

LA METAMORFOSI DEL PERSONAGGIO NEI ROMANZI NEOSTORICI DI ROBERTO PAZZI

Paolo Vanelli

Abstract

This is the first of three essays on Roberto Pazzi's narrative. A second article will focus on Vangelo di Giuda, and a final article will examine the author's non-historical narratives. This essay examines the novels which portray historical themes, from ancient Rome (La stanza sull'acqua) to the Russian Revolution (Cercando l'Imperatore), in order to show how the author attempts to find a transcendental value in reality. Such a revelation is only possible through art, which, by manipulating characters and events, enables them to move from being contingent to being permanent, granting them a presence based on mythical parameters. There ensues a symbolic narrative construction, given both by the intellectual rhythm of the narrative, based on a utopic return to myth, and by the psychoanalytic inquiry and the spatio-temporal determinants, which in turn become metaphors for a-temporal existential moments.

Le ragioni conoscitive e intellettualistiche degli storici — “gl’illustri campioni che rapiscono solo che le spoglie più sfarzose e brillanti imbalsamando co’ loro inchiostri le Imprese de’ Principi e Potentati ...”¹ — determinano spesso, come avverte appunto il Manzoni, l’*imbalsamazione* dei fatti e dei personaggi, ossia una sorta di fissazione dell’immagine e di cristallizzazione del significato.

¹ A. Manzoni, *I promessi sposi*, Introduzione.

Ma il passato non passa: la *guerra della historia* contro il tempo permette all'uomo di rivedersi nelle proprie immagini di ieri e di scoprire la fragilità di barriere cronologiche (e geografiche) che parevano garanzie di distanza (e di sicurezza) da comportamenti remoti o inconfessabili: così, di nuovo, dopo circa 3000 anni una formidabile alleanza multinazionale fa sì che al progresso occidentale sia restituita la sua *partner* legittima, la sua Elena, questa volta in forma di pompa di benzina, nello scenario di scontri militari e di dissoluzione di imperi ritenuti saldissimi.

I fatti e i personaggi eccedono dal *significato* loro imposto dalla storia, avvolti da un *sensò* che progressivamente cerca di distendersi. Il compito dell'arte poetica per Pazzi è proprio questo: dischiudere il *sensò*, per sbizzolare il personaggio, elevarlo a metafora, scoprire le valenze segrete, distendere le forme verso figure *altre* in una perenne metamorfosi, riportando la vita là dove la storia aveva stabilito la morte, reinventando la storia.

Ci troviamo di fronte ad una delicata operazione di *transazione*, consistente nel trasformare il soggetto — intendendo con questo termine la persona come patrimonio di modelli culturali codificati secondo immagini e pensieri che forniscono i significati — in *presenza*. Mentre la Storia è costruita sull'identità tra pensiero ed esistenza (ossia sulla imposizione di esistenza e di verità da parte di un pensiero che costruisce il soggetto e lo rappresenta attraverso una catena di significanti che si articolano gli uni agli altri secondo una logica che potrebbe anche sfuggire al soggetto stesso), l'opera di Pazzi si fonda invece su un'operazione inversa, che possiamo in un certo senso collegare alla teoria lacaniana della "scissione del soggetto".² Esistenza e pensiero non coincidono; l'esistenza non è immagine riflessa del pensiero: il fatto o il personaggio non esistono e non si impongono come veri perché il pensiero li ha forgiati e fissati in una certa forma,

² J. Lacan, "Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io", in *Scritti*, Vol. I: 869 sg, Torino, Einaudi, 1974.

allo stesso modo in cui “l’identità del soggetto pensante e del soggetto esistente su cui si fonda il principio del *cogito* e inoltre il principio della permanenza del soggetto”, si “spezza radicalmente”³ nell’opera lacaniana.

Solo scindendo le strutture del pensiero (quindi le ragioni del *Cogito* e della *Storia*) dal soggetto, si può pervenire alla sua autentica esistenza che brulica negli spazi e nei tempi subliminali; spogliando il soggetto dal vero imposto dal pensiero, lo si riscopre nella sua perenne e inafferrabile mobilità, cioè nell’*enigma* e nel *rebus*, in cui l’esistenza si occulta. In questa direzione opera Pazzi: cioè nel sovvertimento del soggetto, nella decostruzione della sua immagine oggettivante e intellettuale, convinto che l’Io non “consiste”, non è mai identico alla voce che ci parla. Più che come soggetto, è da intendersi come *presenza* ovvero un elemento collocato in una prospettiva euristica, in uno scenario di continua significazione e risignificazione. Lo specifico dell’arte, per questo autore, consiste nel sospendere le certezze del e sul soggetto, disincarnarlo dalle dimensioni evolutive, cognitive e perfino corporee, per recuperarlo come presenza su cui riflettono e si identificano le “captazioni immaginarie che lo costituiscono ... nel suo statuto e nella sua funzione, da parte di un altro e per un altro”,⁴ quasi a farlo diventare luogo delle identificazioni immaginarie di un altro, nel nostro caso, ovviamente, dell’artista che opera questo processo di transazione (ovvero di simbolizzazione o di conferimento di senso).

Il processo di transazione del protagonista, da *personaggio* a *presenza*, e della parola dal *significato* al *senso*, avviene in Pazzi attraverso varie categorie di ordine narratologico con particolare riguardo alla spazialità, alla temporalità e allo psicologismo. Tutte tendono, in sostanza, a far emergere dai fatti e dai personaggi le risonanze interne, profonde, ossia le istanze che strutturano l’azione,

³ C. Backes - Clément, *Le moi et la deconstruction du sujet*, 173, testo del 1971, in *Encyclopedia universalis*, vol. 11.

⁴ J. Lacan, *Lo stadio dello specchio ...*, cit.: 366.

ma che sono anteriori a ogni investimento logico e/o semantico: parliamo soprattutto delle scaturigini mitiche e archetipiche ossia delle forme che normalmente si collocano nel “codice ermeneutico” e in quello “simbolico”.

Un ruolo di particolare rilevanza ha il “codice topologico”: la dimensione diegetica dei racconti è strettamente connessa alla fenomenologia dello spazio, da cui la storia riceve peculiari connotazioni, e del tempo, inteso sia nell’aspetto diacronico-cronologico (quindi come “ordine” e tempo reale) sia nel senso della durata e del ritmo (che esso assume quanto è investito dall’analisi e dalla percezione dell’autore). La narrazione opera così una giuntura tra Mito e Storia, rinnega cioè il tradizionale storicismo (che in quest’ottica equivale al tradimento della verità interiore in nome di un pensiero immanente), impegnato a imporre un significato funzionale al tempo, allo spazio, ai personaggi, nonché alle necessità epocali, per avvicinarsi invece al senso intimo della storia e alla sua valenza mitica.

