

Filologia

Antica e Moderna

n.s. II, 1
(XXX, 49)
2020

faem

RUBETTINO

Filologia

Antica e Moderna

N.S. II, 1
(XXX, 49)
2020

RUBZETTINO

DIRETTORI

GIULIO FERRONI, RAFFAELE PERRELLI, GIOVANNI POLARA

DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

REDATTORE EDITORIALE

FRANCESCO IUSI

COMITATO SCIENTIFICO

Giancarlo Abbamonte (Università Napoli - Federico II), Mariella Bonvicini (Università di Parma), Paolo Brocato (Università della Calabria), Mirko Casagrande (Università della Calabria), Chiara Cassiani (Università della Calabria), Benedetto Clausi (Università della Calabria), Franca Ela Consolino (Università dell'Aquila), Arturo De Vivo (Università Napoli - Federico II), Cristina Figorilli (Università della Calabria), John Freccero (New York University), Ornella Fuoco (Università della Calabria), Margherita Ganeri (Università della Calabria), Francesco Garritano (Università della Calabria), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris), Francesco Iusi (Università della Calabria), Romano Luperini (Università di Siena), Paolo Mastandrea (Università di Venezia), Laurent Pernot (Università di Strasburgo), Carmela Reale (Università della Calabria), Chiara Renda (Università Napoli - Federico II), Alessandra Romeo (Università della Calabria), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Heinrich von Staden (Princeton University), Stefania Voce (Università di Parma), Winfried Wehle (Eichstätt Universität)

COMITATO DI REDAZIONE

Francesca Biondi, Emanuela De Luca, Enrico De Luca, Fabrizio Feraco, Adelaide Fongoni, Marco Gatto, Carmela Laudani, Giuseppe Lo Castro, Piergiuseppe Pandolfo, Federica Sconza

«FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» è una rivista scientifica *peer-reviewed*

I contributi proposti per la valutazione (articolo, saggio, recensione) redatti in forma definitiva secondo le norme indicate sul sito web www.filologiaanticaemoderna.unical.it, devono essere inviati in formato elettronico all'indirizzo redazione.faem@unical.it.

I libri e le riviste per scambio e recensione devono essere inviati al Comitato di Redazione di «Filologia Antica e Moderna» presso il Dipartimento di Studi Umanistici, Università della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l'acquisto di un numero o l'abbonamento (due numeri all'anno, € 40,00) rivolgersi a: Rubbettino Editore - Viale Rosario Rubbettino, 10 - 88049 Soveria Mannelli (CZ)

Publicato con il contributo finanziario del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

ISSN 1123-4059

FILOLOGIA ANTICA E MODERNA
N.S. II, 1 (XXX, 49), 2020

Articoli

Anna Carocci

- p. 7 *«L'autor libramente vel concede»: il narratore nel Mambriano*

Irma Ciccarelli

- p. 25 *La rilettura dell'Eneide nella lezione di letteratura al princeps: Ov. Trist. 2, 529-538*

Emanuele Fadda

- p. 41 *Folle e uomini a molla. Brancati e la prossemica del totalitarismo*

Pasquale Guaragnella

- p. 57 *Voci in un cortile e voci intorno a una morte volontaria. Il grottesco in due novelle de La Sorte di Federico De Roberto*

Katia Massara

- p. 99 *Giuseppe Zangara e l'attentato a Roosevelt tra storia, cinema e letteratura*

Luigi Matt

- p. 123 *Per l'etimologia del romanesco piotta*

Rosella Tinaburri

- p. 137 *L'impiego di anglisc nella prosa alfrediana: uno studio preliminare della prefazione alla versione della Cura pastoralis*

Recensioni

- p. 151 **Enrico De Luca** (Laura Melosi, *D'Annunzio e l'edizione 1911 della Commedia*, Firenze, Olschki, 2019, pp. 108)
- p. 152 **Carlo Fanelli** (Valentina Valentini, *Teatro contemporaneo 1989-2019*, Roma, Carocci, 2020, pp. 195.)
- p. 158 **Gioacchino Strano** (*Greek Epigram from the Hellenistic to the Early Byzantine Era*, edited by Maria Kanellou, Ivana Petrovic and Chris Carey, Oxford 2019, Oxford University Press, pp. 464)

Indici

Francesco Iusi

- p. 167 *Indice dei nomi e dei luoghi citati*

Articoli

Anna Carocci

«L' autor libramente vel concede»:
il narratore nel *Mambriano*

Tra i meccanismi di consapevolezza narrativa che connotano il romanzo cavalleresco a cavallo tra Quattro e Cinquecento e ne scandiscono il distacco dalla narrazione canterina, un posto di primo piano spetta al «deciso ingresso del narratore nel campo della rappresentazione».¹ Il consapevole sfruttamento dei meccanismi canterini, il delinearsi di un rapporto con un pubblico privilegiato, i riferimenti autobiografici o pseudo-autobiografici, gli interventi diretti nelle vicende dei personaggi con commenti e giudizi, i rimandi alla realtà contemporanea: sono elementi che caratterizzano tutti i grandi poemi tra XV e XVI secolo, e in cui ciascun autore segna un passo avanti rispetto al precedente – fino a culminare, come è ovvio, nel narratore ariostesco e nella sua complessa e sempre ambivalente ironia.

In questo quadro, un posto di primo piano non ancora completamente riconosciuto spetta al *Mambriano* del Cieco da Ferrara. Composto a Mantova e poi a Ferrara tra la fine del Quattrocento e i primissimi anni del Cinquecento, questo poema si trova in una posizione cu-

¹ S. Zatti, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990, p. 173. Su quella «costruzione mentale» che è il narratore è d'obbligo il riferimento all'ormai classico libro di R.M. Durling, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1965, e in particolare al capitolo sul narratore ariostesco, ora disponibile in italiano in R.M. Durling, *Ariosto. La figura del poeta nell'epica rinascimentale*, introduzione, traduzione e cura di I. Campeggiani, Pisa, Pacini, 2017.

riosamente ambigua: da un lato gli studi moderni lo riconoscono sempre più come un'opera di vero valore, il prodotto dello «scrittore più interessante di ambito romanzesco» tra Boiardo e Ariosto, «il padrino dell'Ariosto cavalleresco, se Boiardo ne fu il padre»;² dall'altro lato il *Mambriano*, ancora in gran parte sconosciuto al pubblico dei non addetti ai lavori, rischia costantemente di essere risucchiato dall'«onda [...] più scarsa» della letteratura cavalleresca di consumo di primo Cinquecento, equiparato ai tanti poemi “raffazzonati” scritti sulla scia del successo boiardesco e ariostesco.³ Il Cieco da Ferrara, invece, non solo occupa uno *status* completamente distinto da questi poemi, ma, con la sua consapevolezza, la sua originalità e anche la sua abilità merita una considerazione autonoma anche rispetto ai grandi capolavori: merita insomma di essere studiato in quanto opera dotata di un valore intrinseco, e non soltanto in rapporto all'*Inamoramento* o al *Furioso*.

Inserendosi nel quadro del crescente interesse per il *Mambriano*, di cui siamo debitori innanzitutto a Jane Everson, questo lavoro fa parte di uno studio più ampio, che mira appunto a verificare e analizzare i tratti caratteristici del poema del Cieco in primo luogo sul piano stilistico. Il tema di cui mi occupo in queste pagine, ovvero la figura del narratore e il suo rapporto con la tradizione, è un ambito in cui emergono con particolare evidenza la consapevolezza, l'originalità e l'abilità di cui si è appena parlato: il Cieco è infatti capace non solo di recepire i nuovi impulsi di Pulci e Boiardo, ma anche di creare una figura di narratore complessa e inedita, una vera e propria figura di personaggio-autore, che declina negli spazi proemiali e all'interno del testo dall'inizio alla fine del suo poema.

1. Le maschere del Cieco

Esaminare la figura del narratore nel *Mambriano* significa in primo

² M. Villorosi, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000, p. 179; L. Degl'Innocenti, «Cantar di gesta in rima». *L'Ariosto, i cantimpanca e la diffusione a Ferrara della materia di Francia*, «Schifanoia» LVI-LVII, 2019, p. 50.

³ È il ben noto giudizio di C. Dionisotti, *Fortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in Id., *Boiardo e altri studi cavallereschi*, Novara, Interlinea, 2003, p. 145.

luogo esaminare i proemi del poema. Il Cieco è infatti capace di reinventare lo spazio proemiale per dar vita a una peculiare figura di personaggio-autore, che, sfruttando il suo talento teatrale, struttura quasi come il personaggio di una commedia, a dialogo con il suo dedicatario, le divinità cui fa appello e perfino i suoi personaggi. Letteralmente a dialogo: con uno scambio di battute in discorso diretto. Lo si vede già nell'esordio del I canto, in cui l'autore non si limita, come vuole la tradizione, a fare appello al suo dedicatario (Francesco Gonzaga, signore di Mantova), ma lo fa entrare direttamente in scena cedendogli la parola.⁴ Ancora più interessante è il fatto che il personaggio-autore non ha una fisionomia unica ma, come nota Jane Everson, si declina in due «maschere» contrastanti: il poeta serio, che si occupa di argomenti elevati e dispensa insegnamenti morali, e il buffone, comico e scanzonato e propenso all'autoindulgenza.⁵

Il miglior esempio di questa maschera comica (inaspettata in un poema considerato "serioso" come il *Mambriano*) è il proemio al IX canto. Il canto VIII, tutto di battaglia, si era concluso con l'arrivo trionfante di Rinaldo proprio mentre tutto sembrava perduto per le truppe cristiane: «... re Carlo morto si tenea / quando Rinaldo giunse; e questo basti / per oggi, ché la sete m'ha percosso / in modo tal che più cantar non posso» (VIII, 100). Niente potrebbe essere più topico di questa chiusa sul tema della sete. Ma, in apertura del canto successivo, il Cieco riprende e rielabora questo stereotipo con tanta originalità che il passo, da solo, dovrebbe bastare a convincere gli scettici delle sue capacità di scrittore:⁶

⁴ *Mambriano*, I, 2. In assenza di un'edizione critica (in preparazione per le cure di Jane E. Everson e Annalisa Perrotta) si cita da F. Cieco da Ferrara, *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano*, intr. e note di G. Rua, Torino, Utet, 1926.

⁵ J.E. Everson, *Tradizione burlesca nei proemi ai canti del Mambriano*, in *Studi sul Rinascimento italiano. In memoriam Giovanni Aquilecchia*, a cura di A. Romano e P. Procaccioli, Roma, Vecchiarelli, 2005, pp. 127-142. Sulla figura del narratore si veda anche l'ampia analisi su proemi e congedi del *Mambriano* di E. Martini, *Un romanzo di crisi. Il Mambriano del Cieco da Ferrara*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016, pp. 74-108.

⁶ Per un'analisi più dettagliata del passo si veda Everson, *Tradizione burlesca...* cit., pp. 133-134; mi permetto anche di rimandare ad A. Carocci, *La lezione di Boiardo. Il poema cavalleresco dopo l'Inamoramento de Orlando (1483-1521)*, Roma, Vecchiarelli, 2017, pp. 324-325.

Signor e cavalier, da voi mi tolsi
 Oppresso da la sete, afflitto e stracco,
 E con Sileno alquanto me ne dolsi;
 Il qual tratto un fiaschetto fuor del sacco,
 Lo porse a me dicendo: Questo colsi,
 Già son più giorni, nel giardin di Bacco;
 Assaggial ben, fa quel che dice il veglio,
 Ché in vita tua mai non gustasti meglio.

Ed io obbediente a quel buon padre
 Cominciai a sonar la cornamusa
 Sì dolcemente che l'antica madre
 Avea col sangue suo vinta e confusa
 L'opera mia, e già con molte squadre
 La via del monte m'era stata chiusa
 Dal dio del sonno, quando desto fui
 Con molta furia e non so dir da cui.

E trovandomi desto in tal maniera
 Dissi fra me: Questo è stato Rinaldo,
 Il qual non vuol che la sua fama pera,
 Sì che a parlar di lui m'infiammo e scaldo...
 (IX, 1-3)

Introdotta dalla formula boiardesca *Signori e cavalieri*, il *topos* della sete viene sfruttato per dar vita a un comico “siparietto” teatrale tra l'autore, stanco e prostrato dalla sete, la divinità che dovrebbe proteggere e incoraggiare il suo lavoro (e lo fa facendolo ubriacare) e il personaggio che irrompe sulla scena reclamando le attenzioni del suo narratore. Il *pathos* della scena di battaglia del canto precedente ne risulta decisamente stemperato; e infatti nel corso del canto il tema bellico cede il posto a una novella comica ed erotica.

Dopo la prima decina di canti, gli interventi comici del personaggio-autore subiscono un netto calo, e forse non si può più parlare di una vera e propria «maschera» del buffone; ma questo filone prosegue in forma più discreta – meno buffonesca e più ironica – in un campo che è direttamente chiamato in causa dalla coscienza dei meccanismi narrativi, di cui la presenza del narratore sulla scena è una delle mani-

festazioni più importanti: il rapporto consapevole dell'autore con la tradizione. Nelle pagine seguenti ci si concentrerà appunto sul modo in cui – in primo luogo attraverso il dialogo con la fonte turpinesca – il Cieco si interfaccia con la tradizione cavalleresca e con le vicende narrate nel proprio poema: un ambito cui gli studi hanno dedicato poca o nessuna attenzione, e in cui invece il Cieco dimostra, ancora una volta, un livello veramente notevole di consapevolezza e originalità.

2. Turpino personaggio e *auctoritas*

Nella letteratura cavalleresca, soprattutto dopo Pulci e Boiardo, il rapporto con la tradizione ha un interlocutore privilegiato nella figura di Turpino. Personaggio realmente esistito e arcivescovo di Reims ai tempi di Carlo Magno, Turpino è destinato a coincidere con «one of the most successful and influential of medieval forgeries»: ⁷ nel XII secolo gli viene attribuita la composizione della *Historia Karoli Magni et Rotholandi* (opera in realtà di uno o più autori ignoti), e da questo momento la sovrapposizione tra personaggio storico e narratore dei fatti dei paladini porta Turpino ad assurgere al ruolo di *auctor* (e *auctoritas*) per eccellenza della narrazione cavalleresca, insieme simbolo di questa tradizione e attestato della sua sedicente “autenticità”. Turpino viene evocato come punto di riferimento imprescindibile in tutte le opere cavalleresche, dai cantari ai grandi poemi, in un rapporto che si costruisce sempre più sul filo della ripresa e insieme del distacco, dell'amore e insieme dell'ironia.

Prima di diventare un'*auctoritas* della narrazione cavalleresca, però, Turpino è un suo personaggio: il consigliere di Carlo Magno e il religioso che benedice i paladini prima della battaglia, ma anche il guerriero che sa fare strage di nemici quando «tempo non è a cantar [...] la messa» (*Morgante*, XXVI, 62). Un personaggio senz'altro non di primo piano, ma a cui spetta comunque una sorte assai particolare: quella di morire e di risorgere, e risorgere proprio per diventare l'auto-

⁷ I. Short, *Pseudo-Turpin*, in *Dictionary of the Middle Ages*, 10, ed. by J. Reese Strayer, New York, 1982-1989, p. 205.

re per eccellenza della sua stessa storia. Nella *Chanson de Roland*, infatti, Turpino è tra i guerrieri uccisi a Roncisvalle; in seguito, però, comincia a essere indicato come cronachista della rotta, ed è ovvio che per poterla raccontare doveva sopravvivere. Ecco quindi che Turpino assume il ruolo di testimone e narratore della storia dei paladini, e il suo nuovo *status* viene ufficializzato da Pulci: «E s'alcun dice che Turpin morisse / in Runcisvalle, mente per la strozza, / ch'io proverò il contrario, e come e' visse / insin che Carlo prese Siragozza, / e questa istoria di sua mano scrisse» (*Morgante*, XXVII, 79).⁸

Nel *Mambriano*, Turpino è chiamato in causa prima e più spesso come personaggio che come autore. Nelle occasioni in cui ha più spazio, il suo ruolo è legato ai suoi poteri di religioso: nel XXXI canto, ad esempio, svela un inganno di Belzebù, dialoga con il demonio e riesce a piegarlo alla propria volontà, salvando Rinaldo, Bradamante e altri guerrieri. Per lo più, però, non è che una mera comparsa tra i fedelissimi di Carlo Magno.

Anche sul piano dell'evocazione come *auctoritas*, a prima vista si potrebbe avere l'impressione che il Cieco non si discosti troppo dal ricorso meccanico all'arcivescovo come "riempitivo" e "zeppa" metrica – cosa che, insieme alla pesante eredità di pregiudizi che si trascina dietro il *Mambriano*, ha fatto sì che finora si sia dedicato ben poco interesse al rapporto del Cieco con l'incarnazione della tradizione cavalleresca.⁹ In effetti, ci sono casi in cui l'invocazione di Turpino, soprattutto se occupa il distico finale dell'ottava, ha la canonica funzione riempitiva e stereotipata di «formula di autenticazione»;¹⁰ «Che, se gli e ver ciò che Turpin favella, / in bocca gli fe' scender le cervella»

⁸ L. Pulci, *Morgante*, introduzione, note e indici di D. Puccini, 2 voll., Milano, Garzanti, 1989. Su Turpino personaggio si veda A. Franceschetti, *Turpino e il libro dell'Orlando innamorato*, «Esperienze letterarie» XXI, 1996, pp. 3-20.

⁹ Gli studi lo citano come passivo "elogiatore" di Turpino (G.B. Bronzini, *Tradizione di stile aedico dai cantari al Furioso*, Firenze, Olschki, 1966, p. 82) o per una ripresa ariostesca (Zatti, *Il Furioso*... cit., p. 186; M. Farnetti, *Prestigio e crisi dell'arcivescovo Turpino*, in Ead., *Il manoscritto ritrovato: storia letteraria di una finzione*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2005, p. 77).

¹⁰ M.C. Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988, p. 129 e in generale pp. 127-136.

(XXXI, 23); «Al cui iscontro, se Turpin non erra, / un miglio e più si odì tremar la terra» (XXXIII, 65). Sono espressioni presenti anche nel *Morgante*, nell'*Inamoramento*, perfino nel *Furioso*; e del resto il Cieco, proprio come il suo ingombrante maestro Boiardo, non ha paura di usare formule, trucchi e stratagemmi tipici del repertorio canterino. A queste occorrenze però se ne mescolano altre (e al conteggio finale risultano la maggioranza) in cui l'invocazione di Turpino si tinge di sfumature molto più originali, caricandosi talvolta di un tono serio e quasi accorato, altre di una forte carica ironica che funge da netto precedente ariostesco, altre ancora di una piuttosto complessa – seppur implicita – riflessione metanarrativa. Si esamineranno alcuni dei casi più significativi, che si dispiegano lungo tutto il poema e mostrano la capacità del Cieco di dialogare e di giocare con questo fondamentale aspetto della tradizione, senza arrendersi passivamente al suo uso stereotipato ma declinandolo in forme nuove.

3. Turpino e Bradamante autori concorrenti

La prima occorrenza di Turpino come *auctoritas* costituisce un ottimo esempio per calarsi nell'officina del Cieco ed esaminare da vicino il modo in cui si chiama a confronto con la tradizione.

Il contesto in cui viene citato Turpino è di per sé inquadrato in un rapporto particolarmente stretto con la tradizione, o meglio con l'immediato precedente e soverchiante modello del *Mambriano*: l'*Inamoramento de Orlando*. Si tratta infatti di una scena di battaglia che riprende da vicino la prima prova bellica della Bradamante boiardesca: il duello con Rodamonte, riscritto nel *Mambriano* come lo scontro con il gigante Crollamonte.¹¹ Nel passo che ci interessa Bradamante ha appena sferrato il primo colpo con l'asta, disarcionando il gigante. La sua caduta – che fa tremare la terra come quella di qualsiasi gigante

¹¹ Cfr. *Inamoramento*, II, VII, e *Mambriano*, VIII. Ho confrontato i due passi in A. Carocci, *Il Cieco da Ferrara e Matteo Maria Boiardo: una ripresa per opposizione*, «Giornale storico della letteratura italiana» CXCII, 2015, pp. 564-565.

che si rispetti – ha un inaspettato effetto collaterale: il “seppellimento” del re di Creta Galeano, che ha la sfortuna di trovarsi lì vicino.

Giunsel nel petto con quell’asta grossa
In modo tal che a terra lo riversa,
E ben che’l cuoio magagnar non possa
Pur la memoria in lui rimase persa.
Galean ch’è vicino a la percossa
La sorte sua fu allor tanto perversa
Che per fuggir si mosse, e non fu mosso
Appena, che colui gli cadde addosso.

