Napoli, Liguori, 2006, p. 56.

<sup>11</sup> LAURENCE STERNE, *Viaggio Sentimentale in Francia e in Italia*, trad. di VIOLA PAPETTI, Venezia, Marsilio, 2002, p. 36.

<sup>12</sup> MAZZACURATI, *Il fantasma di Yorick*, cit., p. 68.

<sup>13</sup> B., *Baciale [...]*, cit., pp. 34 e 36, c.n.

<sup>14</sup> Ivi, p. 44.

<sup>15</sup> Ivi, p. 57.

<sup>16</sup> Cfr. GIUSEPPE FARINELLI, *Manzonismo e antimanzonismo*, in *La Scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Roma, Carocci, 2005, p. 77.

<sup>17</sup> A proposito di *Baciale 'l piede e la man bella e bianca*, Ricciarda Ricorda osserva come «netta appare l'ascendenza sterniana e probabili gli influssi del Tarchetti di *L'innamorato della montagna* (1869) e di *Ad un moscone. Viaggio Sentimentale nel giardino Balzaretto* (1865), per il tema del viaggio assunto a pretesto della divagazione narrativa che, di conseguenza, relativizza la funzione del narratore e dissolve il potere accentratore dell'intreccio» (ILARIA CROTTI - RICCIARDA RICORDA, *Scapigliatura e dintorni*, Padova, Piccin, 1992, p. 77).

Sensibile, com'è noto, alle questioni riguardanti il restauro archeologico e architettonico, Camillo Boito ebbe modo di sviluppare in varie occasioni i concetti di imitazione, copia e stile proprio in relazione all'arte del restauro; in particolare, in *Architettura del Medio Evo* egli sottolineava l'importanza del disegno preparatorio come stadio preliminare funzionale alla "cattura" della forma da riprodurre; infine, dopo un'attenta disamina sul senso della copia, concludeva:

L'unico mezzo per *non ricadere* continuamente *nella volgare copia o nell'ingenua ricreazione* delle vecchie cose è conoscere, non diremo tutto, che tutto è impossibile, ma quanto più delle vecchie cose si può<sup>18</sup>.

Anche il restauro, per Boito, doveva ambire ad uno stile personale senza, per questo, snaturare l'impostazione originale: non una copia pedissequa, dunque, né uno stravolgimento del modello ma, piuttosto, un'operazione di ri-creazione atta ad esaltare il modello, l'artista e il restauratore stesso.

Ebbene, tali considerazioni possono adattarsi anche al nostro discorso relativo al rapporto tra *Baciale 'l piede e la man bella e bianca* e il *Sentimental Journey*: richiamandosi esplicitamente al modello, infatti, Boito sembra voler esaltarne le caratteristiche pur conservando un proprio stile. Del resto, nel secondo paragrafo, la lunga digressione sull'epigrafe del cameriere – in parte già citata – sembra convergere su questi termini:

Il lettore se ne ricorda, [...] aveva sorriso un po' di dispetto e un po' di compassione nel leggere i rapidi cenni, coi quali ordinavo al servo di copiare per conto mio l'iscrizione dell'architrave nella porta di mezzo a la Duomo a Civita Castellana. *Il fatto è che quella copia mi sembrò a primo tratto una canzonatura*, e pensai che il furfante mi avesse rubato un paolo<sup>19</sup>.

La sensazione del protagonista dinanzi alla copia dell'epigrafe è in realtà simile a quella del lettore dinanzi al racconto di Boito; ma, suggerisce l'autore, la percezione iniziale è presto messa in discussione grazie alla riflessione, perché, nonostante la copia non sia perfetta, permette al personaggio di chiarire un particolare (a suo avviso) fondamentale e, ad un livello superiore, diventa occasione per indurre il lettore a riflettere sulla stratificazione della comunicazione letteraria.

Questa, in sintesi, l'arte della copia per Camillo Boito: non c'è da meravigliarsi, perciò, se anche il titolo riprende un verso del Petrarca ma con qualche "variazione" rispetto all'originale<sup>20</sup>.

### 3. *Prodromi dell'"autofiction"*

La novella *Baciale 'l piede e la man bella e bianca* è narrata in prima persona dal protagonista che, nei sottotitoli ai vari paragrafi («Come l'Autore partì da Roma», «Come l'autore passò una notte in cucina», «Dove l'autore rivide il suo petrarchino», «Del coraggio dell'autore»), suggerisce l'identificazione tra Narratore, Protagonista e Autore. Tuttavia, nella nota finale – «Avevo allora 18 anni. Marzo 1867»<sup>21</sup> – l'inganno è presto svelato: un breve calcolo, infatti, smonta l'ipotesi che l'autore delle memorie possa effettivamente coincidere con

<sup>18</sup> B, *Architettura del Medio Evo*, Milano, Hoepli, 1888, p. 38, c.n.