Mentre lo storicismo si fonda sull’uso logico (aristotelico e cartesiano) del tempo, la narrazione di Pazzi è invece temporalmente assai “libera e disinvolta”⁵ e il tempo diviene spesso l’elemento straniante del racconto. La chiave interpretativa di *Cercando l’Imperatore*⁶ potrebbe essere proprio la dialettica tra due tempi: quello di casa Ipatiev, dove è tenuto prigioniero dai rivoluzionari lo Zar con la sua famiglia, e quello della Siberia, percorsa dal reggimento del principe Ypsilanti alla ricerca dell’Imperatore. Il tempo di casa Ipatiev è il tempo assorto e immobile della clausura nella stanza, che non si estende nella linea orizzontale della diacronia, ma preme sui personaggi costringendoli a scendere verticalmente dentro se stessi e a calare nell’*ombra* della propria persona. È il tempo della riflessione e

⁵ A. Ferraro, *La ricerca degli anni '80*, in *Da Verga a Eco* (a cura di G. Catalano, V. Chimenti, A. Ferraro, E. Fiorino, R. Tortora, D. Tuccillo), Pironti, 1989: 537. In questo saggio sono particolarmente interessanti le pagine 537-541, dedicate al *tempo* nell’opera di Roberto Pazzi.

⁶ R. Pazzi, *Cercando l’Imperatore*, Genova, Marietti, 1985, poi, Milano Garzanti, 1988.

dell'analisi introspettiva: un tempo mistico che prepara il rituale a cui lo Zar sta disponendosi, cioè il momento della trasfigurazione, dopo il quale lo Zar (l'Eroe del racconto) si eleverà dalla sfera terrestre a quella uranica. Nei capitoli pari questa mitica consacrazione viene appunto incubata nelle stanze della segregazione — un luogo chiuso e assediato, con forte valenza teologica, da leggersi come luogo-prigione del sacrificio dell'Eroe — dove il tempo fermo e denso della meditazione, trapassato dai segni di un imminente martirio, favorisce la transazione del soggetto (storico) in presenza (mitica).

All'esterno si muove invece il tempo profano dei rivoluzionari, che agiscono seguendo le necessità primarie e i principi economici, e rappresentano il tempo reale della storia umana.

Infine, in mezzo alla Siberia, marcia il reggimento che Ypsilanti, l'aiutante dell'Eroe, sta guidando alla prova decisiva, che dovrebbe consistere nell'affrontare i rivoluzionari e liberare lo Zar dallo spazio thanatologico per riportarlo allo spazio esterno. In realtà Ypsilanti percepisce nelle zone intime della coscienza che ormai tutto è perduto, che i legami con la realtà sono rotti: “A Vachitino il telegrafo non funzionava già da qualche mese”, si legge subito all'apertura del romanzo, e l'attacco stupendo crea la sensazione di totale isolamento spaziale anche per il reggimento, ormai sprofondato in una lontananza che non ha più dimensioni umane. Ci troviamo in uno spazio e in un tempo ineffabili, dove le misure sono segnate soltanto dai tempi lunghi delle stagioni e tra vita e morte non c'è soluzione di continuità, essendo entrambe avvolte da un alone di silenzio e di mistero, quasi un bianco limbo in cui le figure e gli eventi passano e trapassano con la stessa leggerezza dei fantasmi.⁷

Ypsilanti lentamente si rende conto che il viaggio ha cambiato segno e senso. Non è più un viaggio verso una “destinazione” precisa (storica, etica, militare, politica), ma si sta trasformando in viaggio verso il mistero, verso l'”oltre”, ossia verso il *destino*: appaiono continuamente

⁷ R. Pazzi, *Cercando ...*, cit.: 38 e sg.

segni e indizi, sotto forma di visioni, di allucinazioni, di eventi strani, che danno un senso di inquietudine e di indeterminatezza al racconto e fanno presagire qualcosa di meraviglioso.

Il principe Ypsilanti all'inizio interpreta il personaggio che trovandosi in uno stato di insoddisfazione (causata dalla lontananza dello Zar e dal danneggiamento della sacralità del suo potere), attraverso l'espletamento di un dovere vuole operare un processo di salvazione. Sente cioè di essere destinatario di un intervento difficilissimo, contro cui si oppongono le forze della Storia (la Rivoluzione) e della Natura (lo Spazio ostile in cui egli procede con il suo reggimento). Quindi mentre il tempo dello Zar è ormai il tempo sacro della stanza-prigione-tabernacolo, quello di Ypsilanti vorrebbe essere ancora il tempo dinamico di un personaggio funzionale a un ruolo storico, veicolo di un'azione, che è il compimento di un dovere: e gran parte dell'opera è giocata sul ritmo generato dalla contrapposizione tra capitoli dispari, in cui il tempo corre in linea retta (veicolo dell'azione) e capitoli pari in cui il tempo rallenta, si dilata o si restringe, a seconda dei ritmi interiori dei personaggi reclusi. Alla fine, però, quando Ypsilanti si sarà reso conto del senso vero del suo viaggio, allora anche il suo tempo si congiungerà sulla tangente di quello imperiale e favorirà l'identificazione e la trasfigurazione — anche per Ypsilanti e i suoi sopravvissuti — in un tempo mitico.

Pertanto la scena che dà il senso definitivo al romanzo è rappresentata dall'immagine dello Zar in forma di aquila che si alza in volo da casa Ipatiev insieme ad uno stormo di uccelli — i superstiti del reggimento: Zar e Ypsilanti hanno recepito il *sensò* del loro destino e l'hanno accolto fino in fondo, accettando la prova estrema — cioè la sconfitta e il martirio — che marchiando indelebilmente il puro, l'unto, lo sublima oltre le frontiere della Storia, trasfigurandone la figura in *presenza* mitica e leggendaria. A questo punto il racconto perde ogni connotazione storica slittando chiaramente nel codice simbolico e mitico, e offrendoci la chiave con cui deve essere letto (non solo il romanzo in esame, ma tutta l'opera a sfondo storico di Pazzi).