Pensa, lettore, come andò Galeano
Ruinandoli addosso una tal massa,
Ch’un monte si sarebbe fatto piano
E ogni alta torsaria tornata bassa;
La cronica fu scritta in Montalbano
E puolla ancor veder chi di là passa,
E di sua man la scrisse Bradamante
Che vide ruinar quel gran gigante.

Riferisce costei che nel cadere
Che fe’ il gigante sopra il re di Creta
Tutto in terra il ficcò lui e il destriere
Conducendolo in parte sì secreta
Che mai più uomo non poté sapere
Di lui novella alcuna trista o lieta,
E che il gigante grande a dismisura
Non poté entrare in quella sepoltura.

Tutti gli autori s’accordano insieme
Che Galeano fu morto e sepolto
Da tal sciagura; e qui è alcun che freme
Contra color ch’el voglion far sì occulto
Che mai non si trovasse, e per sì estreme
Cose nacque in Parigi gran tumulto;
Turpin, volendo poi tal question solve,
Scrisse che colui s’era fatto in polvere.

Ma poi che ’l non è articolo di fede
Tenete quella parte che vi piace,

Ché l'ator libramente vel concede.
Bradamante non stette molto in pace...
(VIII, 33-37)

Si noti in primo luogo, nell'ottava 33, il passaggio dall'azione epica di un tipico duello cavalleresco a una netta deviazione sul comico con la descrizione del "crollo di Crollamonte" e del fallimentare tentativo di fuga di Galeano, con l'effetto di *suspense* e dilatazione temporale garantito dall'*enjambement*, che fa sì che sembri quasi di guardare la scena al rallentatore: «per fuggir si mosse, e non fu mosso / appena, che colui gli cadde addosso». Segue l'appello diretto al lettore («Pensa, lector, come andò Galeano»), che il Cieco usa spesso nei momenti decisivi di una battaglia per stimolare la partecipazione del pubblico e accrescere la *suspense* con una breve pausa nella narrazione, e che in questo caso si tinge di un tono comico. Le iperboli tipiche del lessico cavalleresco sugli effetti della mole di Crollamonte (avrebbe spianato un monte, reso bassa una torre) sembrano aprire la strada a un bisogno di giustificazioni; ne deriva la chiamata in causa della "fonte": «La cronica fu scritta in Montalbano / e puolla ancor veder chi di là passa, / e di sua man la scrisse Bradamante / che vide ruinar quel gran gigante».

Cabani ha dimostrato che il rimando a una fonte come attestato di credibilità per la propria narrazione è un tratto tipico della tradizione cavalleresca fin dai cantari: anche se è estremamente rapida e generica, la citazione del *libro* o della *storia* in genere offre agli autori addirittura un doppio "certificato di garanzia", in quanto rimando a una fonte scritta (che il canterino afferma di riproporre in forma orale nella sua narrazione) e a una fonte antica (perché nei cantari «"antico" diventa sinonimo di "vero"»).¹² Il Cieco riprende la stessa prassi, ma per ribaltarla dall'interno. Nel far riferimento alla fonte alza la posta a ogni verso: la sua è una fonte scritta (34, v. 5); una fonte ancora conservata nel luogo stesso in cui si sono svolti i fatti (v. 6); una fonte scritta di persona da Bradamante (v. 7), protagonista del duello e testimone oculare della "ruina" (v. 8). L'ottava successiva è dunque

¹² Cabani, *Le forme...* cit., p. 121.

esplicitamente occupata da ciò che «riferisce» Bradamante sulle conseguenze della caduta (conseguenze disastrose per il povero re di Creta), compreso l'ultimo distico che riporta una spiegazione finto-razionale tipica delle narrazioni cavalleresche: il gigante non rimane conficcato a sua volta nella terra perché il buco in cui Galeano viene sepolto è troppo piccolo per lui.

E Turpino? – ci si potrebbe chiedere. Proprio la sostituzione del canonico testimone e narratore dei fatti cavallereschi (Bradamante al posto dell'arcivescovo) costituisce un notevole scarto dalla norma e una prova di originalità da parte del Cieco: a quel che mi risulta, affidare il ruolo di fonte nella doppia veste di testimone e scrittore a un personaggio diverso da Turpino è, se non un *unicum*, un caso molto raro; e, casualmente o no, per questo ruolo il Cieco sceglie un personaggio che si può gloriare di una lunga tradizione e di una grande fama (a maggior ragione, naturalmente, all'interno delle corti gemelle di Ferrara e Mantova, dopo il ruolo che le è stato attribuito da Boiardo), ma che nel *Mambriano* è sottoposto a una ricaratterizzazione estremamente originale, diventando tra l'altro il personaggio cui l'autore affida il compito di esprimere il proprio pensiero e il proprio punto di vista.¹³

La sostituzione di Turpino con Bradamante non è gratuita: fa parte di una – scherzosa, ma consapevole – riflessione sulla propria materia cui il Cieco dà voce nelle ultime due ottave in analisi. «Tutti gli autori» (36, v. 1) concordano in generale sul fatto che Galeano non può essere sopravvissuto; ma poi a Parigi scoppia una lite, anzi addirittura un «gran tumulto» (36, v. 6), sulla veridicità o meno di quanto afferma Bradamante, cioè che non sia più stato possibile ritrovare il corpo del re. A mettere pace è Turpino, che finalmente appare nel suo ruolo di ultima autorità in materia, e afferma che «colui s'era fatto in polvere»

¹³ Nel *Mambriano* Bradamante non è solo dotata di grande valore ma sa dimostrarsi, a seconda dei casi, saggia e pietosa o estremamente arguta; in tanti se ne innamorano ma lei non cede a nessuno, e spesso è proprio lei (insieme a Orlando) a esprimere la visione critica dell'autore sull'amore. La preminenza di Bradamante nel poema è stata messa in relazione con la corte di Mantova e la figura di Isabella d'Este. Cfr. J.E. Everson, *Sconvolgere gli stereotipi: la caratterizzazione del traditore e della donna guerriera nel Mambriano*, in *Diffusion et Réception du genre chevaleresque*, Toulouse, CIRILLS, 2006, pp. 165-182, e Carocci, *Il Cieco da Ferrara e Matteo Maria Boiardo...* cit.

(36, v. 8). Si noti però che non si dice che la sua versione sia quella giusta, ma soltanto che la *scrive* per mettere fine alla contesa. E infatti subito dopo, procrastinato solo dal passaggio da un'ottava all'altra che gli dà maggior rilievo, arriva il capovolgimento ironico: la versione di Turpino non è «articolo di fede» (37, v. 1); i lettori (cui ci si rivolge direttamente alla seconda persona plurale) possono scegliere la versione che più piace loro: «l'autor libramente vel concede» (37, v. 3). Entra qui in gioco un'altra fondamentale contrapposizione: quella tra «tutti gli autori» e «l'autore» al singolare, il Cieco da Ferrara. È lui l'unico ad avere vera autorità sulla narrazione; ma, ribaltando ironicamente i frequenti attestati dei poemi in ottava rima di star raccontando la “vera” e “unica” storia, dà licenza ai lettori di scegliere l'alternativa che preferiscono – svalutando così, con un effetto domino, l'intero dibattito tra i diversi autori, la versione effettivamente veritiera e anche la veridicità o meno della narrazione in atto. E subito, nella stessa ottava, ricomincia a raccontare la battaglia.

La riflessione sul rapporto tra realtà e finzione nella propria narrazione – riflessione in parte seria, in parte giocosa, ma comunque sempre consapevole – è un tratto fondamentale della costruzione della voce e del personaggio dell'autore a partire dal *Morgante* di Pulci, e raggiunge uno dei suoi punti più alti con il gioco metanarrativo del *Furioso*.¹⁴ Il Cieco, come si vedrà anche nel prossimo paragrafo, ne fa una componente sottile ma importante del proprio racconto. E mi sembra che la validità della sua trovata in queste ottave sia riconosciuta proprio da Ariosto, che potrebbe riprenderla nella scena in cui Rodomonte lancia in aria il «garrulo eremita». Come il Cieco, infatti, Ariosto riporta varie versioni del destino del povero religioso, per poi

¹⁴ Cfr. A. Perrotta, *Menzogne, verità e Cassandre tra Morgante e Furioso*, in *Dreaming again on things already dreamed: 500 years of Orlando furioso (1516-2016)*, ed. by M. Dorigatti and M. Pavlova, Oxford, Peter Lang, 2019, pp. 31-57. Sul dibattito sul rapporto tra verità e finzione nella letteratura cavalleresca si vedano inoltre S. Jossa, *Da Ariosto a Tasso: la verità della storia e le bugie della poesia*, «Studi rinascimentali» I, 2004, pp. 79-92, e D. Javitch, *The disparagement of chivalric romance for its lack of historicity in sixteenth-century Italian poetics*, in *Romance and history. Imagining time from the medieval to the early modern period*, ed. by J. Whitman, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 187-199.

liquidarle tutte lasciando il lettore libero di scegliere quella che preferisce: «Di queste, qual si vuol, la vera sia: / di lui non parla più l'istoria mia» (*Furioso*, XXIX, 7).¹⁵

4. Gli autori e l'autore

Nella storia della sorte del re Galeano, sepolto dal crollo del gigante, la riflessione metanarrativa del Cieco si muove su due livelli: il riferimento non al solo Turpino ma a «tutti gli autori» (impegnati in un furioso litigio per difendere le rispettive posizioni), che si può vedere come una variazione sul tema dell'«umorismo filologico» di Pulci e del suo chiamare in causa più fonti, autentiche o inventate, antiche o contemporanee;¹⁶ e l'autopresentazione del Cieco come *l'autore* per eccellenza, l'unico a cui spetta l'ultima parola sul racconto. Entrambi i livelli tornano in altri passi del *Mambriano*: in particolare, l'esempio più notevole di autopresentazione all'insegna dell'autorialità, oltre a quello di Bradamante, è nel XXXVI canto, dove va in scena un dialogo tra il Cieco e i suoi lettori.¹⁷

Ancora una volta, la riflessione sul rapporto con la propria materia viene calata in piena azione, anzi in un momento di *suspense*: Ivonetto, figlio ribelle di Rinaldo, partecipa in incognito a un torneo, sconfigge tutti gli altri cavalieri e scappa su Baiardo, che, con un salto di incredibili proporzioni, balza oltre le mura e il fossato di Parigi.

Appena descritta la scena, il Cieco interrompe la narrazione per commentarla in questi termini:

Io so che alcun fra voi mi torce il ciglio
Pian pian, dicendo, Cieco, tu ne menti;
De' quali certo non mi meraviglio,
Perché color che al salto fur presenti
E che videro a guisa d'un smeriglio

¹⁵ L. Ariosto, *Orlando furioso*, commento di E. Bigi, a cura di C. Zampese, Milano, BUR, 2016.

¹⁶ Zatti, *Il Furioso...* cit., pp. 178-179.

¹⁷ Per un altro riferimento a «tutti gli autori» si veda invece ad esempio XXXI, 8.

Levar Baiardo sopra gli elementi
Con quell'armato, appena si credero
Che tal miracol potesse esser vero.
(XXXVI, 71)

Come nell'episodio di Crollamonte, il Cieco si rivolge direttamente al pubblico (lì con il «Pensa, lettore», qui con il «voi»), ma, in crescendo rispetto all'altro episodio, fa anche sì che il pubblico gli risponda, chiamandolo per nome e rivolgendogli in discorso diretto. E non per lodarlo, ma per criticare la veridicità del racconto. Il «pian pian» con cui «alcuni» tra il pubblico commentano la scena si inserisce perfettamente nel repertorio dei commenti scettici che accompagnano la narrazione cavalleresca – narrazione per sua natura caratterizzata dall'iperbole ma da cui si pretende anche una parvenza di verosimiglianza: dalle critiche da cui i canterini cercano di mettersi al riparo appellandosi alla “fonte” alle apostrofi «Cala, cala» che gli spettatori del *cunto* e dell'opera dei pupi (le ultime manifestazioni del successo delle storie dei cavalieri carolingi) rivolgono al *cuntista* o al puparo quando egli esagera nell'enunciare il numero di pagani di cui fa strage Orlando o le gigantesche proporzioni di qualche suo nemico.¹⁸

Il Cieco si dà quindi da fare con apparente serietà per rispondere alle obiezioni del suo pubblico. Il primo passo, ancora una volta, è citare dei testimoni direttamente presenti alla scena, della quale al tempo stesso ribadisce l'eccezionalità: si tratta addirittura di un «miracol», cui perfino «color che [...] fur presenti» hanno difficoltà a credere. Il secondo passo è meno usuale nella tradizione cavalleresca, ma del tutto in linea con le abitudini del Cieco: un parallelo classico.

Non avete voi letto che Perseo,
Figliuol di Danae, ebbe un caval alato
Qual poi die' nome al fonte di Pegaseo,
Che per l'aria il portava essendo armato?
Or se questo tal prova al mondo feo,

¹⁸ Su queste forme ancora attive di spettacolo popolare siciliano e i loro rapporti con la letteratura cavalleresca si rimanda ad A. Pasqualino, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio, 1978, e Id., *Le vie del cavaliere*, Milano, Bompiani, 1992.

Meraviglia non è se lo affatato
 Baiardo con un salto oltre le mura
 Portò Ivonetto carico d'armatura.
 (XXXVI, 72)

Si noti come il Cieco insista sull'elemento meno incredibile e grandioso della vicenda: non che un cavallo abbia potuto scavalcare con un solo balzo le mura di cinta di una città, ma che l'abbia fatto con un cavaliere armato in groppa (concetto reiterato per ben tre volte in due ottave: «quell'armato», 71, v. 7; «essendo armato», 72, v. 4; «carco d'armatura», 72, v. 8). È un procedimento in qualche modo simile alla circoscrizione del «campo di inattendibilità» di cui parla Zatti per Ariosto, ovvero il meccanismo per cui, in un episodio complessivamente iperbolico e inverosimile, si punta l'attenzione sull'inattendibilità di un singolo dettaglio, con l'effetto di dare concretezza e verosimiglianza all'insieme.¹⁹

Subito dopo, quasi a definitivo suggello della veridicità dell'episodio, si introduce il nome di Turpino; ma viene introdotto in modo tale che da subito ironia e serietà si intrecciano:

Creder si vuol, poi che Turpin l'ha scritto,
 Autor che non suol mai scriver bugia,
 Ma sempre con la penna solcar dritto
 Da Euterpe accompagnato e da Talia;
 Ed io con quella fede ve l'ho ditto
 Con la qual credo che ciò stato sia.
 Rinaldo in questo mezzo con Orlando
 Giunse alla porta più che mai buffando.
 (XXXVI, 73)

A prima vista, quel «Creder si vuol» ha un valore assertivo; ma in realtà la scelta del verbo (*volere* piuttosto che, ad esempio, *dovere*) dà subito spazio a una componente di dubbio. Stessa cosa avviene per Turpino, che qui è accompagnato da una delle apposizioni più lunghe di cui è oggetto nel poema, ma la cui evocazione si tinge di ironia con

¹⁹ Zatti, *Il Furioso...* cit., p. 185.

quel «solcar dritto» (in riferimento al tracciato della penna sul foglio), sia pur in qualche modo compensato dalla successiva citazione delle muse, che di regola nel *Mambriano* ha sapore serio. Questo clima di voluta incertezza tra ironia e serietà prepara la strada per il momento determinante dell'ottava: ancora una volta, come nell'episodio di Crollamonte, il poeta chiama in causa sé stesso («io») come unica vera fonte d'autorità che abbia valore ai fini della narrazione. Indipendentemente dal fatto che sia veritiera o meno, questa è la versione in cui l'autore ha scelto di *credere* e che ha scelto di *dire* al suo pubblico; e dunque questa è l'unica che conta: rivolgendosi ancora una volta direttamente al pubblico con la seconda persona plurale («ve»), il Cieco mette fine alle sue obiezioni e fa ripartire il racconto. E, in contrasto con il tono stupito e ammirato usato per descrivere il balzo di Baiardo, qui il Cieco riprende la narrazione puntando su un effetto di contraccolpo comico: l'immagine dei massimi campioni della cavalleria (Rinaldo e Orlando) che, al vano inseguimento del cavallo, sopraggiungono sul luogo dell'incidente «più che mai buffando».

5. Nel nome di Turpino: l'ottava conclusiva

Il *Mambriano* si chiude nel nome di Turpino. Un passo non privo di ambiguità, che può servire da esempio conclusivo per illustrare la complessità dell'autore:

Nel qual tripudio con giubilo e festa
Voglio lasciarli e terminar l'istoria,
Che 'l furor della gallica tempesta
Mi trae gli antichi fuor de la memoria
E non mi lassa far più manifesta,
Secondo il consueto, la lor gloria,
Anzi per forza mi costringe e move
A trasmutar le cose vecchie in nove.
[...]
E perché da costui [Mambriano] ho cominciato,
Se non dispiace a vostra signoria,
Io vo' che Mambrian sia intitolato

Il libro ove è fondata l'opra mia,
 Che simil titol da Turpin gli è dato,
 Scrittore famoso, il qual non scriveria
 Per tutto l'or del mondo una menzogna,
 E chi il contrario tien vaneggia e sogna.
 (XLV, 120 e 122)

Il riferimento alla discesa in Italia delle truppe francesi di Carlo VIII (il «furor della gallica tempesta») che impedisce di continuare a narrare le imprese dei cavalieri chiama immediatamente in causa il finale dell'*Inamoramento*, in cui Boiardo dichiara l'impossibilità di proseguire il canto mentre vede «la Italia tutta a fiamma e a foco / per questi Galli» (*In.*, III, IX, 26). Ma, a differenza di quanto avviene in tante opere coeve, le parole del Cieco non vanno interpretate come prona imitazione boiardesca: il *Mambriano* è il primo poema che apre davvero le porte alla guerra contemporanea – e in cui la guerra non mette fine al racconto ma vi si inserisce condizionandone l'atmosfera.²⁰

Due mi sembrano quindi le interpretazioni possibili di queste ottave. Da un lato, il Cieco può star dichiarando la sua volontà di comporre una nuova opera su un nuovo, più attuale argomento («trasmutar le cose vecchie in nove»); e, in questo contesto, l'evocazione di Turpino potrebbe essere polemica: una dichiarazione dell'insufficienza della narrazione cavalleresca. Dall'altro lato, però, una polemica del genere sarebbe in netto contrasto con l'intera ideologia del Cieco, che per tutta l'opera ha ribadito la volontà di continuare a scrivere non per chiudere gli occhi davanti all'orrore del presente ma per conviverci e combatterlo. Non solo: sembrerebbe anche smentita dall'ultima ottava e soprattutto dall'ultimo verso del poema. Quel «e chi il contrario tien

²⁰ Il Cieco fa riferimento alla storia contemporanea in sette proemi, ma anche all'interno della narrazione l'orrore del presente condiziona spesso le sue opinioni. Cfr. almeno J.E. Everson, *Sulla composizione e la datazione del Mambriano*, «GSLI» CLX, 1983, pp. 249-271; Ead., *Storia antica, storia contemporanea, storia/e inventata/e: il Mambriano e la crisi degli anni '90*, «Letteratura cavalleresca italiana» I, 2019, pp. 85-104; Martini, *Un romanzo di crisi...* cit., pp. 93-94; A. Carocci, *Guerra romanzesca e guerra romanzata: due casi fra Boiardo e Ariosto*, in «Par deviers Rome m'en revenrai errant», *XXème Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes*, a cura di M. Careri, C. Menichetti e M.T. Rachetta, Roma, Viella, 2017, pp. 41-52.

vaneggia e sogna» sembra contenere un'inversione del celebre epitafio petrarchesco delle storie di cavalleria: «Ecco quei che le carte emption di sogni: / Lancillotto, Tristano e gli altri erranti / ove conven che'l vulgo errante agogni» (*Triumphus Cupidinis*, III, 79-81).²¹

Sia pure di pochi anni, la composizione del *Mambrianosi* colloca a monte del pieno sviluppo del dibattito sul rapporto tra realtà e finzione e della protesta contro il carattere favoloso dei romanzi:²² per il Cieco, la narrazione cavalleresca è ancora pensabile come una forma di riscatto, un mezzo per affrontare e perfino migliorare la realtà. I *sogni*, per lui, non sono quelli degli appassionati dei cavalieri erranti ma al contrario di chi nega la veridicità della storia di Turpino, qui più che mai assunto a sineddoche per l'intera letteratura cavalleresca. E in quest'affermazione si può leggere, credo, un'appassionata ed estrema rivendicazione della bontà della propria materia.

Abstract

In the evolution of the chivalric genre from Boiardo to Ariosto, the narrator and his relationship with literary tradition are among the most important strategies of narrative awareness. The paper examines this strategy in a still partially neglected poem, Cieco da Ferrara's *Membriano*, with the goal of showing the author's ability to decline the narrator's character and his relationship with the chivalric tradition in a skilful, conscious, original way, and within a strongly ironic metanarrative reflection.