<sup>19</sup> B, *Baciale [...]*, cit., p. 48 (c.n.). Camillo Boito nel 1867 ha 31 anni e ricopre già da sei anni l'incarico di Professore di Architettura presso l'Accademia di Brera a Milano.

<sup>20</sup> Questo verso costituisce l'*incipit* della seconda terzina del CCVIII sonetto del *Canzoniere* (*Rapido fiume che d'alpestra vena...*), ma l'originale petrarchesco recita così: «Baciale 'l piede, o la man bella et bianca» (FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, testo critico a c. di GIANFRANCO CONTINI, Torino, Einaudi, p. 269).

<sup>21</sup> B, *Baciale [...]*, cit., p. 109.

Boito stesso e apre interessanti sviluppi sull'interpretazione del testo. Ci troviamo, in effetti, dinanzi a un narratore inattendibile che racconta il suo viaggio stabilendo inizialmente un «patto» di verosimiglianza autobiografica con il lettore, per poi tradirlo apertamente nel finale. Evidentemente, la questione implica un diverso approccio all'analisi del racconto che, riallacciandosi (seppure in chiave umoristica) alla tradizione della letteratura odeporica, chiama in causa gli sviluppi relativi al dibattito sul genere autobiografico e, in particolare, le considerazioni relative alle strategie del racconto autobiografico immaginario. Anche se la disputa sulle caratteristiche di questo genere ha origini piuttosto recenti e, soprattutto per quel che concerne le distinzioni tra «romanzo autobiografico» e «autofiction», la partita sembra interessare soprattutto l'area del cosiddetto postmoderno<sup>22</sup>, l'attività narrativa di Camillo Boito e, nella fattispecie, il racconto *Baciale 'l piede e la man bella e bianca* (che precede di quasi un secolo il romanzo da cui trae origine il dibattito sull'«autofiction», ovvero *Fils* di Serge Doubrovsky, 1977), presenta caratteristiche tali da poterlo considerare un esempio di autofiction *avant la lettre*.

Nel testo, difatti, la coincidenza tra Autore, Narratore e Personaggio è solo apparente mentre, *a posteriori*, risulta chiaro che l'Autore-Protagonista-Scrittore non è altro che un doppio letterario dell'autore reale, ovvero un personaggio finzionale anch'esso; l'autenticità del racconto, in questo modo, è subito messa in discussione e, conseguenza ancor più rilevante, le memorie d'autore assumono l'aspetto di una moderna metabiografia che, se da un lato allontana l'autore dagli orizzonti della Scapigliatura lombarda, dall'altro sembra avvicinarlo a Pirandello e a tutte le scritture ibride del decadentismo italiano, dove la speculazione narratologica diventa tema cardine del racconto e il protagonista della storia, smettendo i panni dell'«eroe», sembra volgersi alle figure tragiche di Amleto e Don Chisciotte.

#### 4. La maschera dell'eroe

Un sussurro mi svegliò. Stetti ad udire: raschiavano dalla parte della finestra. [...] Spalancai tanto d'occhi, e guardai. Un'ombra nera, bassa, flessuosa, muovevasi lenta al di fuori del davanzale. Poi si aggiunse un'altra ombra, pur nera, simile alla prima; e intanto continuava il rumore. Era si capiva che, cercando di spiare nella stanza, gli assassini aspettavano il momento opportuno per iscrivere il relai della finestra. Mi sollevai a sedere sul letto. Il vetro, grattato dalle unghie, metteva la pelle d'oca: le due ombre guardavano sempre. Presi a un tratto una grande risoluzione: sbalzai giù dal letto, imbandii la mia nodosa mazza e, correndo alla finestra, l'apersi con gran fracasso: *mi pareva d'essere Orlando*. Ecco allora una bestia bruna saltare impaurita sulla piccola tettoia del portico, che stava sotto il davanzale, ed un'altra, assai grossa, saltare in camera. Erano due gatti! Rimasi allora molto sconcertato, poiché avevo speso una gran dose d'eroismo invano; ma *non rimasi punto rassicurato*. [...] *Avevo paura* che la brutta bestia mi graffiasse gli occhi o m'addentasse le gambe, le quali non erano corazzate; mentre *prima avevo sognata la gloria di Orlando, ora ne invidiavo l'armatura, l'elmo e la visiera*<sup>23</sup>.

Questo episodio, inserito nel paragrafo beffardamente intitolato «Del coraggio dell'autore», racconta con ricchezza di particolari ed espedienti, lo sgomento assai ridicolo del protagonista per l'inavvertito ingresso di due gatti nella propria stanza. La struttura della

<sup>22</sup> Esiste una bibliografia assai nutrita per le questioni che riguardano il dibattito relativo alle definizioni di «autobiografia» e «autofiction»; per questo motivo mi limiterò a segnalare solo alcuni testi-chiave di introduzione e approfondimento, ovvero: VINCENT COLONNA, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004; PHILIPPE LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975; GÉRARD GENETTE, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, Poétique, 1991; ARNAUD SCHMITT, *Je réel / Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*, Presses universitaires du Mirail, 2010.