Anche la storia di Giorgio Alexandrovich Romanov, il Granduca figlio di Alessandro III (quindi fratello dello Zar Nicola II, di cui Pazzi ha celebrato la fine in *Cercando l'Imperatore*) morto di tisi nel Caucaso a soli 28 anni, nel giugno 1899, così come ci è narrata nel “*La Principessa e il Drago*”,⁸ vorrebbe in un certo senso ripetere l’assunto teoretico sviluppato nel libro precedente, cioè la tesi che l’accettazione consapevole del martirio riscatta tutta l’esistenza e fa della fine il momento di una trasfigurazione del personaggio, elevandolo dalla dimensione storica a quella mitica — quindi lo svuota di ogni residuo corporeo, di ogni presupposto ideologico, e lo trasforma in una pura forma, quella che indichiamo come *presenza*.

In realtà le cose risultano molto più complesse: qui cioè non è soltanto il martirio a trasfigurare Giorgio, quanto la “malattia” fisico-esistenziale, che si trasforma in un’ossessione kafkiana, assurda, e lo rende vittima innocente di un destino ineludibile.

Il giovane trascorre l’ultimo periodo della sua breve esistenza “ad Abas Tuman, nella Georgia, sulle montagne del Caucaso, in un clima più confacente ai suoi polmoni malati”, insieme al principe Ourousov, che col pretesto di assisterlo e di sovrintendere tutta la servitù e l’apparato disposto alla sua salute, in realtà, con arti subdole, impregnate di malizia e abilità machiavelliche, lo convince a lasciarsi trasportare dal suo destino di morte. Alla figura antagonista di Ourousov si contrappone quella di un aiutante, Elena, la donna innamorata di Giorgio, che spera di trascinarlo fuori da quell’isolamento e di dargli la forza per continuare il viaggio insieme a lei.

La malattia di Giorgio è figura di un *handicap* psichico, originato da un trauma esistenziale, cioè dall’angoscia di castrazione che scaturisce dalla perdita dello stato perfetto, l’elezione prenatale, mai superata dal giovane nell’organizzazione della vita. Si è aperta quindi un’opposizione conflittuale tra il suo Io e il mondo; perciò l’inconscio,

⁸ R. Pazzi, *La principessa e il drago*, Milano, Garzanti, 1986 e 1992.

invece di rivolgersi all'esterno, idealizzandosi o sublimandosi, o di investire l'alterità, integrando l'Io con la realtà oggettuale — in un parola, elaborando il lutto della perdita dello stato perfetto originario — preme sull'Ego di Giorgio, rendendolo prigioniero delle incontrollate pulsioni di Eros (ambizione, sessualità, desideri ...), fino a sommergerlo con una nevrosi che apre la strada ad un impulso autodistruttivo.

In Giorgio, insomma, non si è operato il passaggio dall'io egoico-solipsista (tipico del bambino, legato al ricordo dello stato privilegiato prenatale) all'io relazionale, che, per integrarsi con la realtà, deve affrontare i pericoli e le norme dell'esterno, le minacce di castrazione (provenienti dalla figura paterna) e le severe prescrizioni censorie (da parte del suo stesso Super-Io). La tendenza alla regressione — possiamo addirittura parlare di scelta thanatologica — che spinge Giorgio al distacco, all'isolamento e alla solitudine, da una parte è metafora della sufficienza e dell'inaccessibilità del bambino che vuole restare installato nella sua maestà, e *gioca* a riprodurre l'onnipotenza originaria prenatale; dall'altra esprime l'abolizione di ogni complessità e la rimozione della minaccia di tutto ciò che può danneggiare la sua pienezza e la sua unicità. Si pensi ad esempio all'alibi che Giorgio sceglie per non crescere e non confrontarsi con la vita: cioè la minaccia del secolo imminente, il XX°, che (egli immagina) vedrà la fine della sacralità del tempo e del potere e l'avvento di una civiltà profanatrice, rozza, violenta, che in nome di un'utopia rivoluzionaria, distruggerà ogni parvenza di idealità, di cui lui si sente depositario. Il giovane Giorgio si eleva lui stesso un muro per difendersi dalla storia incalzante, chiudendosi in una stanza, dove può sentirsi ed eleggersi come vittima della idealizzazione della rinuncia.⁹

⁹ Questi temi sono stati tutti analizzati da Freud, a cui ci si riferisce per questa parte del saggio, e in particolar modo a *Lutto e Malinconia*, in *Opere 1915-1917*, vol. 8: 112-113, 429. Torino, Boringhieri, 1976; *Il perturbante*, in *Opere 1917-1923*, vol. 9, Torino, Boringhieri, 1977; *Un bambino viene picchiato*, in *Opere 1917-1923*.

Si apre a questo punto la prima dicotomia del personaggio Giorgio, che, sulla scorta di Lacan,¹⁰ possiamo definire come contrasto tra l'io pensante e l'io esistente, o tra tempo razionale e tempo dell'inconscio. Giorgio, come soggetto pensante, è cosciente di vivere in un particolare ruolo che gli impone di mostrarsi agli altri, di *mascherarsi*, di “vestirsi per gli altri” con una “perfetta regia di scene” (23) secondo “le esigenze della rappresentazione” (23). Ma sono proprio queste ritualità, ovvero il “regno dell'effimero”, che gli fanno “amare la solitudine e la notte” (29). Egli cioè non riesce a ridurre il suo Io al personaggio, all'apparenza, al ruolo, non trova empatia con la realtà, e non scopre alcun oggetto sufficiente su cui investire o elaborare la pulsionalità indifferenziata del suo animo e della sua psiche; anzi percepisce ogni interferenza dell'esterno come un sopruso, uno sfruttamento che determinerebbe l'annientamento del suo io esistente. Il quale decide quindi di difendersi assumendo esteriormente un comportamento acquiescente, sottomesso, quasi fin troppo adattato nei confronti del mondo esterno e intrusivo, ma in realtà si isola totalmente in una esistenziale solitudine, per “vivere in un limbo senza forma e identità” (24), uno stato morboso di accidia, “un lungo sonno fuori dalla coscienza” (24) dove il tempo perde ogni connotazione razionale per trasformarsi nell'”eterno presente di un'attesa” (25) indeterminata.