Anna Carocci
anna.carocci@uniroma1.it

²¹ F. Petrarca, *Trionfi*, intr. e note di G. Bezzola, Milano, Bur, 2016.

²² Cfr. almeno Dionisotti, *Fortuna del Boiardo...* cit., Jossa, *Da Ariosto a Tasso...* cit., e Javitch, *The disparagement...* cit.

Irma Ciccarelli

La rilettura dell'*Eneide*
nella lezione di letteratura al princeps:
Ov. *Trist.* 2, 529-538

L'esigenza di autodifesa da cui muove il secondo libro dei *Tristia* è spiegata da Ovidio nell'*exordium* del componimento: alle tre interrogative dei vv. 1-4 il poeta affida il compito di mettere in rilievo il carattere paradossale del proprio caso a partire dalla sua conclusione infausta:

Quid mihi vobiscum est, infelix cura, libelli
ingenio perii qui miser ipse meo?
cur modo damnatas repeto, mea crimina, Musas?
an semel est poenam commeruisse parum?

Nel distico iniziale Ovidio, *miser* per aver subito le rovinose conseguenze del proprio talento poetico, apostrofa con tono indignato i *libelli*, in cui si materializza il suo far poesia; in tale allocuzione non vi è traccia alcuna dell'atteggiamento protettivo e affettuoso con cui in apertura del primo libro dei *Tristia* egli augura al suo *parvus liber* di giungere a Roma senza di lui, consapevole dell'impossibilità di condividerne il destino. Nell'*incipit* del secondo libro dei *Tristia*, invece, Ovidio porta alle estreme conseguenze il modulo dell'apostrofe al *liber*, inaugurato da Orazio nell'epistola 1, 20, attraverso la netta dissociazione tra se stesso, in quanto poeta di successo danneggiato dall'*in-*

genium, e la sua produzione. Fin dal primo distico il poeta manifesta l'intento di mettere in relazione le scelte di poesia sia con il favore del pubblico, sia con le inaspettate conseguenze negative sulla propria vita.

La dissociazione tra il poeta e i *libelli* si fonda sul rovesciamento di un motivo che nell'elegia d'amore ha un valore programmatico, cioè quello della poesia come scelta di vita: esso si basa sulla coincidenza tra la vita dedicata al *servitium amoris* nei confronti della *domina* e la poesia tenue che dalle dinamiche di tale rapporto contrastato trae ispirazione. La relegazione a Tomi determina un allontanamento improvviso e forzato di Ovidio da Roma e dal proprio pubblico: definire i propri lettori e ristabilire con loro un dialogo attraverso la rivendicazione della passione per la poesia, delle diverse modalità in cui essa si è espressa alla luce di illustri modelli e dell'impossibilità per il poeta di rinunciarvi sono gli scopi di un'autodifesa che si configura anche come un bilancio del rapporto tra vita e poesia. Fin dall'esordio poetico con la raccolta degli *Amores* tale relazione si colloca sotto il segno inequivocabile della discontinuità; alla produzione di poesia d'amore in distici elegiaci, infatti, Ovidio è indotto non dalla passione per una *puella* o per un *puer*, ma da uno scherzo di Cupido: mentre il poeta si accinge alla composizione di un poema epico, il dio provoca un improvviso e radicale mutamento dell'assetto metrico e formale.¹ La forzata iniziazione all'elegia d'amore contraddice l'identificazione programmatica tra vita e poesia su cui essa si fonda: rivendicare l'autonomia dei *libelli* rispetto alla soggettività del poeta appare un'operazione pienamente coerente con le scelte letterarie giovanili.

L'editto di relegazione, tuttavia, lega indissolubilmente il poeta alla sua produzione erotico-elegiaca; Ovidio, d'altra parte, benché consapevole della gravità della pena che gli è stata inflitta, non riesce a rinunciare definitivamente alle *Musae*: alle interrogative dei vv. 3-4 è affidato il compito di amplificare tale dissidio. Nel v. 3, infatti, Ovidio riduce la distanza stabilita tra se stesso e i *libelli* nel v. 1; l'ostinazione con cui il poeta ritorna alla poesia condannata rinvia alla situazione

¹ Cfr. *Am.* 1, 1, 1-4.

del poeta *amans* incapace di mettere fine alla passione per la sua *domina*: tuttavia a impedire a Ovidio di essere fermo nei suoi propositi non è la passione per la donna, ma quella per la poesia, definita non a caso fin dal v. 1 *infelix cura* e responsabile della condizione infelice e dolorosa in cui egli si trova. Costante è nel secondo libro dei *Tristia* il ricorso a espressioni e motivi del lessico erotico, riconvertiti allo scopo di mettere in rilievo le dolorose conseguenze del talento e della passione di Ovidio per la poesia sulla vita reale.

La concitazione espressa dalla serie di interrogative dei vv. 1-4 lascia il posto nei vv. 5-8 ad un sintetico e lucido bilancio del rapporto tra il grande favore accordato dal pubblico ai *carmina* ovidiani e la condanna inflitta da Augusto al poeta a causa della pubblicazione dell'*Ars amatoria*:

carmina fecerunt ut me cognoscere vellet
 omine non fausto femina virque meo;
 carmina fecerunt ut me moresque notaret
 iam pridem emissa Caesar ab Arte mea

All'anafora (*carmina fecerunt*) e alla simmetria dell'articolazione sintattica è affidato un duplice compito: rendere effettiva la dissociazione del poeta dai propri *carmina* e mettere in rilievo le opposte conseguenze del talento poetico di Ovidio, il successo da un lato e la pena imposta al poeta da Augusto dall'altro. È il poeta stesso a collegare tali situazioni alla pubblicazione dell'*Ars amatoria*: al contenuto immorale dell'opera, citata esplicitamente nei vv. 7-8 come oggetto della censura augustea, alludono nei vv. 5-6 sia il nesso *femina virque* sia il verbo *cognoscere*. Se non vi è dubbio sul fatto che *femina virque* indichi la totalità dei lettori, a cui già Ovidio si era rivolto nell'epilogo dei *Remedia amoris*, fiducioso nell'efficacia dell'opera,² d'altra parte un confronto con le attestazioni della *iunctura* proprio nell'*Ars amatoria* permette di evidenziarne il costante impiego in contesti in cui si fa riferimento all'unione sessuale. A confermare tale ambiguità interpretativa contribuisce l'uso di *cognoscere* come termine tecnico del lessico

² Vv. 813-814: *postmodo reddetis sacro pia vota poetae, / carmine sanati femina virque meo.*

erotico,³ mentre a *omine non fausto*, messo in rilievo dall'enjambement, è affidato il compito di mettere in relazione il grande successo riscosso dal contenuto licenzioso dell'*Ars amatoria* con la condanna inflitta da Augusto al poeta.

Di tale situazione paradossale (grande successo di pubblico e condanna che colpisce il poeta e la sua opera) Ovidio offre una soluzione nei vv. 9-10 *deme mihi studium, vitae quoque crimina demes / acceptum refero versibus esse nocens*: grazie all'impiego di *demere* («sottrarre da un totale»), evidenziato dal poliptoto, il poeta conclude il sintetico bilancio dell'ultima fase della sua vita con una equazione tra *studium* e *crimina*, che ribadisce la negazione dell'identità tra scelta di vita e di poesia, ma, nello stesso tempo non è priva di sviluppi polemici: lo chiariscono i vv. 11-12 *hoc pretium curae vigilatorumque laborum / cepimus: ingenio est poena reperta meo*, in cui egli evidenzia con tono ironico che la ricompensa (*pretium*) ricevuta in cambio dello *studium*, inteso come associazione di *cura* e di *vigilati labores*, allusione al canone alessandrino della poesia raffinata elaborata durante veglie notturne, è stata in realtà una punizione.

Se la passione per la poesia si è rivelata dannosa per Ovidio, tanto che sarebbe saggio odiare le Muse,⁴ a cui egli, però, ritorna inevitabilmente, d'altra parte i suoi colpevoli *carmina* erotici non sono solo frutto dell'*ingenium*, ma anche dell'influsso di una tradizione letteraria fluida che risale addirittura ai poemi omerici e include i principali generi secondo una trattazione sistematica; al lungo catalogo, che si snoda per più di cento versi (vv. 363-470), è affidato il compito di ridimensionare la colpevolezza dell'*Ars amatoria*, presentata come erede di una tradizione plurigenere, e nello stesso tempo di evidenziare l'eccezionalità della sua pena: lo dimostrano i vv. 361-362 e i vv. 469-470,⁵ che evidenziano in apertura e in chiusura del catalogo il carattere

³ Cfr. J. Ingleheart, *A Commentary on Ovid, Tristia, Book 2*, Oxford, Oxford University Press 2010, *ad loc.*

⁴ Vv. 13-14: *si saperem, doctas odissem iure sorores, / numina cultori perniciosa suo.*

⁵ *Denique composui teneros non solus amores: / composito poenas solus amore dedi; / non timui, fateor, ne qua tot iere carinae, / naufraga servatis omnibus una foret.*

ecquid ab hac omnes rigide submovimus Arte,
 quas stola contingi vittaque sumpta vetat?

Lo dimostrano i vv. 31-34 del primo libro, puntualmente ripresi nei vv. 247-250, in cui imperioso e perentorio risuona il monito rivolto alle donne di nascita libera e alle matrone, affinché si tengano lontane dalla lettura dell'opera. Alla scarsa attenzione riservata da Augusto alla lettura dell'*Ars amatoria* si deve probabilmente la vistosa e rara interpolazione d'autore che riguarda il v. 33 del primo libro (*nos Venerem tutam concessaque furta canemus*): l'inserimento di *nil nisi legitimum* in luogo di *nos Venerem tutam* attribuisce al rispetto per le leggi una funzione programmatica all'interno del progetto didascalico dell'opera. D'altra parte non può sfuggire l'audacia dell'operazione ovidiana: al testo originale dell'opera incriminata il poeta ne sostituisce uno più sicuro che produce una forma di parodia autoreferenziale immediatamente percepibile dal suo vasto pubblico, ma probabilmente meno chiara al *princeps*.⁶

Ovidio, dunque, è stato punito da Augusto per aver composto un *carmen* la cui innocenza è dimostrata attraverso prove di carattere letterario (la collocazione dell'*Ars* in una tradizione plurigenere che, con la sua varietà e autorità, ne legittima il contenuto erotico) e morale (l'adeguamento dell'opera alla legislazione augustea sul matrimonio e sull'adulterio). Tale impianto argomentativo autorizza il poeta a chiedersi che cosa sarebbe accaduto se egli avesse composto dei mimi, in cui costante è la rappresentazione di amori non legittimi, che Ovidio mette in relazione sia con il genere letterario, disimpegnato e finalizzato al divertimento del pubblico (v. 497 *mimos obscena iocantes*), sia con le gravi ricadute morali di intrecci basati esclusivamente sull'adulterio e apertamente in contrasto con la legislazione matrimoniale augustea (v. 498 *qui semper vetiti crimen amoris habent*):⁷

⁶ Sull'ironia sottesa all'inesattezza della citazione cfr. I. Ciccarelli, *Commento al secondo libro dei Tristia di Ovidio*, Bari, Edipuglia, ad loc.

⁷ Sulla legislazione matrimoniale augustea cfr. S. Treggiari, *Roman Marriage: Iusti Coniuges from the Time of Cicero to the Time of Ulpian*, Oxford, Oxford University Press, 1991, pp. 277-298.

quid, si scripsissem mimos obscena iocantes,
 qui semper vetiti crimen amoris habent,
 in quibus assidue cultus procedit adulter,
 verbaque dat stulto callida nupta viro? 500
 nubilus hoc virgo matronaque virque puerque
 spectat, et ex magna parte senatus adest.
 nec satis incestis temerari vocibus aures;
 adsuescunt oculi multa pudenda pati:
 cumque fefellit amans aliqua novitate maritum, 505
 plauditur et magno palma favore datur;
 quoque minus prodest, scaena est lucrosa poetae,
 tantaque non parvo crimina praetor emit.
 inspicere ludorum sumptus, Auguste, tuorum:
 empta tibi magno talia multa leges. 510
 haec tu spectasti spectandaque saepe dedisti—
 maiestas adeo comis ubique tua est—
 luminibusque tuis, totus quibus utitur orbis,
 scenica vidisti lentus adulteria.
 scribere si fas est imitantes turpia mimos, 515
 materiae minor est debita poena meae.
 an genus hoc scripti faciunt sua pulpita tutum,
 quodque licet, mimis scena licere dedit?
 et mea sunt populo saltata poemata saepe,
 saepe oculos etiam detinere tuos. 520

L'*adulter* dall'eleganza curata nei minimi dettagli e la *nupta* pronta a ingannare il marito stolto sono i protagonisti assoluti di spettacoli a cui assiste un pubblico vasto ed eterogeneo, a cui i vv. 501-502 conferiscono plastico rilievo grazie all'uso del singolare e del polisindeto: la rassegna di figure, caratterizzate per età e per appartenenza a specifici gruppi sociali e politici, ne riproduce la rigida disposizione nel teatro imposta da Augusto.⁸ Ad aprire e chiudere l'elenco sono proprio i destinatari privilegiati della *tutela morum et legum* esercitata dal *princeps*; da un lato le donne nubili, dall'altro gli esponenti del senato sono sottoposti a una separazione fisica che è, in realtà, puramente for-

⁸ Per un'accurata rassegna di fonti e di studi sull'argomento cfr. Ingleheart, *A Commentary on Ovid...* cit., *ad loc.*

male: entrambi, infatti, assistono alle medesime scene di adulterio, legittimate dalla peculiare dimensione ludica e licenziosa dei *Floralia*, in cui l'ufficialità della festa consente che *scena ioci morem liberioris habet*.⁹ Alle celebrazioni in onore di Flora, collocate tra la fine di aprile e l'inizio di maggio, Ovidio accenna al termine del quarto libro dei *Fasti*, per dedicare loro maggiore spazio nel quinto; a rendere la dea *celebranda ludis iocosis*,¹⁰ in un'atmosfera caratterizzata da *lascivia maior* e da *liberior iocus*, sono i suoi attributi: Flora, infatti, non è un *numen severum* e reca *munera apta deliciis* (5, 330-333):

quaerere conabar, quare lascivia maior 330
 his foret in ludis liberiorque iocus;
 sed mihi succurrit, numen non esse severum,
 aptaque deliciis munere ferre deam.

Nel secondo libro dei *Tristia*, però, Ovidio non fa alcun riferimento alla dimensione ludico-religiosa in cui si inserivano i mimi in occasione dei *Floralia*: sulla *lascivia maior*, che in realtà non costituiva l'unico tema portato sulla scena,¹¹ egli esprime un giudizio a cui è sotteso il confronto con la propria situazione. Privi di una tradizione letteraria antica e illustre che sia paragonabile a quella che dai poemi omerici giunge fino allo stesso Ovidio,¹² i mimi producono effetti moralmente deprecabili anche sulle donne aristocratiche nubili e sposate, che, invece, il poeta si è preoccupato di tenere lontane dalla lettura dell'*Ars amatoria*. Tale processo di corruzione riguarda tanto la sfera dell'udito (*voces incestae* v. 503), quanto quella visiva, che subisce una graduale assuefazione a numerose situazioni oscene (v. 504); era frequente, infatti, che donne nude si esibissero sulla scena.¹³

Al rapporto di continuità che lega l'*Ars amatoria* al catalogo di opere letterarie, attinte da differenti generi e interpretate da Ovidio *sub*

⁹ Cfr. Ov. *Fast.* 4, 946.

¹⁰ Cfr. *Fast.* 5, 183.

¹¹ Cfr. Ingleheart, *A Commentary on Ovid... cit., ad loc.*

¹² Sul mimo a Roma cfr. G.E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton, Princeton University Press, 1952, pp. 13-15, 70-71.

¹³ Come sottolinea E. Fantham, *Ovid Fasti Book*, IV, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 49-52, ciò potrebbe spiegare il silenzio di Virgilio e di Livio sui *Floralia*.

specie amoris, e allo scrupoloso rispetto del poeta nei confronti delle leggi augustee che punivano l'adulterio, si oppone la sostanziale discontinuità che caratterizza la messa in scena di mimi dal contenuto immorale in una cornice ufficiale aperta a tutto il popolo romano, di cui il *princeps* stesso è non solo promotore, ma anche spettatore. Alla precisazione del rapporto che lega tale duplice ruolo con specifici attributi e prerogative, desunti dall'immagine pubblica del principe, sono dedicati due distici (vv. 511-514). Nella dimensione scenica e prettamente visiva dei mimi, rappresentati in un'occasione ufficiale e offerti al popolo romano, la *maiestas* di Augusto, in cui confluiscono *potestas* e *dignitas*, si manifesta nella sua amabilità e cortesia: accostato a *maiestas*, *comis* produce un «brillante ossimoro» in cui la dignitosa grandezza del principato è declinata verso atteggiamenti e iniziative meno austeri.¹⁴ Con analogo procedimento Ovidio accosta lo sguardo vigile di Augusto sul mondo intero alla compiacente indifferenza (*lentus*) con cui egli assiste a *scenica adulteria*. Nell'impiego di *lentus* chiaro è il rinvio al comportamento del marito stolto che in *Am.* 2, 19 Ovidio rimprovera in quanto incapace di sorvegliare la moglie infedele, al punto da compromettere la passione del poeta per lei: al pari del legittimo consorte della fanciulla, definito nel v. 51 dell'elegia *lentus*, perché in grado di tollerare *patienda nulli marito*, Augusto è altrettanto *lentus* per la sua indifferenza alla violazione del *pudor* che si manifesta in forma pubblica e ufficiale attraverso i mimi in occasione dei *Floralia*. Il confronto con la situazione delineata dal poeta nei vv. 5-8 è chiaro nel riferimento al rapporto tra le ingegnose trovate con cui l'amante si fa beffe del marito sulla scena e il successo della rappresentazione: a manifestarlo sono l'applauso dell'ampio ed eterogeneo pubblico e la palma offerta *magno favore* (vv. 505-506). Le dinamiche moralmente deprecabili che determinano la vittoria di uno dei mimi messi in scena sugli altri, dunque, sono sancite ufficialmente dalla sua premiazione. Ben diversa, invece, è stata la sorte di Ovidio: il grande successo di pubblico riscosso dai suoi *carmina omine non*

¹⁴ Cfr. M. Labate, *Elegia triste ed elegia lieta. Un caso di riconversione letteraria*, «Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici» 19, 1987, pp. 96-97.

fausto (in evidente contrapposizione con *magno favore*) ha provocato conseguenze rovinose per l'opera incriminata e il suo autore.

La messa in scena dei mimi nella cornice legittimante dei *Floralia* si lega non solo ad aspetti istituzionali, ma anche a questioni economiche rilevanti: alla *gradatio* dei vv. 507-510 è affidato il compito di amplificare il rapporto tra l'immoralità delle situazioni portate in scena nei mimi e il notevole profitto riservato all'autore,¹⁵ che si concretizza in spese pubbliche gestite dal pretore per pagare *tanta crimina*: l'impiego del lessico del commercio evidenzia il ruolo del *praetor* come pubblico acquirente di testi destinati a portare sulla scena situazioni che sono in aperto contrasto con la legislazione augustea.¹⁶ Al culmine di tale *gradatio* Ovidio colloca una solenne apostrofe ad Augusto, che è invitato ad esaminare con attenzione (*inspice*, che implica il superamento del ruolo di spettatore che assiste *lentus* a *scenica adulteria*) le spese riservate ai *ludi*; grazie alla collocazione del vocativo *Auguste* al centro tra *ludorum* e *tuorum* nel v. 509, l'omaggio alla frequenza e alla magnificenza di *talia multa*¹⁷ è polemicamente accostato al riferimento alle spese sostenute per i mimi: nel v. 510 alcune puntuali riprese del v. 508 (*empta* in apertura del v. 510 che rinvia a *emit* in chiusura del v. 508, *magno* che richiama la litote *non parvo*) mirano a presentare Augusto come promotore di iniziative pubbliche immorali messe in atto dal pretore.

Se l'austerità che caratterizza la restaurazione morale augustea può facilmente e ripetutamente convivere con la frivolezza e la *lascivia* dei mimi nella cornice legittimante dei *ludi* in onore di Flora, Ovidio può a buon diritto formulare nei vv. 515-516 una risposta alla domanda apparentemente retorica del v. 497 (*quid si scripsissem mimos obscena iocantes*): se è lecito scrivere mimi che imitano *turpia*, allora il conte-

¹⁵ Simile è il giudizio di Orazio sull'avidità di Plauto in *Ars* 175-176; alla brama di denaro degli autori teatrali si oppone il disinteresse assoluto per il desiderio di ricchezze tipico nei poeti elegiaci.

¹⁶ A partire dal 22 a.C. Augusto trasferì il controllo degli spettacoli pubblici ai pretori, che per pagarli attingevano al denaro pubblico, integrato con beni propri (cfr. Cass. Dio. 54, 2, 3, 17, 4).