<sup>23</sup> B, *Baciale [...]*, p. 98 s., c.n.

narrazione e la caratterizzazione del protagonista generano un conflitto di punti di vista dal risultato intenzionalmente ironico, intensificato pure dal richiamo esplicito alla figura di Orlando che, non solo avanza i termini di un confronto tra “eroi” dall’esito inevitabilmente comico, ma diventa anche occasione per una riflessione che riguarda il “nuovo statuto” di personaggio che Boito propone attraverso questo racconto: il protagonista, infatti, è una figura estranea alle dinamiche della *bildung* realista e ai miti progressisti del positivismo e, attraverso le vie dello scetticismo e del distanziamento umoristico adottato dall’autore, risponde ai primi segnali di “crisi” del personaggio ottocentesco.

In realtà, l’ironia dell’autore nei confronti del suo “eroe” (che, come dicevamo, non è altro che un “sé” fittizio, un altro “je” direbbe Arnaud Schmitt), si percepiva sì dalle prime pagine:

A Baccano devo avere mangiato, ma dove e che cosa non saprei proprio dire. Dall’altro canto gli eroi – ed io sono l’eroe del mio racconto – non hanno bisogno di rifocillarsi lo stomaco<sup>24</sup>.

Analogamente accadeva nelle considerazioni riguardanti la pioggia, la più “nefasta” tra le «probabili peripezie» di un viaggiatore:

Fra le *probabili peripezie* del mio pellegrinaggio artistico e pedestre lungo la città del Papa fino a Ravenna, m’ero appunto dimenticata la pioggia: or dunque la pioggia, capitata all’improvviso, mandava alla malora tutti i miei disegni<sup>25</sup>.

Il protagonista di *Baciale ’l piede e la man bella e bianca*, dunque, accetta e (quasi con un certo compiacimento) esibisce il suo ruolo di caricatura eroica, senza però ridicolizzare i valori epici del prode Orlando; egli, piuttosto, sembra volerli rievocare con un opaco accento di malinconia. Le avventure dell’Autore, infatti, sono solo una eco parodica delle audaci imprese del paladino di Francia: il suo viaggio, è un pellegrinaggio spinto non dalla fede ma da una vacua curiosità (che, peraltro, per nulla si avvicina a quella del valoroso Ulisse); similmente, le epiche peripezie che accompagnano il destino del cavaliere si riducono a semplici fenomeni atmosferici che non mancano di demoralizzare il protagonista; questi, dal canto suo, invece di farvi fronte con coraggio, non attenda a a compiangersene con i suoi interlocutori («or dunque la pioggia, capitata all’improvviso, mandava alla malora tutti i miei disegni»<sup>26</sup>).

Tuttavia, l’aspetto interessante del racconto risiede proprio nello spirito beffardo con cui il narratore tratta il protagonista, dal momento che le due figure coincidono. L’io narrante, infatti, riscrive (e rielabora) gli episodi del “proprio” passato con sagace autoironia e, nel ricordare quelle “imprese” spiega di non ambire alla «gloria» di Orlando ma di invidiarne «l’armatura, l’elmo e la visiera», ovvero gli oggetti-simbolo dell’identità del paladino. In questo modo, confessando di provare gelosia per l’elmo di Orlando, l’autore ammette e denuncia la crisi degli ideali incarnati da Orlando, verso i quali, pure, non nasconde un certo rimpianto.

Secoli addietro, Ludovico Ariosto, celebre per quel personale modo ironico con cui aveva ritratto sé stesso e i propri personaggi nel *Furioso*, aveva rappresentato il tracollo degli ideali dell’Umanesimo attraverso il drammatico racconto della pazzia di Orlando, episodio in cui la perdita del “senno” veniva resa proprio attraverso lo spogliarsi delle proprie armi da parte dell’eroe. Il richiamo di Boito al paladino Orlando, perciò, sembra inserirsi nel solco lasciato dall’impronta ariostesca: evidentemente siamo ancora in territorio ottocentesco, ancora distanti ci appaiono il Chisciotte invocato da Miguel de Unamuno, l’Amleto di

<sup>24</sup> Ivi, p. 34.

<sup>25</sup> Ivi, p. 36, c.n.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

Pirandello e l'Ulisse di Joyce; eppure, come sottolinea Calvino<sup>27</sup>, è attraverso la mediazione ariostesca che la cultura occidentale, e in particolar modo quella italiana, riesce a rimotivare i *topoi* tradizionali, inserendoli in una prospettiva umoristica e "altrimenti" realistica.

---

<sup>27</sup> «Tra i pochi libri che si salvano, quando il curato e il barbiere danno alle fiamme la biblioteca che ha condotto alla follia l'hidalgo della Mancia, c'è il *Furioso*...» (ITALO CALVINO, *Presentazione*, in LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a c. di LANFRANCO CARETTI, Torino, Einaudi, 1992, p. 5).