Di qui l'antagonismo tra Giorgio ed Elena, la quale invece vorrebbe rompere il tempo dell'attesa, e inserire Giorgio nel tempo reale della vita. Giorgio resiste ed evita la caduta nel tempo profano usando proprio l'alibi della malattia, preso tanto sul serio, “da aver mutato la bugia in verità sino a donargli il male che lo consumava” (25).

Ma all'interno della stanza, luogo deputato alla sospensione del mondo e alla scoperta dell'arcano, Giorgio si scontra con “il sortilegio dello specchio” (55) che lo scopre nudo, un io pensante, materiale, “che non era lui”, una forma che vagava nel regno dell'effimero e che replicava nelle “cinque luci della specchiera barocca” (105) tutte le altre

¹⁰ J. Lacan, *Lo stadio dello specchio* ..., cit.

regalità, annullando in una forma fittizia l'irripetibilità assoluta del suo io-esistente. Il dramma di Giorgio ha toni pirandelliani: egli insomma vede nella sua immagine rispecchiata un'identità alienante, un doppio esterno a lui e segnato dal sigillo di qualcosa d'altro che non ha a che fare col suo esistere autentico, profondo, quindi una linea di demarcazione tra il Simbolico (la figura nello specchio) e l'Esistente, che apre come una voragine, una *béance*,¹¹ nella quale sprofonda e si annulla il riconoscimento della propria identità. Giorgio sente profondamente una grande verità psicologica che "nessun soggetto può essere ridotto al suo Io, più vicino al personaggio, all'apparenza o al ruolo, piuttosto che alla coscienza o alla soggettività ... L'Io è il luogo virtuale delle identificazioni immaginarie del soggetto".¹²

Questa fragilità rende Giorgio dipendente nei confronti degli altri: dalla figura del padre Alessandro III, sul quale si attiva un *transfert* idealizzante, ma castrante, che eleva l'immagine parentale a figura perfetta, in cui Giorgio scopre il segmento mancante alla compiutezza della sua struttura psichica (la volontà eroica e la salute morale che l'hanno spinto da solo a incamminarsi verso la vetta dell'assoluto), oppure dalla figura benefica e salvifica della "principessa" (cioè Elena), che tenta con ogni mezzo di liberare Giorgio dai mostri della propria colpa originaria, offrendosi come sostituto del padre e della realtà, cioè come oggetto da amare e da possedere, o infine da quella malefica e diabolica del "drago" Ourousov, che, colta la fragilità esistenziale di Giorgio, alimenterà con ogni mezzo le sue tendenziali pulsioni di morte.

Abbandonandosi alla dimensione dell'attesa, Giorgio evita di prendersi la responsabilità della propria vita: vive cioè in quella che Kierkegaard chiama la *disperazione della possibilità*.¹³ Il suo Io

¹¹ J. Lacan, *Lo stadio dello specchio* ..., cit.: 88-111.

¹² S. Leclaire, *Alla ricerca dei principi di una psicoterapia delle psicosi*, in S. Resnick - S. Leclaire - P. Aulagnier, *Psicosi e Linguaggio*, Venezia, Marsilio, 1988: 68-69.

¹³ S. Kierkegaard, *Malattia mortale*, Firenze, Sansoni, 1953: 243 sgg.

“diventa una possibilità astratta, si dimena fino alla stanchezza nella possibilità, ma non si muove dal suo posto e non arriva in alcun posto”: egli cioè ha rinunciato alla forza potenziale della *vis standi*, che gli permetterebbe di essere *compos sui* e di liberare la coscienza dalla fascinazione dell’inconscio e dei suoi mostri (consolidando l’Io e confrontandosi con la realtà e con la Storia), ma non è ancora riuscito ad abbandonarsi pienamente alla *voluptas moriendi*, la quale sola potrebbe risucchiarlo nell’inanimato e aprirgli il varco verso la totalità della felicità originaria. Di questa malinconica fragilità e di questo stato liminare di attesa, saprà fare ottimo uso Ourousov assecondando diabolicamente Giorgio a compiere un viaggio difficilissimo e solitario alla cima dell’Elburs (cap. VII), seducendolo con l’idea che tale viaggio porterebbe anche lui come suo padre a “varcare ... certi confini” (100) e a raggiungere la misteriosa “valle dove la morte non arriva” (157). Ourousov sa bene che Giorgio, debole e ferito nell’anima, avrebbe bisogno non solo di ben altre forze ma anche di un supporto idealizzante per compiere il passo verso il disparimento mitico nelle regioni dell’eternità; ma, durante il viaggio, invece di aiutarlo, lo sprofonda ancora di più nella sua sostanziale — e colpevole — fragilità, contrapponendogli la vista intollerabile delle sue debolezze, fisiche e psichiche, dell’Ombra che alberga nel suo inconscio, e lo costringe sarcasticamente ad un’impari battaglia col diavolo (102-103), metafora di un potere irresistibile che invece di alleggerirlo ed elevarlo lo schiaccia (così come schiaccerà, di lì a poco, tutta la sua famiglia). Giorgio finirà per dire “Lasciatemi morire in pace”, “Giorgio non sopportava quella vita e nascondeva il volto tra le mani” (105).

Sfruttando maleficamente la “malattia” di Giorgio e quindi la sua dipendenza totale dai mostri dell’inconscio, Ourousov gli rende impossibile il conseguimento del varco che conduce al “possesso di una verticalità così audace” (99) e quindi alla disparizione mitica in un’aura di eternità. Al posto del viaggio autentico verso il mito, il diabolico Ourousov convincerà Giorgio a compiere un viaggio illusorio, dentro la sua stanza, ripercorrendo nella finzione del racconto, sulla carta, le

scenografiche morti dei grandi monarchi: questo dovrebbe servire ad apprendere da loro l'arte della morte.

Giorgio avrebbe potuto accettare di uscire dalla stanza-prigione del suo palazzo, per recarsi alla stanza-alcova prospettatagli da Elena, integrandosi con la dimensione domestica e idillica della vita: soluzione insoddisfacente agli impulsi e ai desideri del suo animo. Non volendo rifugiarsi nella stanza-alcova né potendo accedere alla stanza-sacra del potere, Giorgio sa ormai chiaramente che l'unico varco possibile può essere la morte a cui deve educarsi e di cui deve conoscere la forza trasfigurante. Per questo accetta di buon grado la terapia analitica del *transfert*, cioè la rivisitazione e l'attualizzazione del sacrificio mitizzante di grandi imperatori di cui lui si accinge a ripercorrere visionariamente la fine e a narrarla sulla carta.¹⁴

Attraverso la *memoria* e la *scrittura* di quegli eventi cerca di convincersi che occorre sacrificare l'impulso e il desiderio (l'Eros) e superare le leggi meccaniche e deterministiche della Storia, per conquistare la regione dove è possibile vivere "oltre" gli impulsi, "oltre" la malattia, "oltre" il reale. Tale regione però non è uno spazio terrestre, "oltre" le montagne; i "grandi" l'hanno raggiunta attraverso un rituale di morte — il sacrificio trasfigurante — che ora ripropongono a Giorgio, bivocamente sdoppiato in loro narratore e loro narratario.