¹⁷ Per l'organizzazione di spettacoli pubblici sotto Augusto cfr. *RG* 22; Suet. *Aug.* 43.

nuto dell'*Ars amatoria* merita una pena meno severa. L'idea che la composizione di mimi avrebbe tutelato il poeta da provvedimenti punitivi, è sviluppata in forma dubitativa nei vv. 517-518: in realtà l'insistenza con cui Ovidio mette in relazione la destinazione scenica dei mimi, amplificata attraverso il riferimento al palcoscenico nella sua consistenza lignea (*pulpita*), con la *licentia* concessa al suo contenuto (messa in rilievo dal poliptoto nel v. 518), suggerisce l'intenzione di confermare non solo la possibilità per le rappresentazioni sceniche di trattare temi immorali, ma anche la parzialità del giudizio di Augusto nei confronti dell'*Ars amatoria*.

Che esistesse una letteratura di intrattenimento destinata a un pubblico ampio anche di estrazione popolare,¹⁸ è testimoniato dal tono orgoglioso con cui nei vv. 519-520 Ovidio rievoca la frequente messa in scena dei suoi *poemata* sottoforma di pantomima: *saltare*, infatti, è verbo tecnico per questo tipo di rappresentazione in cui alla recitazione si associava la danza.¹⁹ All'anadiplosi è affidato il compito di sottolineare che i *poemata* sono stati in grado di avvincere anche lo sguardo e il favore di Augusto ogni volta che sono stati rappresentati; Ovidio, dunque, rivendica l'inclusione dei suoi *carmina* negli spazi e nei tempi riservati da Augusto all'intrattenimento. Inserirsi nella dinamica convivenza di valori opposti nella società e nella cultura augustea, il poeta può a buon diritto evidenziare l'anomalia dell'*Eneide*, che se nel contenuto erotico del quarto libro si pone in continuità con i poemi omerici,²⁰ nella fruizione da parte del pubblico riserva una sorpresa.

Prima di affrontare il caso dell'*Eneide*, tuttavia, Ovidio sposta l'attenzione sulla perfetta conciliazione tra serietà e lascivia nelle immagini esposte all'interno delle dimore romane:

¹⁸ Sulla questione cfr. O. Pecere, *Libro e lettura nella poesia di Ovidio*, in *Ovidio 2017. Prospettive per il terzo millennio*, Atti del Convegno Internazionale (Sulmona 3-6 aprile 2017), pp. 375-404.

¹⁹Cfr. *Ov. Trist.* 5, 7, 25-26; gli studiosi non concordano su quale fosse l'opera ovidiana messa in scena: cfr. Ingleheart, *A Commentary on Ovid...* cit., *ad loc.*

²⁰ Alla rilettura *sub specie amoris* dei poemi omerici Ovidio riserva ampio spazio nella lezione di letteratura ad Augusto: cfr. in particolare i vv. 371-380 con il commento *ad loc.* di Ciccarelli, *Commento al secondo libro dei Tristia...* cit.

scilicet in domibus nostris ut prisca virorum
 artificis fulgent corpora picta manu,
 sic quae concubitus varios Venerisque figuras
 exprimat, est aliquo parva tabella loco:
 utque sedet vultu fassus Telamonius iram, 525
 inque oculis facinus barbara mater habet,
 sic madidos siccant digitis Venus uda capillos,
 et modo maternis tecta videtur aquis.
 bella sonant alii telis instructa cruentis,
 parsque tui generis, pars tua facta canunt. 530
 invida me spatium natura coercuit arto,
 ingenio vires exiguasque dedit
 et tamen ille tuae felix Aeneidos auctor
 contulit in Tyrios arma virumque toros,
 nec legitur pars ulla magis de corpore toto, 535
 quam non legitimo foedere iunctus amor.
 Phyllidis hic idem teneraeque Amaryllidis ignes
 bucolicis iuvenis luserat ante modis.

Esposti alla vista al pari dei mimi, i *corpora prisca virorum* risplendono negli spazi privati così come le *figurae Veneris* (vv. 521-524); Ovidio, però, è attento a distinguerne il valore etico: nei vv. 521-522 il nesso altisonante messo in rilievo dall'enjambement *prisca corpora virorum* e l'impiego di *fulgere* esaltano l'antichità, l'eccellenza fisica e la statura morale degli eroi dipinti; d'altra parte nei vv. 523-524 la vaga collocazione di una isolata *parva tabella* di contenuto osceno ne sottolinea la minore importanza, che deriva dal suo contenuto lascivo: l'uso del singolare attenua la pluralità di posizioni erotiche che evidentemente erano rappresentate in numerosi quadretti. Nei vv. 525-528, tuttavia, l'anafora del nesso comparativo *ut... sic* non solo crea una chiara simmetria strutturale con i quattro versi precedenti, ma provvede anche a ristabilire l'idea di una perfetta coesistenza di immagini austere e lascive nelle dimore private. I protagonisti di tale convivenza sono da un lato personaggi desunti dalla tragedia greca: Aiace, dipinto mentre è in preda all'ira per la sconfitta nella contesa per le armi di Achille, e Medea che ha negli occhi il suo folle crimine,²¹ dall'altro la dea

²¹ Entrambi i soggetti furono dipinti da Timomaco di Bisanzio: cfr. Ingleheart, *A Commem-*

Venere raffigurata mentre emerge dalle acque, appena velata dalle acque materne. Non è casuale che la scelta di Ovidio sia caduta su soggetti che erano visibili non solo negli spazi appartati delle dimore romane, ma anche in luoghi sacri: i primi due nel tempio di Venere Genitrice e l'ultimo in quello di Cesare; quest'ultimo, una riproduzione del celebre dipinto di Apelle, era stato portato dallo stesso Augusto a Roma.²² I Romani, dunque, trasferiscono in ambito privato la conciliazione tra serietà e disimpegno che caratterizza quello pubblico nelle sue manifestazioni ufficiali.

Stridente è il contrasto tra l'immagine di Venere che emerge seminuda dalle acque del mare e l'altisonante nesso *bella sonant* con cui nel v. 529 Ovidio ritorna al campo della letteratura: a *bella sonant alii* è affidato il compito di ripristinare nella forma inequivocabile della *recusatio* l'impianto argomentativo per generi, che nella lezione ad Augusto è ridimensionato allo scopo di rileggere la poesia greca e latina *sub specie amoris*. Oggetto della *recusatio* è la produzione epica contemporanea, di impronta nettamente marziale (come sottolinea *instructa telis cruentis*) e finalizzata alla celebrazione delle imprese belliche compiute da Augusto e da esponenti della sua stirpe.²³ A tali componimenti epico-storici recenti Ovidio non può riservare alcuno spazio nel catalogo di scrittori e di opere latine che egli passa in rassegna nei vv. 421-470 allo scopo di legittimare il contenuto erotico dell'*Ars amatoria*; alla solennità dello stile e della materia di tali scritti, dunque, egli contrappone il carattere esiguo della propria ispirazione attraverso motivi e immagini topici nelle *recusationes* di generi elevati: l'*invida natura* che ha limitato lo spazio concesso alla sua corsa e ha fornito al suo *ingenium* forze insufficienti. Chiara è la programmatica opposizione del *grande carmen* alla poetica ovidiana del *tenue*, alla cui definizione concorre l'accumulazione di termini (*coercere*, *artus*, *exiguus*) che evocano l'idea di un limite difficilmente superabile. Che

tary on Ovid... cit., ad loc.

²² Cfr. Strab. 14, 2, 19; Plin. *Nat.* 7, 126; 35, 91. 136.

²³ Il riferimento alla moltitudine anonima di autori epici impegnati a cantare le imprese belliche di Augusto rinvia alla descrizione properziana dei poeti a banchetto, invitati a celebrare i successi militari del principe (4, 6, 77-84 su cui cfr. P. Fedeli, R. Dimundo, I. Ciccarelli, *Properzio. Elegie. Libro IV*, Nordhausen, Bautz, 2015, *ad loc.*).

in tale *recusatio* Ovidio non tenga conto dell'ispirazione elevata che ha guidato la composizione delle *Metamorfosi* e dei *Fasti* non stupisce: la distanza stabilita tra gli *alii* che celebrano i successi militari di Augusto e della sua stirpe e se stesso permette al poeta di introdurre adeguatamente il poema epico virgiliano. A *tamen* in apertura del v. 533 è affidato il compito di preannunciare l'anomalia che caratterizza il contenuto dell'*Eneide* rispetto alla monotonia del tema bellico negli altri componimenti epici contemporanei. Tuttavia, prima di svelare la discontinuità del poema virgiliano rispetto alla finalità esclusivamente celebrativa propria di tali opere, Ovidio mette in rilievo il favore accordato da Augusto all'*Eneide* e le sue positive ripercussioni sul successo di Virgilio: lo mette in rilievo l'accostamento del possessivo *tuus* a *felix*, che chiama in causa non solo il successo di cui il poeta ha goduto finché era in vita, ma anche quello postumo, legato alla pubblicazione dell'*Eneide* promossa da Augusto (*tuae Aeneidos*)²⁴. Benché la sorte di Virgilio, *felix auctor*, sia antitetica a quella di Ovidio, che è stato mandato in rovina dai suoi *libelli*, *infelix cura* (vv. 1-2), anche il celebre poeta ha dato spazio a situazioni immorali nella sua opera epica. Nel v. 534 Ovidio presenta tale operazione come una vera e propria violazione della monotonia tematica che caratterizza la produzione epica di quanti hanno celebrato le imprese della stirpe di Augusto (v. 530): Virgilio, infatti, ha condotto *arma virumque* nel letto tirio. Alla citazione letterale dell'*incipit* del proemio dell'*Eneide*, collocato tra *in Tyrios* e *toros*, Ovidio affida il compito di mettere in rilievo come Virgilio abbia avvolto l'argomento epico di intense suggestioni erotiche: il plurale enfatico *Tyrii tori* moltiplica la passione di Enea per Didone, mentre l'allitterazione salda il letto della regina con la sua origine fenicia, con un effetto degradante. Presentata in tale prospettiva, l'*Eneide* assolve una funzione di sconfinamento tra i generi letterari che va ben al di là del compito affidato a Virgilio da Properzio in 2, 34, 59-64:²⁵ all'auspicio per se stesso di uno stile di vita e di poesia all'insegna dell'*inertia* e del *servitium amoris*,

²⁴ Cfr. Suet. *Vit. Verg.* 31. 32. 41.

²⁵ *Me iuvet hesternis positum languere corollis, / quem tetigit iactu certus ad ossa deus; / Actia Vergilium custodis litora Phoebi / Caesaris et fortis dicere posse ratis, / qui nunc Aeneae Troiani suscitavit arma / iactaque Lavinis moenia litoribus.*

Properzio contrappone l'invito rivolto a Virgilio a *suscitare arma Aeneae Troiani*, cioè a mettere in moto le armi di Enea. Ovidio stravolge in senso erotico il properziano *suscitat*, poiché dimostra che l'eroe troiano è stato in grado anche di portare a letto gli *arma*.

L'intensa passione tra Enea e Didone, di cui gli *arma* appesi al talamo della regina offrono una dolorosa testimonianza,²⁶ ottiene il favore del pubblico in misura nettamente superiore a tutto il resto dell'opera: Ovidio lo afferma con tono perentorio nei vv. 535-536 grazie al partitivo *de corpore toto* che mette in rilievo la *pars* più letta e apprezzata, cioè l'*amor iunctus non legitimo foedere*. A riscuotere maggiore successo, dunque, non è il racconto dei *bella* e delle imprese del progenitore di Augusto, ma la dimensione clandestina di una passione che non è sancita dal vincolo coniugale e che, dal punto di vista di Didone, una volta abbandonata da Enea, comporta la violazione del *pudor* legato alla sua condizione di vedova di Sicheo.²⁷

Che Virgilio in età giovanile abbia cantato le passioni di Fillide e di Amarillide nelle *Bucoliche* non attenua la rivelazione sulla ricezione dell'*Eneide*.²⁸ Ovidio esclude il poema dal catalogo di opere greche e latine interpretate *sub specie amoris* in cui, invece, riserva ampio spazio sia all'*Iliade* sia all'*Odissea* per ridurle a storie d'amore alimentate da passioni sfrenate. All'impianto didascalico dei vv. 371-380, scanditi da una serie di interrogative che sono funzionali a spiegare ad Augusto il ruolo fondamentale della componente erotica nell'intreccio dei poemi omerici, Ovidio preferisce nei versi dedicati all'*Eneide* un'articolazione serrata delle argomentazioni con un duplice intento: da un lato quello di dichiarare programmaticamente la propria naturale inadeguatezza alla celebrazione epica delle imprese militari di Augusto e dei suoi antenati, dall'altro quello di mettere in rilievo la discontinuità tra gli scopi che Virgilio si prefigge nell'*Eneide* (*arma virumque cano*) e l'assoluta preferenza accordata dal pubblico al quarto libro, in cui le armi e l'eroe finiscono nel letto di Didone. Del successo riscosso dal

²⁶ Cfr. Verg. *Aen.* 4, 495.

²⁷ Cfr. Verg. *Aen.* 4, 321-322.

²⁸ Per l'interpretazione delle *Bucoliche* come poesia d'amore cfr. Prop. 2, 34, 67-76, che pospone la raccolta giovanile all'*Eneide* come farà Ovidio.

quarto libro offrirà un'importante testimonianza Macrobio:²⁹ benché notoriamente falsa, la *fabula lascivientis Didonis* è presentata da Virgilio con un grado di verisimiglianza tale da costituire un soggetto privilegiato sia nelle arti figurative sia nelle rappresentazioni mimiche.

La menzione dell'*Eneide*, che, come testimonia Macrobio, continuerà a godere di grande successo proprio nei mimi e nell'arte, conclude opportunamente una sezione in cui Ovidio non solo mette a fuoco la conciliazione di austerità e lascivia in tali occasioni pubbliche e nei dipinti che decorano lo spazio privato delle dimore romane, ma si sofferma anche sui meccanismi che regolano il successo delle opere letterarie. Il paradosso dell'*Eneide*, poema epico celebrativo la cui solenne ispirazione è ridimensionata dai gusti del pubblico, richiama le modalità che hanno caratterizzato la ricezione dell'*Ars amatoria*: benché Ovidio abbia programmaticamente allontanato dalla lettura dell'opera le donne di nascita libera e le matrone, i suoi *carmina* hanno raggiunto una popolarità ben più ampia. Alla rivelazione sull'inatteso successo del quarto libro dell'*Eneide* il poeta affida il compito di attenuare la gravità del proprio caso, quello di un poeta che fin dagli *Amores* ha stabilito una netta distanza tra vita e poesia.

Abstract

The purpose of the article is to examine some aspects of the rhetorical strategy employed by Ovid in the second book of the *Tristia*, with particular attention to the relationship between the alleged guilt of the *carmen* and the immorality of the mimes staged on the occasion of the *Floralia*. Isolated from the long literature lesson addressed to Augustus, the *Aeneid* is presented by Ovid as a poem in which the epic code encroaches on erotic themes.

Irma Ciccarelli
irma.ciccarelli@uniba.it

²⁹ Sat. 5, 17, 5 *quod ita elegantius auctore digessit, ut fabula lascivientis Didonis, quam falsam novit universitas, per tot tamen saecula speciem veritatis obtineat et ita pro vero ora omnium volitet, ut pictores fictoresque et qui figmentis liciorum contextas imitantur effigies, hac materia vel maxime in effigiandis simulacris tamquam unico argumento decoris utantur, nec minus histrionum perpetuis et gestibus et cantibus celebretur.*

Emanuele Fadda

Folle e uomini a molla.
Brancati e la prossemica del totalitarismo

Anche per una sola persona
possiamo sapere se è massa o no.
José Ortega y Gasset

In questo testo vorrei provare a caratterizzare, servendomi di alcuni scritti di Vitaliano Brancati (e in primo luogo di quelli raccolti nel *Diario romano*),¹ ciò che si può chiamare “prossemica del totalitarismo”, ovvero un modo particolare di atteggiarsi fisicamente e di gestire le distanze con gli altri corpi e la suddivisione degli spazi, che costituisce una forma di comunicazione pre-verbale, la quale ha basi naturali, ma è fortemente determinata da fattori culturali e storici. Dalle descrizioni e dalle osservazioni di Brancati, come si vedrà, emerge in modo assai chiaro come, nell’interazione in contesto totalitario, i cosiddetti “segnali non verbali” non si limitano a rinforzare quelli verbali, ma piuttosto li sostanziano.

Il lavoro è suddiviso in due parti. La prima di esse delinea, in breve, una cornice prossemica di riferimento, distinguendo tra un nucleo

¹ D’ora in poi abbreviato *DR*. Com’è noto, si tratta di una raccolta di scritti giornalistici, compiuta dopo la morte dell’autore da S. De Feo e G.A. Cibotto (Milano, Bompiani, 1961, 1984²). Io utilizzerò la versione rivista presente nel vol. 2 dell’edizione dei *Meridiani* dedicata a Brancati (a cura di M. Dondero, con un’introduzione di G. Ferroni, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1261-1618). Dalla stessa edizione dei *Meridiani* citerò anche gli altri scritti brancatiani cui mi riferirò.

ristretto, corrispondente al lavoro di E. T. Hall (par. 1) e un approccio più vasto, esteso ad altre discipline psicologiche e sociali (par. 2), che permette di affrontare meglio il tema del totalitarismo. La seconda raccoglie le descrizioni, le testimonianze e i moniti di Brancati, distinguendoli a seconda del fatto che la prospettiva adottata sia quella della massa (par. 3) o del corpo singolo (par. 4) che ha in qualche modo “interiorizzato” la massificazione totalitaria. Da ultimo, tornerò brevemente (par. 5) sulle ragioni, personali e politiche, che hanno permesso all’autore un approccio di questo genere.

1. La prossemica come campo e come disciplina

La prossemica è quella parte della semiotica, e più in generale delle discipline linguistico-comunicative, che mette a tema *la gestione delle distanze* nella comunicazione interpersonale (ogni comunicazione comporta infatti la gestione di spazi comuni, e l’onere di definirli), mostra come tali distanze cambino nelle diverse culture e nelle diverse situazioni (a partire da variabili come sesso, età, condizione sociale e culturale ecc.) e cerca di articolare la percezione delle posture e delle espressioni del volto come aggressive, amichevoli ecc. La prossemica può essere vista (almeno) da tre prospettive: come antropizzazione dei luoghi, che vengono occupati col corpo e con la voce; come una prosecuzione dei rapporti sociali tra animali, improntati anzitutto alla soddisfazione dei bisogni e all’evitamento dei conflitti; come parte essenziale di una teoria della comunicazione.

Il testo universalmente riconosciuto come istitutore della disciplina è *The Hidden Dimension*, di Edward Hall.² Vi si distinguono quattro

² E.T. Hall, *La dimensione nascosta*, traduzione di M.A. Bonfantini, introduzione di U. Eco, Milano, Bompiani, 1968 (ed. or. 1963). Hall ha lavorato su questi temi per molti anni, pubblicando testi in un arco temporale che va dalla fine degli anni '50 ai primi anni del nostro secolo, ma gli altri suoi lavori non hanno avuto (almeno in Italia) la stessa visibilità, e i riferimenti alla prossemica sono di norma abbastanza generici. Nell’ultimissimo periodo, però, un certo “bisogno di prossemica” sembra emergere di nuovo nel dibattito semiotico (cfr. p. es. E. Fadda, *Troppo lontani, troppo vicini. Elementi di prossemica virtuale*, Macerata, Quodlibet, 2018; P. Fabbri, *La prossemica a lungo corso*, «E/C», 21 gennaio 2019,

tipi di distanza, visti come cerchi concentrici (e ulteriormente articolati al loro interno): intima, personale, sociale e pubblica. Il primo fattore che determina tali distanze è la gestione dell'aggressività (e l'eventuale sospensione delle difese in casi particolari). La specificità degli umani in quest'ambito sarebbe, per Hall, proprio il controllo dell'aggressività.

Per lo più gli uomini cercano di evitare, dapprima inconsciamente e poi consapevolmente, la scalata di quella parte della comunicazione che io ho definito adombrativa o presaga, dai segni appena percettibili di fastidio all'aperta ostilità. Nel mondo animale, se il processo adombrativo è «a corto circuito», tende a travalicare in una battaglia furiosa.³

Questo non ci pone, però, “fuori” dall'animalità; al contrario, Hall ritiene che una parte fondamentale della prossemica sia naturale/biologica (e per questo dedica agli animali non umani la prima parte del suo libro). Un buon termine di confronto può essere dato dalla primatologia (che era già sviluppata nel periodo in cui Hall scrisse quel libro, e nel tempo che ci separa da esso ha avuto ulteriori, ampi sviluppi).⁴ Le scimmie, in effetti, sono animali politici, ma in un modo diverso da come lo siamo noi. L'azione “politica” per eccellenza, per loro, è il *grooming* (la pratica di spidocchiarsi a vicenda, in cui il tempo impiegato è direttamente proporzionale alla saldezza del legame sociale), e le loro società prevedono una moltitudine di relazioni individuali, che si svolgono in una bolla prossemica ridotta, la quale implica il contatto fisico, nelle modalità del sesso, della lotta o della cura reciproca.

ora in: <https://www.paolofabbri.it/la-prossemica-a-lungo-corso/>, e le annotazioni del “diario semiotico sul coronavirus” ospitate da quest'ultima rivista (<http://www.ec-aiss.it/>) pululano di osservazioni di carattere prossemico.

³ Hall, *La dimensione...* cit., p. 16.

⁴ Quasi contemporaneo al libro di Hall è quello di D. Morris, *La scimmia nuda*, Milano, Bompiani, 1968 (ed. or. 1967), che per primo si propose di affrontare esplicitamente l'etologia umana come una provincia della primatologia. Negli ultimi anni, diversi studiosi (da F. de Waal a R. Dunbar a M. Tomasello) hanno impostato un confronto serrato tra uomini e primati non umani su diversi versanti del comportamento cognitivo e morale.

Affollamento è ogni relazione dei corpi che contribuisce a creare uno spazio, o quantomeno a caratterizzarlo. Un limite *assoluto* all'affollamento è ciò che Hall chiama «fogna del comportamento»: ⁵ in certe situazioni, un grado insopportabile di affollamento, protratto nel tempo, porta alla rottura totale del sistema comportamentale che regge la convivenza all'interno di una nicchia ecologica: gli animali non sono più in grado di gestire le differenti azioni che portano alla soddisfazione dei bisogni primari (nutrimento, sesso/riproduzione ecc.) e si comportano in maniera (auto- ed etero-) distruttiva, fino a che le condizioni di affollamento non diminuiscono drasticamente.

Dal punto di vista dell'animale singolo, la stessa relazione è vista invece come *territorialità*: ⁶ il principio per cui il corpo dell'organismo è inserito in una serie di relazioni bidirezionali con una parte del suo ambiente (sui cui crea vincoli e a cui è vincolato) vale per tutti gli animali, ma nel caso degli umani non si tratta solo di avere un ambiente di caccia o di riproduzione, dove farsi una tana e curare la prole: noi siamo una specie la cui fisicità è plasmata a fondo, in ontogenesi e in filogenesi, dal linguaggio e dalla permanenza in comunità linguistiche. La stessa stazione eretta, definitiva della specie, non è raggiungibile se non attraverso l'interazione all'interno di una comunità umana. Potremmo dunque definire l'uomo come quell'animale che *lavora sul proprio corpo* a partire dalla pressione sociale.

2. Prosemica “allargata” e totalitarismo

Se la prosemica *stricto sensu* è disciplina *unius hominis* (ma non per colpa di Hall...!) e, nella visione, dei più, anche *unius libri*, questo non ci vieta di leggere in chiave prosemica alcuni contributi che si rivolgono agli stessi aspetti, e che provengono “formalmente” da altre

⁵ Cfr. Hall, *La dimensione...* cit., pp. 43 ss. Il nome, in sé un po' disturbante, deriva da uno studio del comportamento dei ratti. Hall ammette esplicitamente che qualcosa di analogo alla fogna del comportamento possa accadere in seno a comunità umane esposte a condizioni-limite.

⁶ Cfr. Hall, *La dimensione...* cit., pp. 19 e *passim*.

discipline (in primo luogo dalla sociologia), come quelli, ad esempio, di Ervin Goffman e a Pierre Bourdieu. Questi autori, naturalmente, non sono animati dallo stesso approccio quasi-etologico,⁷ antropologico e interculturale di Hall, ma adottano una visione intra-culturale, *situata* (da sociologi, appunto), che ci aiuta a collocarci sulla soglia tra il comportamento prossemico “fisiologico” e quello che può apparirci preoccupante.⁸

Appare evidente, per esempio, che ciò che noi caratterizziamo come “totalitarismo” – e che riconosciamo nelle sue manifestazioni storiche date dal nazismo, dal fascismo e da varie altre – ha tra le sue peculiarità la presenza di momenti e regimi di affollamento programmato (“adunate oceaniche”, parate militari ecc.). Queste componenti imprescindibili dei totalitarismi storici, però, conservano un significato anche per regimi non totalitari. In effetti, cerimonie, riti e *happenings* vari non possono prescindere da una costruzione degli spazi attraverso la disposizione rispettiva dei corpi, sicché una certa dose di affollamento è necessaria a *ogni* istituzione (l’interazione binaria, per quanto frequente, ne è solo il caso limite). L’affollamento, d’altra parte, è qualcosa che ha una misura quantitativa, sviluppabile in due sensi: da un lato, il numero in assoluto degli individui (e dei corpi) coinvolti; dall’altro, la distanza rispettiva tra questi corpi. Le due misure non si sommano, ma si moltiplicano: tante persone molto vicine determinano un grado di affollamento molto elevato.

L’affollamento “totalitario” assomiglia a ciò che Goffman chiama “istituzione totale”: «un regime chiuso e formalmente amministrato»⁹ in cui, come in una caserma, o in un ospedale psichiatrico, si è

⁷ Per quanto un tale approccio sia presente in Wittgenstein, che è punto di riferimento per entrambi.

⁸ Molto ci sarebbe da scrivere (e qualcosa è stato scritto) sul drastico cambiamento di questa percezione sociale avvenuto in seguito al *lockdown* pandemico, e sul carattere più o meno effimero o duraturo di un tale cambiamento. Ma, ovviamente, non è questo il luogo per farlo.

⁹ E. Goffman, *Aylums*, Torino, Einaudi, 2001² (ed. or. 1963), p. 29. Sebbene il testo parta da un’indagine in un ospedale psichiatrico, dove l’autore lavorò sotto copertura, la definizione di “istituzione totale” è più ampia (con buona pace di Basaglia, che fu promotore della diffusione in Italia di quest’idea, ma in un’accezione in qualche modo riduzionistica).

continuamente reperibili, continuamente a disposizione, e soggetti a un *regime scopico* (cioè a modalità del guardare e dell'essere guardati) che annulla la dimensione della *privacy* (e per questo, poco importa essere al chiuso o all'aperto, quando il sistema è pervasivo). Il corpo, in questi contesti, viene continuamente mostrato secondo precisi standard che lo accomunano a un insieme vastissimo e indefinito di altri corpi, e lo rendono un corpo pubblico e pubblicamente fruibile, comunitario.¹⁰

Se ci poniamo dalla prospettiva del singolo (o, prossemicamente, della territorialità), è invece il Goffman "teatrale"¹¹ a soccorrerci. In particolare, diventa fondamentale la distinzione tra *scena* e *retroscena* (*backstage*). Il continuo lavoro di preservazione della faccia (*face-work*) che il sociologo canadese descrive ha aspetti sociali e individuali: ognuno di noi è impegnato in scene diverse, con diversi spettatori e diversi retroscena, i quali contribuiscono a definirlo come persona (anche nel senso etimologico, come maschera).¹² In condizioni normali, o fisiologiche, la separazione dei due piani è netta, per quanto articolata e complessa. La caratteristica della prossemica totalitaria, invece, è data dal fatto che tutti sono sempre in scena, e distinguere qualche sorta di retroscena diventa più ostico. E la "faccia", naturalmente, non è solo la faccia, il viso, ma anzitutto il corpo, che ha una sua autonomia e una sua saggezza. Nei termini di Bourdieu, diremo che vi è una vera e propria *connaissance par corps*,¹³ che permette al diplomatico un *aplomb* impeccabile, al celebrante di condurre il rito, all'atleta

¹⁰ Il paradigma estetico di questo corpo-massa è rappresentato dai film di Leni Riefenstahl (in particolare *Il trionfo della volontà* e *Olympia*), in cui la gioventù hitleriana veniva esposta nella propria bellezza, nella propria efficienza atletico/bellica conforme agli standard del regime.

¹¹ E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Mulino, 1969 (ed. or. 1959).

¹² Pino Paioni, animatore per tanti anni del Centro di Semiotica e Linguistica di Urbino, ha testimoniato in un'intervista (https://www.ocula.it/docplink.php?id=32&MM=94_22'45'') il fatto che Goffman gli avesse una volta confessato di essere stato influenzato anche da Pirandello. Echi pirandelliani torneranno nella caratterizzazione brancatiana della marionetta, che vedremo sotto al par. 4.

¹³ P. Bourdieu, *Meditazioni pascaliane*, Milano, Feltrinelli, 1998 (ed. or. 1997), cap. 4.

di muoversi in campo, al pianista di suonare senza guardare i tasti, e così via. Se, in generale, gli *habitus* sono al contempo strutturati (articolati secondo regole) e strutturanti (perché contribuiscono a ricreare costantemente, ed eventualmente a modificare e innovare, queste stesse regole), per ciò che concerne l'aspetto prossemico essi sono anche – diremo noi – *localizzati* (le prassi si svolgono in determinati luoghi) e *localizzanti* (giacché fare certe cose *crea* i luoghi in cui esse devono svolgersi). Le istituzioni sono *qualcosa che si fa*, ed esigono un certo grado di *incorporazione*, una *hexis* corporea forgiata in relazione agli altri membri della comunità, alla comune fruizione dei luoghi e al grado di affollamento.

Affollamento e territorialità diventano dunque anche (se visti *sub specie sociologiae*) istituzioni, regimi scopici, *face-work* ed *hexeis* corporee. Questi elementi si ritrovano tutti nei testi di Brancati, come ora vedremo. Iniziamo dunque dal polo dell'affollamento.

3. L'ebbrezza del corpo massificato

Alcune tra le primissime pagine del *Diario romano*, risalenti al gennaio 1947, sono dedicate a descrivere un incontro tra il Papa (allora, Pio XII) e una folla sterminata stipata in Piazza san Pietro. Il riferimento, neanche tanto implicito, è alle 'adunate oceaniche' che si svolgevano fino a poco tempo prima in un'altra grande piazza romana, e che per certi aspetti – sembra intendere l'autore – non sono troppo diverse. In particolare Brancati si riferisce alla forma di comunicazione che si instaura, e che non ha niente del dialogo autentico.

che cosa vuol dire il *sì* o il *no* di questo enorme bambino treenne che è la moltitudine degli uomini disposti a fare spettacolo di sé stessi? che gusto si può provare a interrogarlo? Esso ha sempre l'aria di avere imparato la lezione.¹⁴

Poco prima, l'autore aveva enunciato una sorta di legge, che accomuna le due situazioni (e tante altre) in nome di quelle che appaiono

¹⁴ DR, p. 1268.

determinazioni schiettamente prossemiche: gli uomini sono tanto meno umani quanto più si pongono in situazioni di affollamento.

Siamo ormai espertissimi nel calcolo di quanto perde una persona nell'atto in cui si unisce ad altre duecentomila. Mettete in colonna sopra un foglio i duecentomila esseri umani, che hanno riempito una piazza, sottraete l'uno dall'altro, e avrete l'idea esatta di quello che sarà rimasto di umano nella piazza stessa, al momento dell'adunata.¹⁵

Queste parole suonano terribili nella loro asciuttezza matematica, perché emettono una sentenza senza appello: non solo l'essere insieme con duecentomila persone fa di ognuno un duecentomillesimo di persona, ma questa persona non è adulta (ma «un enorme bambino treenne») e, al limite, non è nemmeno una persona umana, ma la concretizzazione stessa del male.

Uniti strettamente l'uno all'altro, gli uomini gentili, trepidanti, compassionevoli, indulgenti compongono il mostro; e una volta composto fin nelle sue sottili minuzie il mostro, fra l'odio, la riverenza e un sordo piacere generali, emette dal suo ventre una voce antidiluviana e dice cose ineluttabili. Nessuno sapeva di portare in se stesso, come la tessera di un mosaico, un centimetro quadrato di colore e di disegno che, sommato a milioni di altri centimetri quadrati, forma il diavolo.¹⁶

Che cosa può spingere quest'uomo-folla a rinunciare alla propria umanità, a farsi una semplice frazione del bambino obbediente e, per ciò stesso, diabolico? Per Brancati è un misto di entusiasmo ubriacante¹⁷ e di paura – ma quest'ultima sembra essere il fattore fondamentale. Come chi si getta nell'occhio del ciclone per trovare salvezza, così il timoroso si massifica per salvarsi dalla massa:

Ci sono epoche in cui ciascun uomo ha paura di quella sua ombra smisurata che chiama "l'umanità" o meglio "la massa", sono le stesse in cui ciascuno si sente portato *fatalmente* a scomparire nella massa.

¹⁵ Ivi, p. 1267. La legge verrà poi rinunciata, con varianti minime, sette anni dopo, in *Il comico nei regimi totalitari* (in *Meridiani...* cit., vol. 2, pp. 1761-1782), pp. 1764 s.

¹⁶ *DR*, p. 1456.

¹⁷ Brancati, *Il comico...* cit., p. 1764. Cfr. anche Id., *Le due dittature* (1952, in *Meridiani...* cit., vol. 1, pp. 1571-1577), pp. 1574 s., in cui torna anche la dicotomia tra somma e sottrazione.

Sfiducia in se stessi e paura degli altri spingono insensibilmente, ma potentemente, la miserabile persona umana a ingrossare la valanga della quale ha timore.¹⁸

Non si può stare fisicamente sempre dentro la massa, ma si finisce per portare la massa dentro di sé. Come un grillo parlante, o come l'*altro generalizzato* di Mead,¹⁹ la massa urla dentro l'uomo-folla, nel sonno e nella veglia:

Gli uomini tremano, hanno paura di sbagliare, di contravvenire alla regola urlata nelle piazze, sognano la notte di avere sbagliato, accusano se stessi, si dichiarano traditori, ciascuno in guerra interna, accanita, spietata contro la propria intelligenza e coscienza.²⁰

Ciarliero e pauroso. Anche quando è solo, deve parlare perché, tacendo, si ricorderebbe di esser solo e gli si rizzerebbero i capelli sul capo dalla paura.²¹

Brancati, ovviamente, non poteva aver letto Goffman o Bourdieu – e non conosceva Mead. Aveva letto, però, Ortega – che cita ampiamente – e si sentiva vicino alla forma di liberalismo radicale di Leo Longanesi (con cui aveva compilato il *Piccolo dizionario borghese*)²² e al suo gusto per le formulazioni politiche paradossali.²³ D'altra parte, egli era anche un uomo di teatro, e dunque tendeva ad esprimere in quei termini la tendenza alla massificazione studiata da Ortega attraverso la stessa metafora adoperata da Pirandello e Goffman (e da molti altri):

L'italiano che si risolve di partecipare a una *vita di massa* si mette già nello stato d'animo della comparsa teatrale. La vita, per quel giorno di adunata, gli si presenta sotto la forma piacevole e leggera dello spettacolo ed egli decide di indossare una divisa perché le commedie che ama di più sono quelle in costume. La

¹⁸ DR, p. 1456.

¹⁹ Cfr. G.H. Mead, *Mente, sé e società*, a cura di Ch.W. Morris, Firenze, Giunti, 2011² (ed. or. 1934), par. 20 e *passim*. Mead è riconosciuto come iniziatore dell'interazionismo simbolico, cui anche Goffman può essere ascritto.

²⁰ DR, p. 1456.

²¹ Ivi, p. 1489.

²² Cfr. *Meridiani*... cit., vol. 2, pp. 1662-1671.

²³ Cfr. p. es. DR, p. 1380: "soltanto sotto una dittatura riesco a credere nella democrazia".

piazza diventa un palcoscenico e quanto vi si dice, canta, grida, ha un tono d'irrealità che dispensa tutti i presenti da qualunque responsabilità e obbligo.²⁴

La volontà popolare esiste, ma non sono le piazze ad esprimerla. Le piazze esprimono soltanto la volontà di fare del teatro e le attitudini di un popolo a recitare una commedia.²⁵

Per questa ragione, chi voglia prendere sul serio l'adesione immediata delle masse, per come è *teatralmente* dimostrata nelle manifestazioni di massa, è poi destinato a pentirsene amaramente:

La forma più pericolosa e dissimulata di stupidità del nostro secolo è quella che induce un uomo politico a credersi un genio solo perché le masse lo scelgono come punto di riferimento delle loro pantomime e, cosa più grave, a scambiare questi spettacoli per fatti veri, e le parole che vi si gridano per giuramenti solenni. E' fidando in queste illusioni che egli dà il segnale per le guerre e le rivoluzioni, scoppiate le quali, e cominciando a sibilare le vere pallottole, le masse gli si rivoltano indignate, gridando giustamente di essere state turlupinate, perché quella a cui avevano promesso di partecipare era una commedia in costume e non un fatto storico.²⁶

Con il ritorno alla libertà e alla democrazia, invece, i rapporti tra apparenza e sostanza si ribaltano: il pensiero si risveglia piano piano, e preferisce la discussione all'azione (anche a rischio, qualche volta, della propria sussistenza stessa).²⁷ L'opposizione tra regimi totalitari e liberali si configura dunque, per Brancati, tra come opposizione tra uno stato di affollamento frenetico e uno stato di solitudine pigra. Ma per apprezzare meglio questi aspetti dobbiamo abbandonare la prospettiva della massa e assumere quella dell'individuo.

4. Il fanatismo come politica del corpo rigido

Vista dalla prospettiva dell'individuo, la metafora teatrale appare

²⁴ Ivi, p. 1389.

²⁵ Ivi, p. 1390.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Ivi, pp. 1308, 1397. Anche in questo caso lascio al lettore le riflessioni sulle assonanze col dibattito contemporaneo.

ancora più pertinente. Brancati non ha anzi difficoltà a definire *sic et simpliciter* l'adesione al fascismo come l'assunzione di una parte comica, giocando anche sulla contrapposizione con il saggio di Bergson sul riso;²⁸ per lo scrittore di Pachino, un aspetto fondamentale va ribaltato, rispetto a quanto dice il filosofo francese: in una società totalitaria, l'uomo-marionetta, l'uomo ridicolo, non è l'uomo isolato, ma quello in società.

Egli però non è ridicolo per se stesso: al contrario, la comparsa della recita totalitaria *si vede bella* (e qualche volta lo è davvero), e comunque non può vedersi "da fuori" (il che gli permetterebbe di cogliere il ridicolo). Così Brancati fa dire a un ex-console nostalgico che «la società, che mia moglie e io frequentavamo, era fisicamente molto bella» (un po' come la gioventù dei film di Leni Riefenstahl) e «quelle che vedevo io erano persone contente».²⁹ Ma la realtà che stava dietro era ben diversa, improntata a quell'aggressività che è il segno del non-umano: il non-ancora-umano della prossemica animale fa il paio con il non-più-umano della prossemica totalitaria: il «collerico servilismo»,³⁰ gli occhi in cui «si leggono pallottole di mitragliatrice»³¹ non sono altro che l'aggressività animale, resa soltanto più terribile dal linguaggio e dalla tecnica che gli animali non padroneggiano.

Per questo il nostro autore adopera spesso riferimenti animali per caratterizzare il modo di vedere della borghesia asservita al fascismo: per esempio il caso della «signora elegante» che invita Togliatti al suo salotto, e lo esibisce come si farebbe con una bestia feroce,³² oppure il ritratto dell'assassino come leone e coniglio insieme.³³ Ma la metafora animale più riuscita – quella che fornisce insieme il ritratto di un certo tipo di siciliano e del fascista – è naturalmente quella del *gallismo*:

²⁸ Brancati, *Il comico...* cit., pp. 1761 ss. H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Milano, BUR, 2008 (ed. or. 1900).

²⁹ *DR*, p. 1312.

³⁰ *Ivi.*, p. 1267.

³¹ *Ivi.*, p. 1354.

³² *Ivi.*, pp. 1363 s.

³³ *Ivi.*, p. 1494. Dieto queste immagini c'è una forma di sarcasmo antimachiavellico, che esploderà esplicitamente in altre occasioni (cfr. p. es. *ivi.*, pp. 1273, 1318).