Il mistico sacrificio — ripetuto in più figure — diviene parola e narrazione, ma la scrittura si pone veramente per quello che è, un medium finzionale tra realtà e mito, un mezzo teatrale e un accademico surrogato di quella eternità che Giorgio va cercando. Nella stanza appartata, che da stanza-prigione è diventata "stanza della scrittura", avviene il gioco della ripetizione, in cui Giorgio, narratore e narratario, in uno stato di trance visionario, vede, ascolta e scrive il racconto della morte e della trasfigurazione dei suoi modelli sperando di coglierne la

¹⁴ Ci si riferisce ai capitoli IX, X, XI, XII de *La principessa e il drago*, cit., dove con slancio poeticamente visionario Giorgio immagina di assistere alla fine di Napoleone, di Luigi XVI, di Caterina di Russia, dell'Imperatore cinese.

trama implicita, il momento in cui è avvenuta la riconciliazione tra impulso e negazione, tra Storia ed Eternità, ossia il lampo che ha decretato l'annullamento di Eros e la limpida verità del Mito. Egli però non riesce ad introiettare tali figure nel proprio sé, esse seducono come attanti, come agenti di scrittura, come finzioni ed energie testuali dotate di un fascino magnetico che assicurano complicità, e anche contaminano. Invece di scatenare il cortocircuito che porta alla scelta liberatoria, mantengono aperto uno stato di tensione, poggiano su scenari fantasmatici di soddisfazione, alimentano un indistruttibile inconscio desiderio di Eros, che, metamorficamente, è rappresentato nella seduzione della narrazione che non vuole giungere alla fine e cerca altre storie e altre macchinazioni (si pensi alla "ripetizione" di tanti eventi, quasi che il "narratore" sia in balia ad una coazione a ripetere, per allontanare la fine, cioè il momento in cui lui deve "ripetere" di persona la finzione narrativa).

Il *transfert* si è trasformato in alibi per una finzione narrativa, non per una guarigione o per una vera iniziazione alla morte: Giorgio è malato di eros, di estetismo, di autocompiacimento analitico, che non sono germi di vita e/o di morte, ma di scrittura. Il possibile varco offerto dalla scrittura e dalla memoria si è rivelato inefficace e si è risolto in una finzione che invoca altra scrittura e altra finzione. Tutto insomma concorre a deviare l'ipotesi sempre imminente della fine, o a evitare l'approdo alla perfezione della quiete, che una volta conquistata annullerebbe l'impulso dell'Eros e porterebbe al silenzio e alla pagina bianca, non potendo essere contenuta in e da nessun significante umano: poiché la scrittura è sempre tradimento e surrogato del *senso*.

Sarà quindi Elena a dare la morte a Giorgio (169), quando capirà che Giorgio vive nella disperazione della possibilità. Immaginando in brevi *flash* il loro impossibile idillio a Cannes, dove avrebbero potuto rifugiarsi, estrae la pistola dalla divisa di Giorgio addormentato e gli spara, sublimando il loro rapporto in un superomistico atto d'amore, che è la rinuncia al possesso in nome della "salute" e della "salvezza dell'altro".

Il confronto tra il sacrificio rituale dello Zar e quello di Giorgio è, in sostanza, il confronto tra il “sano” e il “malato”. Lo Zar accede al mito grazie ad un martirio stoicamente accettato e desiderato come perfezione dell’esistenza; Giorgio accede al mito dopo correzioni, strategie, convulsioni che tendono a trattenerlo al di qua del limite dell’ombra, combattuto da una malattia in cui Eros e Thanatos non finiscono mai di lottare. Solo un intervento esterno può risolvere l’ambiguità di questo dramma. La dimensione ideale di Giorgio sarebbe una zona intermedia, limbale, ben raffigurata nel palazzo di Abas Tuman, lontano, isolato dal resto del mondo, ma ancora legato al mondo dagli arrivi intervallati di qualcuno che reca notizie (come nelle prime pagine de *I Sette Messaggeri*¹⁵ di Buzzati): una lontananza avvolta sì dal mistero, ma solo da quel tanto che permette di sentire il brusio della vita. Il passo decisivo, l’atto individuante e trasfigurante non è nelle forze di Giorgio. Giorgio vive in un complesso di castrazione e di inferiorità, dominato ossessivamente dalla figura paterna e da quella fraterna che annichiliscono la sua identità maschile; quindi ad una pulsione inconscia legata alla sfera infantile e prenatale, contrappone il bisogno costante dell’elemento femminile, che lo protegge e lo rassicura. Sarà quindi Elena amante, sorella, e ora madre, a proteggerlo fino all’ultimo, consegnandolo all’eternità e liberandolo, poiché ha capito che il suo compito non era quello di educare Giorgio alla vita, ma di assecondare il suo io-esistente insegnandogli a morire. Tutto l’inverso è invece per lo Zar Nicola, figura del Grande Padre, personaggio solare, metafora del maschile nella sua accezione superegoica, per il quale non occorrono protezione né consolazione femminili. Egli accetta il destino con la dignità di chi è stato unto e consacrato.

L’attesa di Elena ha forse anche un’altra valenza: per Giorgio è l’attesa di un evento che faccia scoccare la scintilla dell’unità germinale, quando due spiriti si incontrano e bruciano l’esistenza in un

¹⁵ D. Buzzati, *I sette messaggeri*, in *Sessanta Racconti*, Milano, Mondadori, 1958.

attimo fatale, fuggente e irripetibile. Ogni altra unità — amorosa, sessuale, coniugale — è per coloro che vivono nel relativo e nella convenzionalità delle forme, e quindi si adattano, come bene l'autore ha narrato in *Incerti di viaggio*,¹⁶ ad una decorosa composizione e ad una tiepida felicità. Per coloro che aspirano al *Tutto*, all'*Assoluto* il capolavoro dell'amore non può nascere dalla buona volontà, dalla educazione o dalla *pietas*, ma da un gesto insolito, da un'energia ritrovata che unisce i due elementi in una danza fusionale, nella quale essi toccano (e talvolta travalicano) il *limen* della morte.