Il *gallismo* consiste principalmente nel dare a intendere di essere in possesso di una straordinaria forza virile. Molti italiani sono bruciati da questa smania, e in modo particolare gli uomini politici. Mussolini sarebbe “durato” pochi mesi, se fosse stato un impotente o un casto. Hitler non fu preso sul serio per parecchio tempo in Italia, a causa principalmente di una voce che correva sulle sue prerogative maschili.³⁴

Questo vitalismo, questa ebbrezza, nascondono però un inganno. Si ha un bel dire che «*si crea, si rinnova, si capovolge il mondo*», ma la realtà della vita totalitaria è «tetraggine e noia», un «infernale sbadigli»³⁵ cui non ci si può sottrarre se non al prezzo di «uno stato di quotidiana, incessante, minuziosa violenza» in cui «[p]ochi cittadini rinunciano al piacere di compiere un atto di violenza contro il proprio sottoposto o vicino, sotto forma di comando o delazione».³⁶ Le consonanze con le descrizioni delle società animali presentate sopra sono evidenti. Ma l'uomo totalitario, «febbricitant[e] di amore alla servitù», della bestia ha non tanto la forza, quanto l'essere «comandabile».³⁷ Egli è «costretto a salutare in un certo modo, a brontolare la verità come il servo in cucina, a gridare un'esultanza che non ha, insomma un uomo obbligato a mentire».³⁸ Dal di fuori, i suoi atti e i suoi modi appaiono come «le cifre di un'operazione sbagliata».³⁹

La descrizione migliore di questo tipo umano che ho trovato nel *Diario romano* è quella – dovrò condensarla per ragioni di spazio, ma invito il lettore che non la conoscesse già a godersi la maestria di queste due paginette brancatiane⁴⁰ – dell'ufficiale che, entrando in birreria, si immobilizza nel gesto teatrale del saluto, rimanendo fermo per diversi minuti, tra lo stupore degli astanti, finché il suo colonnello, avvisato da un sergente, si degna di rispondere, “sbloccando” il proprio sottoposto, visibilmente soddisfatto. L'uomo totalitario è una mario-

³⁴ Ivi, p. 1343. Corsivo dell'aut.

³⁵ Ivi, p. 1507. Corsivi dell'aut.

³⁶ Ivi, p. 1523.

³⁷ Ivi, p. 1416.

³⁸ Ivi, p. 1471.

³⁹ Ivi, p. 1482.

⁴⁰ Ivi, pp. 1566 s.

netta – un «uomo a molla»⁴¹ – manovrato dal dittatore, che scatta a comando e poi si affloscia dopo l'uso.

Da Victor Klemperer sappiamo che la virtù politica per eccellenza, per il nazismo, era il *fanatismo*: le occorrenze dell'aggettivo 'fanatico', nella pubblicistica del Terzo Reich, si sprecano.⁴² E lo stesso Brancati adopera il termine, spregiativamente, accostandolo a quella temperie storica, ma riconducendolo alla più vasta categoria della stupidità: se pure il fanatismo dei totalitarismi europei avesse esaurito la sua stagione, la stupidità della massa (dell'uomo che non sa mantenere le distanze) troverà altri modi di esprimersi.⁴³

Con la categoria di fanatismo come virtù politica per eccellenza, con cui il singolo si inserisce nella massa anche quando la massa non c'è, si chiude il cerchio.

5. *De te fabula narratur*. Prossemica ed esperienza vissuta

Abbiamo visto come l'uomo totalitario, un po' come certi personaggi di *Flatlandia*,⁴⁴ ha bisogno di un contatto continuo con gli altri e non può cambiare la prospettiva (mentre basterebbe poter vedere dall'alto per avere un quadro della situazione). E Brancati, un po' come il narratore di quel racconto, salta continuamente da una prospettiva ristretta a una più ampia. Ma se può paragonare il "dentro" al "fuori" totalitario, è perché ha un'arma segreta, una situazione di vantaggio: sta parlando, in entrambi i casi, *di se stesso*.

E se descrivere la stupidità del '33-'43 significa per me descrivere la *mia* stupidità? [...] "Vedete questo bastone? Deve essere seppellito con me; voglio portarlo nell'al di là per il caso che nell'altro mondo mi sia concesso d'incontrare il me stesso di quindici anni addietro!"⁴⁵

⁴¹ Come recita il titolo della prima parte de *Il comico nei regimi totalitari...* cit., pp. 1761 e *passim*.

⁴² Cfr. V. Klemperer, *LTI. La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*, Firenze, Giuntina, 1998 (ed. or. 1947), cap. 9.

⁴³ *DR*, p. 1599.

⁴⁴ E.A. Abbott, *Flatlandia*, Milano, Adelphi, 2005 (ed. or. 1884), in particolare cap. 5.

⁴⁵ *DR*, p. 1403-4.

Chi ha sperimentato una qualunque sorta di “fervore fascista”, di “misticismo dell’azione” ecc., e lo ha poi superato, ha il privilegio di poter confrontare fascismo e antifascismo nel vivo di se stesso, come chi paragona il proprio braccio paralizzato con l’altro pieno di energia; saprà bene cosa rispondere ai sofisti, quando gli diranno che salute e paralisi sono la stessa cosa.⁴⁶

Lo scrittore siciliano era stato convintamente fascista, e ha delle ragioni serie per voler prendere a bastonate il ragazzo che era. Basterebbe leggere le pagine in cui, appena ventiquattrenne, racconta su «Critica fascista» il proprio incontro con Mussolini, caratterizzandone la figura con espressioni sperticate d’ammirazione,⁴⁷ davvero «febbri-citanti di amore alla servitù», raffinate ma insieme nauseanti, per chi le legga oggi. Questa stessa nausea («un vero stato di grazia [che] denuncia, come il polso, la vita»⁴⁸) lo ha però colto quando era ancora in tempo e gli ha permesso di cambiare modo di vita. Il Brancati “ravveduto” che fugge il fascismo, e rinuncia agli onori per fare l’insegnante in provincia, adotterà per reazione uno stile di vista opposto al frenetico vitalismo, e improntato a pigrizia e solitudine. Il racconto *La noia nel '937* ci descrive le atmosfere di quegli anni a Caltanissetta,⁴⁹ ma con un finale a sorpresa, in cui è l’antifascista a compiere, infine, un gesto teatrale (il suicidio), ma con assoluta *nonchalance*. In realtà, Brancati non arriva a niente del genere, ma scopre piuttosto i piaceri del non fare e non pensare. Tornando a Modica, dove aveva vissuto bambino, ricorda il sonno “assoluto e fitto” come piacere supremo, e cerca il piacere della pigrizia in tutti i luoghi dove sia possibile ritrovarlo.

⁴⁶ Ivi, p. 1483.

⁴⁷ V. Brancati, *La mia visita a Mussolini* (1/8/1931), in *Meridiani...* cit., vol. 2, pp. 1628-1634. Una implicita critica al proprio comportamento in quella situazione sembra essere contenuta nel passo in cui si immagina un incontro tra Stendhal e Napoleone (*DR*, p. 1479).

⁴⁸ Ivi, p. 1513. Cfr. anche *Il comico...* cit., pp. 1766 ss.: «Sarà soltanto dopo, e con uno sforzo penoso, che il giovane si accorgerà [...]. A questo punto, il giovane cade in una crisi profonda. La società, di cui fa parte, gli si presenta in una forma mostruosa, addirittura da incubo. [...] Egli osserva con mente tornata chiara le persone che gli stanno attorno. Sono evidentemente e clamorosamente serve».

⁴⁹ In *Meridiani...* cit., vol. 1, pp. 274-284. Com’è noto, Sciascia studiava alle scuole magistrali di Caltanissetta negli anni in cui Brancati vi insegnò, ma i due non ebbero mai occasione di parlare faccia a faccia.

Le contrapposizioni binarie su cui egli costruisce le sue descrizioni sono dunque frutto dell'esperienza personale, e ci appaiono (come spesso quelle del convertito: si pensi, solo per fare un esempio, a s. Agostino) eccessive ma affascinanti. La lettura prossemica ci permette di esplicitarne le potenzialità euristiche, e di guadagnare così una distanza (il termine, ancora una volta, non è casuale) utile a comprenderne meglio il senso.

Abstract

This work points to the proxemics features of Totalitarianism as described by Vitaliano Brancati. First, I sketch a proxemic frame (including some quasi-proxemics categories employed in sociology). Then, I recall many quasi-proxemics remarks by Brancati (in *Diario romano* and elsewhere), in order to show that his account of Totalitarianism, focused on the behavior of bodies within the mass, and on fanatic activism, is proxemic in its essence.

Emanuele Fadda
emanuele.fadda@unical.it

Pasquale Guaragnella

Voci in un cortile e voci intorno a una morte volontaria.

Il grottesco in due novelle de *La Sorte*

di Federico De Roberto

I. Sin dal suo esordio, la produzione narrativa di De Roberto appare segnata da un dittico, intorno al quale hanno richiamato l'attenzione i più autorevoli interpreti dell'opera dello scrittore siciliano, rinviando, per la dilucidazione di tale schema bipolare, alla lezione, ma solo in parte, dei maestri Verga e Capuana: si tratterebbe della presenza ravvicinata, gli uni accanto agli altri, di ambienti aristocratici e di ambienti popolari, se non addirittura plebei.¹

La Sorte, per l'appunto l'opera narrativa d'esordio, inaugurava lo schema di cui si è detto già in alcune novelle: per esempio ne *La Diseddetta* o ne *La malanova*, in cui l'«alto» della società aristocratica e il «basso» di personaggi popolari si dispongono tra di loro in un rapporto ravvicinato, disvelando da parte dell'autore una sicurezza di racconto, e altresì una relativa distanza dai canoni veristici e dalla consueta rappresentazione di ambienti «paesani».

Ora, nell'ambito de *La Sorte*, non c'è studioso di De Roberto che

¹ «Signori e popolo» denominava il dittico Antonio Di Grado, uno dei maggiori esperti dell'opera di De Roberto, in un capitolo di un suo importante libro sull'autore de *I Vicerè, La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Acireale-Roma, Bonanno editore, 2007. Sul dittico richiamava l'attenzione pure Paolo Mario Sipala, *Introduzione a De Roberto*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

non abbia rilevato l'intenso valore de *La Disdetta*;² e, sebbene in misura minore, un riconoscibile filo rosso che avvicina quel capolavoro di narrativa breve – pur se in questo caso relativamente breve – a un altro testo della raccolta: si tratta della novella *Nel cortile*. È soprattutto merito di Carlo Alberto Madrignani aver acutamente segnalato la contiguità tra le due novelle e di avere a un tempo rilevato che «alla fissità della *Disdetta* si sostituisce», nella novella *Nel cortile*, «la linea concentrica, a vite», di una narrazione che descrive le storie di un gruppo di famiglie che abitano lo stesso caseggiato.³

Tra l'altro, *La Disdetta* e *Nel cortile* si legano pure per la presenza di alcuni personaggi, ma soprattutto per uno stile che apre «al gioco della deformazione», che appare tanto più efficace quanto più si sostiene sulla procedura dello «straniamento» naturalistico: addirittura «portato alle estreme conseguenze della ritrattistica caricaturale».⁴ Per di più la materia subirebbe nella seconda novella un trattamento peculiare, a segno che l'intento dell'oggettività appare riassorbito in una narrazione che risulta come spezzata in un dialogo assillante e poco comunicativo tra i vari personaggi.⁵

Ove si guardi attentamente a *Nel cortile*, vi si potrebbe riconoscere un narratore con una sua cifra originale e in particolare l'annuncio dell'indimenticabile *incipit* de *I Viceré*;⁶ in cui è rappresentata, nei cortili

² Per un'analisi della novella si veda Natale Tedesco, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio Editore, 1981, pp. 27 e ss. Ma rinvio in particolare modo a Margherita Ganeri, «La disdetta» e la zona rimossa, in Ead., *L'Europa in Sicilia. Saggi su Federico De Roberto*, Le Monnier, Firenze, 2005, pp. 39-50.

³ Carlo Alberto Madrignani, *Cultura, narrativa e teatro nell'età del positivismo*, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, diretta da Carlo Muscetta, Bari, Laterza, 1975, p. 82.

⁴ Carlo Alberto Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto. Saggio su ideologia e tecniche narrative*, Bari, De Donato, 1972, p. 25.

⁵ *Ibidem*. Concetti analoghi esprimeva Madrignani nella *Introduzione* a Federico De Roberto, *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di Carlo Alberto Madrignani, Milano, A. Mondadori, 1993, p. XIII.

⁶ Sull'*incipit* del romanzo rinvio al bel saggio di Nunzio Zago, *Federico De Roberto. I Viceré*, in *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Ottocento*, a cura di Pasquale Guaragnella e Rossella Abbaticchio, Lecce, Pensa MultiMedia, 2010. Sull'*incipit* rinvio pure a Aldo Maria Morace, *Per la storia testuale dei «Viceré». Il 'brogliaccio' genetico del romanzo*, «Studi e Problemi di Critica testuale», di prossima pubblicazione. Sulla immagine

del palazzo degli Uzeda, dopo che si è ricevuta notizia della morte della principessa, donna Teresa, una multiforme scena di personaggi – servi, artigiani, passanti che indugiano sulla soglia del portone d’ingresso, poi il principe Giacomo, quindi altri esponenti dell’aristocratico parentado: negli spazi aperti del palazzo degli Uzeda si incontrano, sia pure per fuggevoli momenti, ma a contatto ravvicinato – si direbbe in senso orizzontale – per l’appunto signori e popolo. Ma sulle scene rappresentate in esordio del romanzo ha svolto un commento puntale e persuasivo Nunzio Zago, studioso di lunga fedeltà ai grandi romanzi di De Roberto.⁷

Senonché nella novella i rapporti non si dispiegano soltanto, per così dire, su una rete orizzontale, ma sono altresì verticali, procedendo da un piano-terra in direzione di finestre o balconi ai piani superiori, e viceversa: e le distanze verranno ad essere come ridotte – rileveremo più avanti – in ragione delle «voci», spesso voci dai toni concitati. Intanto a piano-terra, nel cortile, si incontra un piccolo mondo di «mastri e di comari»: il gestore di una trattoria, don Angelo; un tappezziere; e poi Maestro Titta, il portinaio, il quale pratica pure il secondo mestiere di impiega-serve. E in esordio di novella don Angelo, rivolgendosi a Maestro Titta, ha occasione, come *ex abrupto*, di lamentarsi: «E la colpa è tutta vostra».

Si intenderà subito dopo che l’allusione è a una giovane fatta venire a servizio nel caseggiato da Maestro Titta; e si assumerà presto che l’intero mondo che si affaccia su quel cortile risulta come investito da una torrenziale violenza verbale di cui è protagonista Rosa, la giovane a servizio di impiegati che abitano al quarto piano del caseggiato, «gente tranquilla che badava ai casi propri». Rosa fa umoristico contrasto con le abitudini di discrezione e sobrietà della famiglia presso cui è a servizio: è infatti attrice di un’arte della maldicenza che promuove

del portone rinvio a Giovanni Capecchi, *Introduzione a Federico De Roberto, I Viceré*, Firenze-Milano, Giunti, 2016.

⁷ Zago, *Federico De Roberto. I Viceré...* cit., pp. 205 e ss. Di Zago saranno da vedersi pure le documentate *Introduzioni a L’Illusione* (Milano, BUR, 2011) e a *L’Imperio* (Milano, BUR, 2009). Si veda l’edizione de *L’Imperio* a cura di Gabriele Pedullà, *Uzeda! La politica spiegata da Federico De Roberto. Introduzione a Federico De Roberto, L’Imperio*, Milano, Garzanti, 2019.

ve una sorta di negativa forza repulsiva sia nei confronti degli artigiani e gestori che lavorano nei locali a piano terra sia dei personaggi che risiedono nelle abitazioni ai vari piani del caseggiato: la famiglia di una baronessa al piano nobile e famiglie piccolo-borghesi agli altri piani.

A ben vedere, nella novella *Nel cortile*, l'autore – lo rilevava con decisione sempre Madrignani – avrebbe lasciato da parte i «poveri diavoli» di Verga o le «macchiette paesane» di Capuana e avrebbe invece rappresentato scene di vita di «due fasce sociali, tipicamente siciliane, la nobiltà decaduta e la piccola borghesia con frenesie di innalzamento». Di fronte a queste fasce sociali De Roberto avrebbe abbandonato ogni «angoscia d'influenza» nel difficile rapporto con i maestri, seguendo una sua strada originale, e trovando «la sua cifra di narratore impietoso, armato della sua imparzialità apparente e perciò tanto più terribile nelle sue irriverenti forzature». ⁸ Intanto, il ritratto di Rosa risulta icastico:

Non faceva altro che leticare, se ai piani di sotto tenevano aperte troppo a lungo le chiavette e si portavano via tutta l'acqua; se il trattore del cortile accendeva il forno e affumicava il vicinato, quasi le persone fossero aringhe; o se il cane del tappezziere abbaiva e le si avventava alle gonne, quando ella usciva per il servizio. ⁹

Il motivo della isteria di Rosa doveva essere indotto, si sospettava, da un giovane, Paolino, che lavorava presso il tappezziere, e con il quale la serva aveva intrecciato una storia che, iniziata, era subito finita, nonostante da parte di lui ci fosse stata una promessa di matrimonio. ¹⁰ Rosa, rivolta a Maestro Titta, recitava «con la sua voce squillante»:

– M'importa assai, di lui e di voi.

[...] – Soltanto in sogno poteva sperarlo, di guardarmi in faccia!

E [...] si voltava dalla parte del tappezziere, perché capissero di chi intendeva parlare. ¹¹

⁸ Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto...* cit., p. 26.

⁹ Federico De Roberto, *Nel cortile*, in Id., *La Sorte*, Milano, Galli, 1891, p. 209.

¹⁰ Sul motivo di un eros rimosso rinvio, per una problematica generale, all'assai ben documentato libro di Rosario Castelli, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2012.

¹¹ De Roberto, *Nel cortile...* cit., p. 211.

Osservava, in un suo libro «pionieristico» sul primo De Roberto, Gabriele Catalano – e la sua osservazione dovrebbe valere vieppiù per le pagine d’esordio della novella – che l’elemento rappresentativo cui l’autore sembra rivolgere maggior cura è il movimento dei piani dialogici, con passaggi simultanei ai componenti del coro – si rammenterà: Maestro Titta, il portinaio; don Angelo, il trattore; e naturalmente Rosa – un movimento «ottenuto con rapidità sorprendente per mezzo di innesti [...] di singole battute». ¹² Questo coro avrebbe quasi la funzione di unificare «nel segno d’una mimica più recitata che rappresentata, le celie, i rancori, gli scherni che si esprimono via via verso la schiera degli attori». ¹³ Ancora una volta sembrerebbero annunciarsi alcune pagine de *I Viceré* e di quei dialoghi recitati, in esordio del romanzo, nella corte del palazzo degli Uzeda.

Intanto, sul versante dei gesti e delle parole di Rosa, non si potrebbe trovare titolo più appropriato che quello di «vaiasseide», ¹⁴ nel cui ambito sono rappresentate scene sguaiate, i cui toni si esasperano quando arriverà «al quartierino dirimpetto» – allo stesso quarto piano – la famiglia di don Felice Giordano e della signora Giacomina. Rosa mostrò un istintivo sentimento di antipatia per la donna, la quale – diceva con malizia la serva – «s’imbellettava fin sul collo e andava vestita come una ragazza appena uscita dal collegio!».

Con arte di straniamento grottesco, De Roberto attribuisce a Rosa una volgare funzione maledica – si vedrà – nei confronti di una famiglia piccolo-borghese in preda a una fregola di innalzamento sociale. «Non mi toccare che mi sciupo» – aveva soprannominato Rosa la signora Giacomina. È da ricondursi al pensiero e al giudizio malevolo

¹² Gabriele Catalano, *Riflessioni sul primo De Roberto: “Arabeschi”, “La Sorte”*, Napoli, Loffredo, 1965, p. 133.

¹³ Ivi, p. 134.