Questo discorso viene sviluppato ne *La stanza sull'acqua*,¹⁷ una “favola storica” — o meglio ancora sarebbe definirla un elegante epillio alessandrino — ispirata alla figura di Cesarione, il figlio di Cesare e Cleopatra. Il giovane sta fuggendo in nave sul Nilo per sottrarsi al nuovo padrone romano, Ottaviano, quando su una nave che giunge in senso contrario incontra Afra, una principessa etiope, che cerca di raggiungere Alessandria per rifugiarsi da Cleopatra, essendo stato il regno etiope invaso dai nemici.

La nave di Cesarione è un luogo chiuso, isolato, un microcosmo palpitante di desideri repressi e attese incerte ma stimolanti, che alitano nell'atmosfera, rendendola sulfurea, adatta a far erompere e inturgidire le forze latenti di Eros e Thanatos. Tutti stanno vivendo un momento subliminale della propria esistenza: come la nave percorre le acque del Nilo tagliando in due parti il paesaggio, così l'animo dei protagonisti avverte di trovarsi in bilico su una linea discriminante che deciderà della loro vita. I capi della spedizione — Rodone, Areta, Teodoto — alimentano l'idea di tradire Cleopatra, di far ammutinare la nave e di ricondurre Cesarione prigioniero a Ottaviano per ingraziarselo e riprendere il loro ruolo, forse ancora più potenti, nel nuovo regime. La loro libido di potere si tramuta in una fascinazione demoniaca

¹⁶ R. Pazzi, *Incerti di viaggio*, Milano, Longanesi, 1996.

¹⁷ R. Pazzi, *La stanza sull'acqua*, Milano, Garzanti, 1991.

(“l’insaziabile demone del potere” (137)) che finirà per nutrirsi di morte e di violenza: non solo quelle che loro diffonderanno nella nave, ma anche quelle che essi stessi subiranno quando saranno raggiunti dalla liburna di Agrippa, inviato da Ottaviano perché elimini quei fuggiaschi. In mezzo a questa orgia di potere, che è un vero e proprio trionfo di *Thanatos*, emerge la storia di Cesarione: il suo rapporto erotico con la schiava, Lania, più anziana di lui, l’incontro e l’amore con Afra, lo scambio delle persone, la continuazione del viaggio sull’altra nave, lo sconvolgimento libidico ad opera di Esra (madre di Afra), la fuga e, forse, la salvezza.

La storia di Cesarione è un viaggio sull’acqua guidato da Eros alla ricerca di se stessi, culminante in un attimo epifanico, rivelatore, folgorante come la luce che investì Saul sulla via di Damasco e lo annullò, facendo morire il suo *io*, per farlo rinascere nel suo *sé*. Quando lo incontriamo, Cesarione è un giovane legato a Lania da un rapporto erotico di natura edipica: la sua bella schiava è la madre protettiva, che dà piacere al figlio-amante, risucchiandolo nelle cavità di un amore uterino, protettivo. Nell’eros edipico di Lania Cesarione si annulla, e il cordone ombelicale che lega il figlio-amante alla madre-sposa diviene metafora di una torbida condizione di dipendenza e sudditanza, paragonabile in un certo senso alla dimensione del prigioniero. Questa condizione trova la sua immagine speculare nell’ambiente della nave: “sempre più somigliante alla prigione di uno scrigno” (90). Due elementi proteggono Cesarione: Lania col suo Eros risucchiante e la nave col suo corpo di guardie e con i comandanti preposti a vigilare sulla persona regale. Ma sono protezioni che, mentre sembrano dare piacere e sicurezza, in realtà soffocano la personalità e l’autonomia di Cesarione. La nave che deve proteggere, si rivelerà (come si è detto) nemica; e la stessa Lania, così innamorata e devota al suo Cesarione tanto da voler quasi assorbirlo in sé, non fa che ripetere su di lui l’esperienza iniziatica ricevuta a sedici anni dal “sacerdote del tempio della Grande Madre, presso il quale la sua famiglia serviva da tre generazioni, il vecchio Eumene” (46). I mali si mutano, nel senso che il

rapporto edipico padre-figlia subito da Lania si tramuta nel rapporto madre-figlio, tra Lania e Cesarione, ma tutto ritorna circolarmente, ripetendo ruoli e forme, come il primo evento “fosse stata la promessa e la garanzia dell’incontro più alto, quando madre e amante si fondono nel figlio e marito” (47). Una visione statica, morbosa, regressiva, che allude all’incesto uroborico, ossia all’incapacità di distaccarsi dal carattere elementare dell’anima e dalle forze vincolanti e soffocanti degli archetipi primordiali, quello materno e quello paterno (che per Cesarione sono Lania e l’ormai mitica figura del padre Cesare, che lui non ha conosciuto e di cui vorrebbe sapere molto di più di quanto viene raccontato), i quali impediscono allo spirito di individuarsi e di conquistare la propria identità, ovvero il proprio sé.

Da questa dimensione soffocante di prigioniero — della seduzione materna ed edipica di Lania e del fascino mitico e carismatico, ma castrante del padre Cesare — il giovane Cesarione riuscirà a liberarsi, superando lo stadio adolescenziale, per accedere ad una autonoma identità.

Il vecchio Sosigene, bellissima figura di Astronomo (quindi simbolo di una conoscenza e di una percezione “diversa”, “altra” delle cose) veramente fedele a Cleopatra, assillato dalle interrogazioni di Cesarione, che anela a sapere di suo padre, mito ed emblema di un potere che non è più il suo, ma in cui lui vorrebbe rispecchiarsi, risponde smitizzando la figura e riportandola ad un’autentica dimensione di uomo:

“No, non era un dio tuo padre. Il suo servo Licinio, vuotando il suo pitale ogni mattina, non se n’è mai accorto. Aveva la stessa paura di morire che tormenta gli uomini, forse maggiore. Voleva rifondare il tempo per dominare la morte ... E lui che sapeva di te? Ti ha visto e curato ben poco. A te serve più continuare a ignorarlo che conoscerlo meglio. Non affondare nel suo mito, come tua madre; attento a non bruciare le tue

ali vicino al sole, volagli lontano, sii un egizio, non un romano.” (63-64)

Sosigene cerca di slegare Cesare dalle sue ossessioni, dall'*ombra* che lo assilla, per levarlo invece alla contemplazione di un cerchio di potenze più alte dove sembra palpitare la sovrabbondanza di una vita superiore:

Sosigene ritornava ai suoi calcoli, intento al moto insensato degli astri; quasi fosse più urgente che mai la necessità di svelare quel che non serviva a nessuno conoscere al di là di qualche solitario par suo, (64)

ma le sue parole sono forse insufficienti; Cesarione pare un “animale braccato” come la “gracola inquieta nella sua gabbia” (65).

Il valore analogico dell'aggettivo *inquieta* allude certo ad uno stato di disagio e di insoddisfazione e quindi ad una latente volontà di liberazione, che Sosigene nota nel giovane e si rispecchia nel rapporto erotico tra Cesarione e Lania. L'eros risucchiante di Lania è protettivo e gratificante, ma Cesarione da tempo, durante l'amplesso cerca “nella carne di lei le forme di un'altra donna” (49). Nel culmine dell'amplesso egli sente di tradire “la donna che gli allarga le braccia, attratto da quel fantasma che gli appariva e si negava. Più ossessiva e invadente l'immagine della sconosciuta, più voluttuoso lo sforzo di possedere Lania” (50). Cosicché Lania, con la sensibilità acuta di una madre-amante non può fare a meno di avvertire la sua intima assenza e gli dice: “Sei lontano, non sei qui con me ... dove sei?” (50).

Siamo di fronte ad un giovane che comincia a subire con un certo fastidio la sua condizione di prigioniero — dell'archetipo paterno e di quello materno — e che nelle forme della “madre” già intravede il fantasma di un'altra donna, che inconsciamente va cercando.

Così il viaggio sul Nilo si tramuta metaforicamente per Cesarione nel viaggio archetipico verso la propria identificazione, che si attuerà quando il giovane si sarà liberato dalle valenze negative e regressive del

femminile. Il rapporto edipico-incestuoso con Lania viene superato infatti dal rapporto libero e autentico con Afra: allora si attua veramente la rottura del cordone ombelicale di dipendenza e i due giovani, nel piacere ineffabile dell'attimo, conquistano la loro unità, rispecchiandosi reciprocamente l'uno nell'altra e vivendo un momento di eros che non è più risucchiamento, possesso, sessualità, protezione, ma autentica "metamorfosi" e "rinascita": "ed ora rinato, volava verso una nuova patria" (105).

Il momento in cui avviene questo evento liberatorio e metamorfico (che non per nulla è nella parte centrale dell'opera) è connotato da uno spazio poetico, ritagliato e isolato dallo spazio reale, e dal silenzio perfetto, senza tempo, con cui si misurano gli attimi epifanici.

L'incontro erotico tra Afra e Cesarione è infatti la cifra di un mistero che — approssimativamente — consiste nell'avvertire che certe situazioni, pur finite e circoscritte nella loro determinatezza e singolarità, risuonano di una voce e di un'energia che trascende la fenomenicità dei fatti e la loro valenza fisica:

E in quel corpo ancora acerbo dileguava l'antico timore delle forme materne, esorcizzato nella sua matura amante. Tutto era scoperto da lui, esplorato, come se fosse fra le sue bellissime braccia la prima donna, liberata dal fantasma che ne spezzava in due l'immagine [...] Con il timore quasi di rompere la perfezione di quel silenzio, di ricominciare a contare il tempo della sua fuga, finalmente le domandò chi fosse. (92)

Ma Eros attende Cesarione anche sulla nuova nave: dopo la seduzione edipico-risucchiante della Magna Mater (Lania) e quella mistico-metamorfica di Afra, Cesarione subirà le attenzioni di Esra, nella quale Eros si presenta sotto le forme di una fascinazione demoniaca, pura libido, "delirio" e "follia" (150). Esra vive contemporaneamente un senso di colpa, per non aver generato un figlio,

unito al dolore per essere stata allontanata dal marito; a questo c'è da aggiungere un senso di rivalità e di gelosia verso la figlia Afra, che ha appena goduto di un'esperienza totalizzante e irripetibile, a cui lei non si sente destinata. La mancanza di un rapporto autentico con la figura maschile, recepita nella dimensione repressiva o negligente, a cui Esra è sempre stata associata, si è trasformata in una vera ossessione libidica, che la spinge a vestire Cesarione con i costumi delle figure con cui lei avrebbe voluto rapportarsi. L'Eros represso fa sì che

Esra confondeva nel suo delirio desiderio e realtà sprofondando nella follia che Eros alimentava continuando a vedere in Cesarione a volte il figlio tanto desiderato, a volte il marito. (150)

Cesarione, pur cedendo alla libido di Esra, non si lascia però irretire dalla potenza distruttiva di quella “infelicissima madre” (150); capisce che deve andarsene anche per non perdere “tutto quello che aveva guadagnato quella notte. Occorreva andare” (150).

Così la sua avventura finirà con la fuga nell'inhospitale territorio della Dancalia, quando durante una tempesta di vento, Cesarione sfugge al controllo delle guardie etiopi, alimentando poi la leggenda “che il figlio del re Artaxo era stato rapito dal vento” (159): il vento e non l'acqua dunque lo salva.

Anche questo sparimento mitico è intelligentemente armonizzato con la storia psichica di Cesarione e naturalmente favorisce la transazione del nostro *personaggio in presenza*: il giovane dopo essere stato dominato dalla materia, fino ad essere condotto da Esra negli abissi melmosi della palude libidica, è risorto ad una superiore esistenza, passando dal dominio di Afrodite — quindi da un carattere tellurico — alla leggerezza di Psiche, cioè alla dimensione uraniana, dove la sua anima vivrà in eterno, come puro mito o leggenda.

In questo valore altamente simbolico sta la cifra segreta del libro, che non a caso gareggia con quella letteratura alessandrina e orientale — di tono favolistico e allegorico — nella quale le storie sono *figure*

rappresentative di miti e leggende, *metafore* esplicative di eventi che si perdono nella notte dei tempi, oppure *forme* delle avventure dell'anima, cioè di quelle misteriose, nebulose vicende che accompagnano la vita interiore.