¹⁴ Nella biblioteca di De Roberto non risulterebbero presenti né l’opera di Giulio Cesare Cortese, autore scentesco per l’appunto de *La vaiasseide*, né di Giambattista Basile, autore de *Le Muse Napolitane*, in cui sono scene di «vaiasse»; tuttavia è indubbio l’interesse di De Roberto, come è stato rilevato dagli studiosi più attenti, alle «voci» popolari e alle pronunce dei dialetti, da Natale Tedesco a Giuseppe Traina. In merito al patrimonio librario dello scrittore rinvio al prezioso libro di Simona Inserra, *La biblioteca di Federico De Roberto*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 2017.

della serva la rappresentazione di una «sacra famiglia» in uscita dal caseggiato, a passeggio per le vie della città; con una visione, da parte della serva, grottescamente «capovolta»: «Una razza di sguaiati, lei, le sue figliuole e il piccolino che cresceva una bellezza!», è il pensiero malevolo di Rosa. A vederli per le strade – le figlie con «due vestiti eguali dal cappello agli stivalini», la mamma «tutta lezzi e smorfie», il figliuolo «vestito da marinaio», il babbo «col cane» – parevano – pensa con malignità Rosa – «gente per bene, educata e tranquilla». Ma subito dopo: «In casa bisogna vederli!».¹⁵

Sembrerebbe riconoscersi qui un'attitudine democritea, ovvero la figura del filosofo «folle» dell'Antichità, ripresa dalla cultura del Barocco, che aspirava a guardare dentro le case per scoprire parole e atti segreti della vita degli uomini e delle donne:¹⁶ un'attitudine intesa a rilevare il grottesco del mondo da parte del filosofo, e a confermare la sua malinconia. Ma *Nel cortile* si tratta, ad opera di una serva, di una procedura tendente a guardare solo «dentro» l'umana miseria e in ragione della quale la malinconia «democritea» si è trasformata solo in mera «isteria» femminile e moderna:

– In casa bisogna vederli!¹⁷

Ma non c'era proprio bisogno di aspirare a rivolgere uno sguardo curioso e indiscreto dentro gli «interni» di casa Giordano, dal momento che le finestre sul cortile erano spesso spalancate e nello stesso cortile continuamente voci e grida erano emesse in continuazione: tra

¹⁵ De Roberto, *Nel cortile...* cit., p. 212. Nel manoscritto della novella risultava, alla carta 116v «Dentro bisogna vederli», e appare «perentoria l'eliminazione capuaniana dell'avverbo dialettale 'dentro', riecheggiante 'dintra' (in casa)». In proposito ha osservato Rosaria Sardo che risulta singolare che solo in questo caso il «Maestro» Capuana «suggerisca la soluzione, mentre in tutti gli altri contesti si era limitato a sottolineare le espressioni censurate, lasciando al De Roberto l'iniziativa della sostituzione». Si veda Rosaria Sardo, «Al tocco magico del tuo lapis verde...». *De Roberto novelliere e l'officina verista*, Catania, Fondazione Verga, 2008, p. 215.

¹⁶ Si veda l'*Introduzione* di Jean Starobinski a Robert Burton, *Anatomia della malinconia*, Venezia, Marsilio, 2003. Si rinvia pure a Pasquale Guaragnella, *Le maschere di Democrito e di Eraclito. Scritture e malinconie tra Cinque e Seicento*, Fasano (BR), Schena, 1990.

¹⁷ De Roberto, *Nel cortile...* cit., p. 212.

l'altro si capiva bene «che la signora Giacomina voleva comandare a bacchetta, e le ragazze, con la testa sempre agli innamorati, non le davano ascolto». Rivolgendosi a una delle figlie, Antonietta, la maggiore, la signora Giacomina strepitava:

– Se vedo ancora quel pezzente andarti dietro [...] t'accomodo per le feste!¹⁸

Nella novella sono riprodotte le battute di dialoghi sempre più concitati tra la signora Giacomina e le due figlie e a questo punto, pur se involontario destinatario dei dialoghi concitati della famiglia Giordano è l'intero mondo dei personaggi che agiscono intorno al cortile, a raccogliere quelle voci è soprattutto Rosa sollecitata nella sua arte della maldicenza. Scriveva assai bene Madrignani che «il commento di Rosa è la linea rossa del racconto, la guida che conduce il lettore» dalle beghe della famiglia Giordano «alle maldicenze della serva e viceversa».

Ma il personaggio della serva ha altresì un'altra funzione, che rimanda questa volta all'autore. Con la sua calma ferma e blanda, quella di cui scriveva Capuana nella sua recensione a *La Sorte*, De Roberto lasciava al personaggio della serva la «funzione d'involvere ulteriormente la rappresentazione» di una famiglia piccolo-borghese con velleità di innalzamento sociale e – come osservava Madrignani – l'autore ricorreva bensì «al personaggio di Rosa come schermo, ma questo ricorso a un personaggio narrativo rivela la volontà di giudicare sia pure obliquamente» su un mondo e sul suo vano gioco: il giudizio, implacabile e spietato, dell'autore è su un mondo che si presenta, sotto la sua lente, con le fattezze del grottesco.

Tra l'altro, il grottesco si manifesta pure a livello auditivo, soprattutto attraverso le voci gridate: sono le voci della serva, Rosa, come della signora Giacomina, le cui urla si percepivano in tutto il cortile, per esempio dopo un episodio che appare emblematico delle sue velleità di scalata sociale. Infatti la signora Giacomina «s'era anche fitto in capo di far visita alla baronessa Scilò, che era venuta a stare al piano nobile, della scala grande; ma quando mandava l'ambasciata, per

¹⁸ *Ibidem*.

sapere se la baronessa riceveva, questa faceva rispondere un po' che non era in casa, un po' che stava male». La reazione della Giacomina, tutt'altro che improntata a signorilità, aveva movenze isteriche e grottesche; infatti «si mise a gridare che si udiva per tutto il cortile»:

L'onore lo facevo a lei, di andarla a visitare!... a me non mancano case dove mi vengono a ricevere ai piedi dello scalone; ch  quando campava la principessa di Roccasciano eravamo come sorelle, e da lei ho conosciuto tutta la migliore societ !...¹⁹

Tralasciamo ora che, ne *La Disdetta*, la societ  che si muove in casa Roccasciano   rappresentata da De Roberto come una societ  in decomposizione: si vorrebbe invece qui rilevare un «movimento» che mette in luce una tecnica narrativa che ancora una volta si disveler  nelle pagine d'esordio de *I Vicer *. Un primo dettaglio, nella novella,   dato dall'allusione a una figura in verit  «assente»: o meglio,   dato dall'assoluta assenza dalla scena della baronessa Scil . Si potrebbe avanzare qui una considerazione, ovvero che quando non sottopone a deformazione grottesca un personaggio dell'aristocrazia, l'autore, lungi dal rappresentare una presenza elegante e sorvegliata, ne segnala invece l'«assenza», l'«estraneit », in un allusivo senso negativo: a dir pi  precisamente, come se il personaggio fosse un vuoto e inerte simulacro.

Un secondo dettaglio, cui rivolgere attenzione,   dato dal fatto che la signora Giacomina strepita come un'isterica dalla sua abitazione – presumibilmente a «finestre aperte» – ma a «recepire» la sua voce esagitata appare, ancora una volta, soprattutto Rosa:   la serva che, come anticipando la scomposta reazione della signora Giacomina, dice a sua volta ad alta voce, apparentemente rivolgendosi a un destinatario imprecisato, ma in realt  all'indirizzo cos  del coro come della signora Giacomina, e confermando l'attitudine a gridare parole malediche:

Tutte le fusa non vengon dritte! [...] e la baronessa pu  levarsel  di capo; son io che gliel'assicuro!²⁰

¹⁹ Ivi, p. 215.

²⁰ *Ibidem*.

Intanto, nell'ubbia di innalzamento sociale, la signora Giacomina, «nonostante sbraitasse» all'indirizzo della baronessa, volle rivolgersi alla stessa pettinatrice, con una offerta di dieci lire al mese: e costei sembrava quasi degnarsi di venire, anche perché doveva salire molte scale per arrivare all'abitazione dei Giordano. Ora due sequenze appaiono di rilievo: la prima riguarda la reazione di fastidio geloso della serva, Rosa, la quale nel suo commento dispiega una sorta di allusivo e malevolo ritratto della pettinatrice, richiamando l'attenzione del cortile, o meglio del «coro», sull'abbigliamento di lei:

– Ci mancava quest'altra, tra i piedi! – borbottava Rosa [...]. Guardate che c'è: scialle di seta!... stivaletti verniciati!... pendenti d'oro!... Auf, quante cose si debbono vedere!²¹

Alla pacata osservazione di Maestro Titta «Tu di che t'impicci», Rosa replicava come sempre: «Io? me ne importa assai», con la solita attitudine di lanciare il sasso e nascondere poi la mano.

A sua volta, la pettinatrice, con più filtrata mediazione verbale, quando era dalla signora Giordano – e questa volta né Rosa né il coro del cortile potevano udire – con non minore malignità raccontava alla signora Giacomina «delle ricchezze dei casati che ella serviva, degli abiti che le signore aspettavano da Parigi, del trattamento che facevano alle persone di servizio, dei regali che davano anche a lei». Erano narrazioni che dovevano accendere l'immaginazione nevrotica della signora Giacomina e ancora una volta è riconoscibile qui una ulteriore sfumatura dell'arte di rappresentazione, ad opera di De Roberto, delle singolari e strane «movenze» degli esponenti dell'aristocrazia: i quali, quando non sono grotteschi simulacri, appaiono personaggi «lontani», tra narrazioni amplificate e quasi «leggendarie» messe in bocca a personaggi «popolari». Sta di fatto che, nella sua frustrazione, la signora Giacomina se la pigliava con il marito, Don Felice, il quale, «se restava in casa, sbottonato, in ciabatte, si buttava sui divani e sulle poltrone» e con il figlioletto, Totò, «sempre lercio indosso, la faccia alluma-

²¹ Ivi, p. 216.

cata di carbone, di gesso e di ogni sorta di sudicerie, intento ad abbruciacchiare le sedie [...], ad affossare il pavimento, a romper le vetrate con la trottola, ad ingombrare le stanze [...].»

Proprio Totò sarà all'origine di un ennesimo diverbio tra Rosa e la signora Giacomina e questa volta i toni si esasperano. «La guerra scoppiò» per causa del ragazzino, «quando Rosa aveva sciorinato i panni alla funicella che andava dalla sua finestra alla terrazzina di Don Felice sulle carrucole di rame». Totò aveva fatto un nodo alla fune, a segno che Rosa non poteva ritirare la biancheria: ora la serva cominciava, come sempre, a urlare, e Totò, nascosto tra i vasi, le faceva le fiche cantando. Ma a questo punto Rosa comincia a gridare «figlio di non so chi, ti prudono le mani?».

Si trattava di offesa grave, rivolta al ragazzino, ma in realtà lanciata all'indirizzo della madre: in quanto, secondo pettegolezzi diffusi, la signora Giacomina era l'amante del marchese Motta. Ma intanto la signora Giacomina veniva fuori al balcone come una «vipera», pronunciando tra l'altro una parola spregiativa per antonomasia nella narrativa di De Roberto: «ciabatta». Si apre una guerra di contumelie, con la minaccia, da parte della signora Giacomina, di rivolgersi alla «questura».

Da quel momento Rosa si proverà in un gioco di imitazione, caricaturale e sarcastica, di parole e gesti della famiglia Giordano, simulando la voce della signora Giacomina nei momenti in cui chiamava la serva di casa, Milia, e le richiedeva la polvere di cipria; quindi, avendo concluso il suo giuoco di mimesi vocale, Rosa chiudeva violentemente l'infisso della finestra.

Quello che colpisce nella novella di De Roberto è la rappresentazione di un'assoluta mancanza di rispetto dei personaggi tra di loro, una sorta di *reductio ad unum* di comportamenti, gesti e parole solo volgari: come se ci fosse una seduzione d'abisso, ma senza alcuna aria, da parte del narratore, senza alcuna cifra di «maledettismo» tardo-romantico. C'è una sorta di caduta in basso con rimozione di ogni gerarchia sociale, e in nome di un appianamento disperatamente poroso di ceti e personaggi, che si manifesta nello squallore delle vite rappresentate.

Intanto, dopo un secondo grave atto di impertinenza del ragazzino di casa Giordano la situazione trascende. Ancora una volta è la biancheria stesa – allegoricamente in contrasto con il proverbio che vorrebbe che i panni debbano lavarsi in famiglia, all'interno dunque di una «parva» comunità – che provoca la «tragicommedia» nella quale tutto è esibito, tutto diventa teatrale:

Quando Rosa s'accorse di quella rovina e vide il suo lavoro sciupato, non seppe più tenersi, e cominciò a sfilare la litania delle contumelie, con la sua voce acuta e stridente che faceva affacciare tutto il vicinato, come se stessero sgozzando qualcuno. E appena scorse la signora Giacomina dietro la finestra, si mise a gridare.²²

È un gioco di finestre contrapposte: quelle che si chiudono sbattendo, quelle si aprono egualmente sbattendo, e sempre rivelando umori concitati e violenti. Le parole risultano particolarmente offensive, secondo un vero e proprio crescendo ritmico: «Insegnategli l'educazione ai vostri figli», dice la serva; «sguaiata»,²³ dice l'altra; «Signora marchesa» l'apostrofa Rosa, con pesante allusione alla tresca tra la signora Giacomina e il marchese Motta; «Faccia velenosa, provati a guardare il ragazzo soltanto di traverso. [...] Aspetta, aspetta che chiamo suo padre».²⁴

Cade qui la replica offensiva della serva:

- È troppo lontano! Fuori di casa dovrete andare!²⁵

Questa volta la serva è attrice ad oltranza di volgare offesa, ma questa volta il coro partecipa protagonisticamente al teatro di volgarità: «nel cortile scoppiavano a ridere perché infatti si sapeva che Totò era figlio del marchese Motta». Più avanti, nel corso della narrazione, saranno il trattore e il tappeziere a malignare sul conto della signora Giacomina, la quale ha iscritto Totò al Convitto Nazionale, dove, di-

²² Ivi, p. 219.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 220.

²⁵ *Ibidem*.

ceva già la pettinatrice, «vanno i figli dei primi signori, e si paga salato». Per l'appunto il trattore commenterà con malignità:

Come fa per spendere a questo modo, domandava il trattore, dinanzi alla sua porta, mentre badava ai garzoni che grattavano formaggio e spennavano polli.

– È quel citrullo del marchese – rispondeva il tappezziere, sventrando vecchie poltrone [...]

– To', guardate chi s'affaccia; don Felice!

– La vera testa dalle corna d'oro!²⁶

Il coro è ormai allargato, «fino a intersecare direttamente l'azione e a costituirne, insieme allo sfondo in cui agisce, il cortile, un tutt'uno con l'elemento centrale»; e il senso della vicenda della famiglia Giordano, «con le sue ipocrisie e la sua corruzione, risulta grottescamente stravolto proprio dalla mordacità irrefrenabile di queste voci fuori campo, che si fanno dispensatrici allegre e proverbiose»: «La vera testa dalle corna d'oro» – è una di queste.

Diceva bene in proposito Gabriele Catalano che il motivo di una corale partecipazione di una pur ristretta comunità – una comunità di personaggi del tutto prosaici, la quale «commenta con nativa moralità i falli e le malizie altrui» e, naturalmente, mai le proprie – avrà largo impiego nell'opera maggiore di De Roberto, ma «senza la leggerezza estrosa di questo giovanile racconto». ²⁷ È come se fossimo nella fase incipitaria dell'arte di De Roberto, il cui colore sarà bensì apparentemente improntato al «brutto», ma non ancora al «terribile» e al tetro, come per esempio ne *l'Imperio*. ²⁸ Tant'è vero che una ulteriore parte della novella sembra svolgersi nel segno dell'umoristico. Si configura infatti ora un ritratto di Don Felice, il marito della signora Giacomina: e sarebbe opportuno dire di una peculiare arte del ritratto in De Roberto, anch'essa giocata sulla cifra del grottesco. Don Felice «era piccolo,

²⁶ De Roberto, *Nel cortile...* cit., p. 222.

²⁷ Catalano, *Riflessioni sul primo De Roberto...* cit., p. 134.

²⁸ Su quest'ultimo romanzo incompiuto rinvio, oltre che alla già citata *Introduzione* di Nunzio Zago, a Gabriele Pedullà, *Uzeda! La politica spiegata da Federico De Roberto...* cit., nonché a Carlo Alberto Madrignani, *Abyssus abyssum clamat*, in Id., *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 103 e ss.

con la faccia lunga e la pelle dura e giallastra, su cui la barba ancora sporca di nero pareva posticcia»: come si vede è un ritratto disegnato con arte, in attesa che il narratore offra un affondo descrittivo, giocato dapprima su una particolare postura e sull'abbigliamento, poi sulle tentazioni del desiderio. Dell'abbigliamento di Don Felice apprendiamo che «Si vestiva, d'estate e d'inverno, con un soprabitone color tabacco di Spagna»; del particolare della postura che «quando andava fuori, col cane dietro, teneva la testa bassa». «Per quell'affare», era il commento malevolo della voce popolare, che intendeva riferirsi alle sue «corna d'oro». Quanto alle tentazioni del desiderio, Don Felice passava «tutto il tempo in cui era libero, [...] seduto nella bottega» che «stava dall'altra parte del cortile», «accanto alla Vincenzina, che aveva una corporatura enorme, un gran faccione bianco e rosso col mento che si sprofondava nel collo carnoso e il busto ricascante da tutte le parti». Una coppia di amanti che appare in configurazione umoristica: l'uno piccolo, con la faccia lunga e la pelle giallastra; l'altra con una corporatura enorme, un gran faccione bianco e rosso e il busto ricascante da tutte le parti. È un'arte che tende pure a una forma di espressionismo grottesco, greve e spietato. Tra l'altro quello strano incontro tra due corpi così differenti – uno enorme, l'altro piccolo – sembra riflettersi in una relazione sentimentale conseguente, nel cui ambito Vincenzina il suo spasimante Don Felice «lo strapazzava, se lo metteva sotto i piedi, per farne quel che voleva». Si ponga mente poi che Vincenzina era la vedova, incolta, di un tintore, mentre Don Felice – si saprà poco più avanti – «aveva la laurea d'avvocato». La verità crudele è che nella narrazione della vicenda si sommuove «un grigio campionario di esistenze [...] senza storia e perciò senza “sorte”», e queste esistenze appaiono come omologate da «una sorta di minimalismo che non tollera gerarchie d'eccellenza né scarti di stile»: quasi fossero «reperiti intercambiabili» entro uno spazio e un tempo disperatamente piatti.²⁹

Tra l'altro, mentre Don Felice rubava denari alla signora Giacomina e si faceva prestare soldi addirittura dalla serva, Milia, per sedurre

²⁹ Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto...* cit., p. 90.

Vincenzina dal lato debole, la gola – la stessa signora Giacomina sollecitava il marito a cercare una occupazione stabile e a inoltrare domanda d'impiego, in quanto il marchese Motta «prometteva di raccomandarlo a quelli del Municipio». Ritorna un fuggevole riferimento a un esponente dell'aristocrazia, lo stesso che, secondo il coro e la voce popolare, sarebbe l'amante della signora Giacomina: e ancora una volta si tratta di un personaggio «lontano», evocato come un simulacro, un *deus-ex machina* mai visibile, il quale nel malevolo giudizio popolare è giudicato un «citrullo» per il suo prodigo «donare» alla signora Giacomina.

Senonché il grottesco si accentua quando la lente del narratore si approssima alle due figlie di casa Giordano. In questo caso sono in campo le aspirazioni matrimoniali, la vanità e le civetterie, le pulsioni di eros: sotto la lente deformante di De Roberto, una vera e propria fiera delle vanità. Le ragazze si coprivano di cipria – «come triglie pronte per la padella, diceva Rosa», la quale malignava ulteriormente con Nino, il garzone del trattore, col quale era entrata in amicizia, dicendo che soprattutto la maggiore, data l'età, cominciava «a far puzza di muffa». Per questa ragione i diverbi tra la madre e la figlia, che non trovava ancora partito per il suo matrimonio, diventavano sempre più frequenti e accesi. Qui, con arte sapiente, De Roberto in forma impersonale, ma riferendosi al coro, commenta che «Dal cortile le voci si udivano come da una camera attigua e tutto il vicinato stava a sentire i fatti di quella casa». Intanto Rosa, rivolgendosi a maestro Titta, commentava, al solito malignamente, che «Fino alla morte non si sa la sorte [...]. Volete scommetter che li pianta anche quest'altro». Quel «li» si riferisce all'intera famiglia – non già a una o ad entrambe le ragazze – e «quest'altro» è un pretendente presentatosi finalmente con un nome che si fregia di un signorile «De» – Alberto De Franchi è infatti il suo nome – e ha richiesto la mano di Angiolina, la minore: con la signora Giacomina dapprima renitente e poi, seguendo un suggerimento della pettinatrice («È perduto il mondo per questo? Non gli volete dare la piccola? E voi dategli la grande») concederà al pretendente la promessa per la figlia maggiore, Antonietta. Qui l'autore, attribuendo un

cinico pensiero al personaggio di De Franchi, ma in realtà, tramite lui, disvelando con spietatezza un giudizio impietoso non solo su di lui, ma sull'intero mondo che si agita intorno a quel cortile, informa che il giovane pretendente, «essendo passato a mille e cinquecento ai Tabacchi, e non avendo nessuno che gli attaccasse i bottoni, voleva accasarsi, e non gl'importava molto con quale delle due sorelle».

Come si vede, De Roberto è un autore che, ben prima di Pirandello, ha rappresentato con magistrale tocco di colore «grigio» un mondo di amori senza amore: è in questa occasione, quando cioè il De Franchi entra in casa dei Giordano come «promesso», che maestro Titta – il quale, in parte celiando e in parte no, aveva già chiesto a Rosa se voleva sposarlo, ma ricevendone un rifiuto – per farle poi dispetto e alludendo al fatto che l'amicizia della serva con il garzone del trattore non aveva avuto svolgimento alcuno, le dice ora con malevolenza:

– Questi son confetti che tu non assaggerai!