Come si è già accennato, sulla nave di Cesarione assistiamo ad un conflitto tra Eros e Thanatos, o meglio tra la leggerezza di Eros — divenuto Psiche — che salva Cesarione e la durezza di Thanatos che facendosi *ùbris* divora tutti gli altri ospiti della nave: un conflitto archetipico in cui si cela l'antagonismo tra Storia e Mito. Ciò significa che, rifiutando la presenza dell'Eros, cioè delle valenze positive dell'anima, dell'amore, del sogno, dell'arte, della fantasia e rimanendo invece legata alle componenti autoritarie ed egoiche (della cosiddetta Ragion di Stato), la Storia non può che essere un avvicinarsi di violenze, di sopraffazioni e di sangue. Solo chi riesce a liberarsi da questa ciclica staticità, dalla maschera e dall'ossessione del potere (si pensi all'immagine paterna di Cesare che gravava sulla psiche di Cesarione) potrà uscire dal cerchio labirintico dei mostri terreni e spiccare il volo verso una dimensione mitica, e da *personaggio* trasformarsi in *presenza*: questo accade per Cesarione, dopo che è stato iniziato da Sosigene e da Afra, come è accaduto a Giorgio dopo che lo sparo della principessa l'ha liberato dall'io pensante per condurlo ai territori alballi dove vivrà nella perfezione della sua esistenza, o anche allo Zar e ad Ypsilanti, dopo che hanno attraversato il tempo rituale della trasfigurazione.

Il discrimine tra queste dimensioni è appunto la Morte, il grande tema che circola in tutte le opere di Pazzi: in questo testo la più poetica è quella di Afra che a piccole dosi sorbisce il veleno celato nell'anello regalatole proprio da Cesarione per salvarla dalla morte "occidentale" e "romana" — quella data con la violenza, col sangue, la morte intesa come strappo e "squarcio della carne" (161) — e permetterle invece una morte che sia purificazione, salvezza e leggenda.

Afra si allontana dormendo sulla barca che Agrippa spinge sul filo della corrente del Nilo e la sua sembra piuttosto “la naturale partenza di un ospite che stanco prendesse congedo e si avviasse a una nuova dimora” (161). Il rude soldato romano, che ha puntualmente eseguito gli ordini terribili del tribuno, uccidendo tutti i componenti della nave, non riesce a fare lo stesso con Afra, incantato dal palpito misterioso e dalle risonanze emotive che provengono dal suo corpo come in bilico tra vita e morte. Egli sente a livello inconscio che Afra sta compiendo un “grande viaggio” (162), quello, aggiungiamo noi, grazie al quale la sua vita sarà redenta per rinascere a nuova dimensione. Così il mistero della scomparsa sull’acqua di Afra fa da pendant a quello di Cesarione, che svanisce nel vento.

Siamo di fronte ad un’ulteriore rivisitazione della genesi del mito. Per lo Zar e per Giorgio l’elemento che favorisce il risarcimento mitico dell’Eroe vittima è la morte, sia essa rappresentata come martirio dell’unto o come catartica liberazione dalla “malattia”, ma sempre incubata in una metaforica discesa agli Inferi (nella stanze di casa Ipatiev o in quelle del castello della Georgia), che precede il giorno della resurrezione. Per Afra e Cesarione l’elemento nuovo, certamente più poetico e suggestivo, è la scomparsa: un alone misterioso che avvolge la fine e tramuta la figura storica in presenza leggendaria (tema presente anche in un bellissimo testo di Leonardo Sciascia: *La scomparsa di Majorana*).

Due tipologie diverse: la prima più “occidentale” dove il verticalismo dell’evento sacralizzante si impone perentorio sulla dimensione orizzontale del tempo e della storia; la seconda più “orientale”, dove gli eventi paiono tutti risucchiati da un alone magico, in un fluido confuso ed enigmatico, che non si può rappresentare, ma soltanto sentire.

Ma non basta: insieme ad Afra e Cesarione, anche la casa di quest’ultimo, ad Alessandria, si smaterializza, sembra voglia anch’essa sfuggire, come il suo padrone, alla volontà di sapere e possedere propria di Ottaviano e alla sua inchiesta per conoscere il volto del figlio di

Cesare. In un sogno Ottavio vede che “la casa di Cesarione alzava le vele cui tutti volgevano gli occhi ...” (168).

Anche le cose volatilizzandosi nel sogno sembrano educare il dominatore occidentale all'intelligenza del mistero insegnandogli a non indagare oltre, a rispettare i fantasmi della coscienza, a concedere alla vita, agli uomini e alle cose uno spazio di inviolabilità, una porzione di enigma, perché non tutto si può rubare, né tutto si deve conoscere; qualcosa — un pneuma, un segno, un segreto — deve rimanere inaccessibile, appunto come la verità sulla fine di Afra e di Cesarione, per ricomporsi e rigenerarsi nello spirito umano, per farsi *presenza*, e alimentare il mito e la leggenda, ossia gli spazi della creatività e della poesia.

Proprio *Il sogno di Ottaviano* (l'ultimo capitolo) e *Vigilia di Morte* (il primo capitolo) aprendo e chiudendo circolarmente il testo (grandiose sono le risposdenze poetiche di questo libro!) testimoniano due cose: non solo che la morte è il tema centrale dell'opera, ma soprattutto che la civiltà romana, ossia il razionalismo occidentale, personificati da Cesare e da Ottaviano, cedono al fascino misterioso e alla seduzione di quelle forme della mente e della cultura, in cui le antinomie, le categorie, la logica e il razionalismo sono assai più sfumati. L'atmosfera suggestiva del racconto proviene dall'assunto epistemologico di fondo, quello di un mondo concepito come un tutto unitario, nel quale non esiste un io pensante distinto dalla materia, capace di autogenerarsi e di dare origine alla catena delle forme e alla scala dei valori, ma tutto e tutti sono (siamo) parte di un universo fisico in eterna fermentazione, partecipi del palpito erotico che suggella la vita cosmica.

Cesare di fronte a Vercingetorige che attende maestoso la morte e Ottaviano di fronte all'immagine intravista poi subito perduta, ma desiderata, di Cesarione percepiscono la presenza di qualcosa che va oltre la logica, qualcosa che sfugge, come Afra sull'acqua e Cesarione nel vento, per non lasciarsi fissare, per rimanere un affascinante mistero, una verità che nessuno e nessuna Storia, quelle che

imbalsamano “co’ loro inchiostri le Imprese de Prencipi e Potentati”,
potrà mai contenere.