E Rosa, come recitando in commedia sulla scena, riferendosi al De Franchi, replicava a Maestro Titta, naturalmente ad alta voce perché Nino, il garzone, sentisse, e con lui il suo padrone:

Gli possano tornare in veleno, e a voi pure! Già, se son quelli [i confetti] di don Angelo, una colica non ve la risparmiarà nessuno.

Non c'è mai un dialogo pacato e confidenziale tra i personaggi: i toni sono sempre concitati e «sopra le righe», manca ogni sentimento di intimità. Sempre un teatro di «brutta» umanità tende all'«esagerazione». Ed è in quest'ultima chiave che l'ultima parte della novella sembra disporsi secondo una tonalità esageratamente opposta: quella dell'«allegro». Infatti, il baronello, il figlio della baronessa Scilò, comincerà ad amoreggiare con Angiolina e a frequentare la casa dei Giordano: e accade che, mentre Antonietta era sempre più castigata nella sua relazione con il De Franchi, la sorella minore «si mostrava al baronello discinta, con le braccia nude, i capelli scomposti», a segno che il giovane «diventava di bragia» ed «ella gli tirava la lingua; poi s'inseguivano e sparivano». Nella chiave di un contrappunto, «vedendo tutte quelle sconvenienze», la voce malevola di Rosa recitava che «Questo è un matrimonio che non c'è bisogno del sindaco». In

ogni caso l'atmosfera di casa Giordano appariva sempre allegra e la signora Giacomina ormai «era soddisfattissima delle cose sue; il matrimonio di Antonietta non le pareva disprezzabile; ma quello di Angiolina era la sua fortuna: baronessa Scilò» sua figlia – «non c'è che dire», commentava.

Ma De Roberto è narratore spietato non solo di improvvisi mutamenti di scena, ma altresì delle vane attese e delle altrettanto vane illusioni nel corso degli «amori», o meglio; dei presunti amori.³⁰ Ma un primo mutamento di scena, anche se sembra conservare ancora di una cifra «allegra», è provocato dalla fuga di Don Felice con la Vincenzina, con i commenti del coro che questa volta non lasciano scampo, tra cui voci alternate e in successione quali «Gli pesano poco, le corna messe fuori fin oggi?» e poi «Chi si contenta gode». Ma soprattutto, diffusasi la notizia della fuga, con il De Franchi che, truffato da Don Felice per la cospicua somma di duemila lire, arriva urlando furibondo in casa dei Giordano e maledicendo la famiglia: e con Antonietta che, fino ad allora inesorabilmente castigata, lo attira in camera per salvare la promessa di matrimonio e gli si concede; e con Rosa «che stava alla finestra, spiando curiosamente, sentì cessare dopo un poco le grida» e diceva, di certo per farsi sentire: «E due! La frittata è fatta», riferendosi alla perduta illibatezza anche della seconda delle figlie di casa Giordano.

Da quel momento, dopo che le due ragazze si sono concesse ai loro pretendenti, costoro accamperanno scuse pur di non contrarre matrimonio: l'uno, il De Franchi, adducendo «ora di non potersi accasare se non prima ottenuta la promozione», l'altro, il baronello, che «non aveva ancora potuto strappare il consenso a sua madre» per sposare Angiolina. Ma volevano veramente ora, i due pretendenti, impalmare le due ragazze di casa Giordano?

³⁰ Ai fini di un orientamento sui modi in cui De Roberto guarda alla fenomenologia amorosa converrebbe rivolgere l'attenzione ai titoli del trattato del 1895, che costituisce un po' una «summa» del suo pensiero sull'argomento, *L'Amore. Fisiologia-Psicologia-Morale*, e soprattutto al capitolo intitolato *Quesiti*, i cui relativi paragrafi recitano significativamente: *Senso e sentimento*; *Bellezza esteriore ed intima*; *Concomitanza degli amori*; e poi *La gelosia*; *L'odio e il pudore*. Si veda l'edizione a cura e con *Prefazione* di Antonio Di Grado, Federico De Roberto, *L'Amore. Fisiologia-Psicologia-Morale*, Sesto Fiorentino (FI), Apice Libri, 2015.

Nella penultima sequenza della novella si apre uno scenario imprevedibile e grottesco: in casa Giordano – già «governata» da quella signora Giacomina che è stata, nel corso della intera vicenda narrata, sempre proiettata verso una ridicola velleità di innalzamento sociale – sembrano reiterarsi, su scala grottescamente ridotta, le allegre parvenze di casa Roccasciano. Al pari di quanto avveniva in quel palazzo aristocratico, comincia ora a consumarsi una irreversibile «assenza» di governo nella casa piccolo-borghese. Sembra infatti che in casa Giordano si ripetano, in chiave parodica, le abitudini e le grottesche movenze già viste nel palazzo della principessa Roccasciano. Converterà seguire l'imprevedibile parabola finale di una illusione piccolo-borghese, descritta con sguardo malinconicamente «eracliteo» da De Roberto sulle scene di una sfrenata allegria «democritea». È una parabola inaugurata dall'avverbio «Ora» e in tale parabola l'uso del tempo imperfetto sta a indicare una continuità d'azione, una durata nel corso di «ogni sera»:

Ora la sua casa acquistava il lustro al quale ella aveva sempre aspirato, e la sera, quando il baronello conduceva i suoi amici a fare una partita, o a conversare, e le ragazze sonavano il pianoforte, o cantavano le romanze in voga, ella si compiaceva dell'opera propria.³¹

In realtà, la signora Giacomina appare ignara, come la principessa Roccasciano, del fatto che sta assistendo al «disordine» della sua casa: al pari di quella, una volta splendida, della principessa, la casa piccolo-borghese, in termini grottescamente speculari, ha smarrito ormai ogni accorta regia:

I visitatori stringevano subito una grande intimità, fumavano sdraiati come a casa propria, facevano la corte alle ragazze, le spingevano discretamente negli angoli bui.³²

Si diceva di una penultima sequenza della novella: circolarmente, la novella dovrebbe concludersi così come essa ha avuto inizio, con-

³¹ De Roberto, *Nel cortile...* cit., p. 240.

³² Ivi, p. 241.

centrandosi soprattutto sui personaggi che hanno inaugurato le scene di un teatro veramente grottesco. Per questa ragione ritroviamo la serva, Rosa, e Maestro Titta: ma per un confronto solo apparentemente «ultimo».

La serva, dal momento che i suoi padroni si trasferiranno a breve, gli si è raccomandata perché le trovi un posto, ma, con fare allusivo e sentenzioso, pone una condizione: che avrebbe rifiutato di stare a servizio presso una casa in cui fossero mancate le dovute convenienze del perbenismo piccolo-borghese e di ordine, una casa che fosse stata carente di accorto governo familiare. Sorrideva Maestro Titta, accennando misterioso alla sua proposta. «E dove?» chiedeva Rosa. E maestro Titta, con il cinismo che abbiamo conosciuto in lui come in tutti i personaggi della vicenda svoltasi attorno a quel cortile, alludendo maliziosamente a Nino, il garzone del trattore con il quale i colloqui di Rosa non avevano ancora sortito alcun esito, rivelava finalmente la sua proposta:

– Qui, nello stesso palazzo, per non allontanarti dall'amico... La signora Giacomina piglia un'altra serva...

E poi aggiungeva:

– Danno quindici lire al mese, tutto il vitto, e il vino.

Mostrando di concludere:

– Senza contare le vesti smesse.³³

«Mostrare di concludere». È un *explicit* imprevedibile e grottesco, quello della novella *Nel cortile*. Rosa che rischia di restare senza lavoro dal momento che i suoi padroni si trasferiscono altrove: ci sarebbero le condizioni di un piccolo dramma, ma non sarà così. Verrebbe fatto di pensare a una osservazione, di raro acume, che alcuni anni dopo, nel 1895, lo stesso De Roberto pronuncerà a margine di un singolare stile di pensiero riconoscibile in un autore da lui ammirato, Guy de

³³ Ivi, p. 242.

Maupassant. Esemplarmente, a margine di *Yvette*, una novella in cui si racconta della figlia di una cortigiana che vorrebbe ribellarsi al mestiere della madre tentando il suicidio, ma poi, grazie a fortunate circostanze, si salva e «l'istinto della salute si sveglia» interamente – De Roberto, segnalando il «sottile, penetrante ed amaro umorismo» del narratore normanno, rileverà che «il dramma, quando meno ce l'aspettavamo, è finito in commedia». E aggiungerà con uno dei suoi commenti, lucidi e implacabili:

Noi vediamo [...] il proposito dell'osservatore di attenersi quanto più è possibile alla realtà. Gran parte, forse la più gran parte degli avvenimenti umani, non hanno una fine nel senso che i lettori di romanzi danno a questa parola: le persone non s'incontrano per dirsi l'ultima parola e non si separano poi per non incontrarsi mai più; i sentimenti, gl'interessi, le passioni non cessano definitivamente d'operare; o piuttosto nessuno può dire con precisione quando cessano d'operare definitivamente; le cose in apparenza irreparabili si riparano, ciò che pare finito ricomincia.³⁴

Ora, quanto più gravi e offensive sono state le parole pronunciate nel corso della novella, tanto più, «alla fine» – ma, si badi, la fine, come spesso in De Roberto, resta ambigua – esse risultano ininfluenti: è questo il senso grottesco della vicenda. Si direbbe che il narratore, dal microcosmo di un cortile, riesca a sortire un effetto di verità intorno a una «movenza» diffusa nel mondo moderno: ovvero il profluvio di parole, e insieme la sua insignificanza. E si direbbe che l'autore sottoponga la visione di tale movenza a una deformante lente grottesca, quasi anticipando il vaniloquio de *I Viceré*.³⁵ Tutto questo significa che le parole, anche quelle più pesanti come pietre, possano essere presto dimenticate o addirittura rimosse: come se non fossero mai state pronunciate.

³⁴ Federico De Roberto, *Guy de Maupassant*, in Id., *Il Tempo dello scontento universale. Articoli dispersi di critica culturale e letteraria*, a cura di Annamaria Loria, Prefazione di Antonio Di Grado, Torino, Aragno, 2012, p. 190.

³⁵ Hanno bene illustrato questa «figura» di discorso Gaspare Giudice nella *Introduzione* a Federico De Roberto, *I Viceré e altre opere*, Torino, Utet, 1982, e Francesco Spera, *Il vaniloquio dei «Viceré»*, in Id., *La realtà e la differenza. Studi sul secondo Ottocento*, Torino, Genesi Editrice, 1994, pp. 57 e ss.

II. Vero è che le parole, nel caso vengano messe per iscritto, potrebbero pur dare l'illusione di restare, di permanere: per esempio, quando si riversassero in un manipolo di lettere accorate che dicano di una pena esistenziale; o, soprattutto, quando fossero oggetto di redazione di verbali polizieschi e giudiziari. A quest'ultimo proposito non sarebbe incongruo rilevare che De Roberto sembrerebbe serbare, nell'ambito del suo stile di pensiero, una sorta di predilezione per entrambe quelle summenzionate forme discorsuali, se solo si rammenta che, dopo *La Sorte*, l'autore conferirà un titolo particolare a un'altra sua raccolta di novelle e spiegherà nella *Prefazione*:

Processo verbale comune – i puristi ripudiano questa espressione – significa una relazione semplice, rapida e fedele di un avvenimento, svolgentesi sotto gli occhi di uno spettatore disinteressato. *Processi verbali*, io intitolo delle novelle, che sono la nuda e impersonale trascrizione di piccole commedie e di piccoli drammi colti sul vivo.³⁶

Verrebbe fatto di ipotizzare che in *Rivolta*, ultima novella de *La Sorte*, l'autore abbia trasferito a personaggi che rappresentano un potere di pubblico ufficiale o giudiziario precisamente l'orientamento indicato nella *Prefazione a Processi verbali*: e cioè la prassi di una «relazione semplice, rapida e fedele di un avvenimento» sotto gli occhi di spettatori del tutto disinteressati. Nel caso di *Rivolta* si tratterebbe di redazioni a verbale di un dramma o, a dir meglio, di un avvenuto suicidio: con il narratore che, a sua volta, riesce a cogliere «sul vivo» un paradossale contesto di «piccole commedie». Non per nulla Giuseppe Traina ha riconosciuto un nesso, un rapporto tra l'ultima novella de *La Sorte* e l'impostazione narrativa di *Processi verbali*.³⁷

Quanto alla forma-lettera essa appare di lunga durata in De Roberto: da *Rivolta* fino a *La posta*, novella dal titolo emblematico, la quale propone una delle più intense rappresentazioni della vita militare nel corso della Grande Guerra. Anche questo racconto bellico dell'ultimo

³⁶ Federico De Roberto, *Processi verbali*, in Id., *Romanzi, novelle e saggi... cit.*, p. 1641.

³⁷ Si rinvia a Giuseppe Traina, *Un altro De Roberto. Esperimenti e ghiribizzi di uno scrittore*, Napoli, Loffredo, 2018.

De Roberto conferma, del resto, che l'adozione della forma-lettera doveva corrispondere a un peculiare orientamento di poetica: a segno che è dato di incontrare, nella produzione narrativa dell'autore, scritture che coincidono del tutto con una composizione epistolare.³⁸ Gabriele Pedullà ha sostenuto che l'opzione di De Roberto per la forma epistolare rappresenti spesso il sentimento di un trauma, di una separazione affettiva e allega, a sostegno della sua ipotesi interpretativa, una confessione trasmessa a Pia Vigada: «Ti rammenti quando mi chiedi come si fa a scrivere una novella? Eccolo, come si scrive: prendendo le mosse da una cosa sentita, da una situazione per la quale si è passati». Gli scambi epistolari avranno infatti una notevole funzione narrativa in *Documenti umani* e ne *La morte dell'amore*.³⁹

Ora, uno dei sentimenti di De Roberto, quale si disvelava nella forma-lettera già a partire dalla novella *Rivolta*, era probabilmente relato a un *secretum* che più avanti, nel corso della vita dello scrittore, si sarebbe disposto talvolta come una desolata «confessione»: ed era l'aspirazione al successo dell'opera, oppure – in un senso più sfumato ma altrettanto decisivo – a un'affermazione mondana. Il tema della sorte avversa risulterà una costante così nell'opera narrativa come in alcuni luoghi dell'epistolario dello scrittore, soprattutto negli ultimi anni della sua vicenda umana e artistica.

In *Rivolta* questo motivo investe un giovane personaggio, segnato per l'appunto da un fallimento esistenziale: con i derivanti sentimenti di disinganno, di sconforto, di disperazione. Ci si vorrebbe allora soffermare sulla novella in quanto un manipolo di lettere vi si dispongo-

³⁸ È il caso, per esempio, di *Una dichiarazione*, novella di *Documenti umani*, su cui rinvio alle acute osservazioni di Antonio Di Grado, *L'ingombro scrittoio di Federico De Roberto. Introduzione* a Federico De Roberto, *Documenti umani*, Roma, BAE, 2009, in particolare le pp. VIII-IX. Si veda inoltre Gino Tellini (a cura di), *Scrivere lettere. Tipologie epistolari nell'Ottocento italiano*, Roma, Bulzoni, 2002.

³⁹ Gabriele Pedullà, *L'orrore da lontano: la Grande Guerra di Federico De Roberto. Introduzione* a Federico De Roberto, *La paura e altri racconti di guerra*, Milano, Garzanti, 2015, pp. 35-36. Il più imponente flusso epistolare, incentrato sul dolore della lontananza, è nelle circa ottocento Lettere che rivelano la relazione di De Roberto con Ernesta Valle Ribera preziosamente raccolte e ottimamente curate da Sarah Zappulla Muscarà ed Enzo Muscarà in *Si dubita sempre delle cose più belle. Parole d'amore e di letteratura*, Milano, Bompiani, 1914.

no come oggetto, come «documento umano», intorno a cui si espande una oralità ora «burocratica», ora vivace. Il titolo, *Rivolta*, vorrebbe alludere a una condizione di protesta di Filippo Mordina, posto di fronte a una sorte crudele, di fronte a egoismi e incomprensioni familiari, a un ambiente sociale che lo respinge.

L'*incipit* della novella è incentrato sulla consegna di una lettera in un modesto albergo di una città siciliana che, pur non denominata, dovrebbe essere Catania. Recita dunque l'*incipit*:

Giunto dinanzi all'albergo «Bella Firenze», il portalettere in giro per la prima distribuzione, col bavero del cappotto rialzato e il berretto sugli occhi, si ferma a cercare nel suo fascio (di lettere).

– Questa è per Filippo Mordina.

Don Ciccio, il portinaio [...] domandò:

– Non c'è altro?

– Nient'altro.⁴⁰

È una scena quotidiana di nessun significato, segnata da gesti e da scarse parole di due personaggi, un portalettere e un portinaio, che agiscono sulla scena come «automi». L'attenzione del lettore potrebbe essere appena smossa dalla informazione relativa all'abbigliamento di uno dei due – che farebbe pensare a una giornata rigida – e al nome del destinatario della lettera: nel quale si potrebbe riconoscere la radice del verbo «mordere», che per «transfert» potrebbe far pensare a un morso della cattiva sorte (anche alla morte?). Ma non c'è altro.

Poco dopo, don Ciccio, il portinaio, invita la fantesca, donna Vincenza, a portare in camera del cliente la lettera: costei risponde che lo farà dopo essere andata, ma solo per pochi minuti, a vuotare in istrada il corbello delle immondizie. Ritornata: «Che tempo scellerato», esclama.

La notazione meteorologica, con un'immagine veloce che segnala un'aria buia e uggiosa di pioggia, appare anticipatrice di una giornata che si svolgerà sotto cattiva stella e tale risulterà fino al suo epilogo: è una tecnica peculiare, che si ritroverà in una delle ultime e più intense novelle di guerra di De Roberto, *La paura*, segnata da un *incipit* in cui

⁴⁰ Federico De Roberto, *Rivolta*, in Id., *La Sorte...* cit., p. 275.

la giornata sembra annunciarsi abbastanza bella, pur se corredata da qualche nuvola nel cielo, e si chiude con un cielo fosco. Le condizioni naturali esterne accompagnano, in chiave parallela, una vicenda progressivamente drammatica e la consentanea psicologia dei personaggi.

Nel frattempo la fantesca viene chiamata con concitazione dalla moglie del titolare dell'albergo e depone distrattamente su un tavolo dei lumi da notte la lettera che avrebbe dovuto consegnare a Mordina. È un particolare significativo: nella sua disposizione «abbandonata», questa lettera – in un modo segreto ma pur tuttavia eloquente – indurrebbe a pensare ad alcuni oggetti «trascurati» dei racconti di Edgar Allan Poe; e sembrerebbe annunciare talune atmosfere create proprio dall'artista americano che sarà a lungo un autore-faro per De Roberto, almeno fino al tempo di composizione de *L'albero della scienza*.⁴¹ Finalmente:

Vedendo la lettera sulla tavola, donna Vincenza disse, parlando fra sé:

– Me n'ero dimenticata!

La prese, salì al piano superiore, facendo sbattere i suoi zoccoli e andò a bussare al numero 7. Nessuno rispose.

Bussò più forte. Il silenzio nella camera era profondo.⁴²

L'atmosfera di sospensione è avvertibile. La fantesca «col pugno, col piede tornò a picchiare, a scuotere la porta, gridando». Niente, solo silenzio. A questo punto dalla stanza numero 6 esce un prete, padre Miniscalco, con un rasoio in mano e una guancia ancora insaponata, protestando per il «fracasso», e, informato dalla fantesca, avvicina l'occhio al buco della serratura: quindi, trinciando l'aria con il rasoio, grida: «Qui c'è uno assassinato».

È immaginabile il fracasso, questa volta veramente convulso e collettivo,⁴³ che si crea nell'alberghetto, seguito da un concitato chiamare

⁴¹ Rinvio, anche per l'interesse di De Roberto a Edgar Allan Poe, a Rosario Castelli, *Introduzione a Federico De Roberto, L'albero della scienza*, Caltanissetta, Lussografica, 1997.

⁴² De Roberto, *Rivolta...* cit., p. 277.

⁴³ Per una disamina del lemma «fracasso» in Gerolamo Rovetta, autore assai vicino a De Roberto, rinvio a Rosanna Lavopa, *Il «frastuono della retorica». L'arte della parola nella Milano fin de siècle*, in Ead., *Ritrarre dal vero. Studi su Gerolamo Rovetta romanziere*,

le guardie; le quali arriveranno ben presto insieme con un medico e un ispettore: al quale De Roberto dedica una prima descrizione icastica, che giova riprodurre:

L'ispettore, con la tuba dal pelo lucido, una mazzettina sotto l'ascella, si baccava con uno stuzzicadenti e reprimeva di tanto in tanto un piccolo rutto:

– Mestiere cane, non si può neanche far colazione.⁴⁴

È uno dei primi segnali di assoluta «indifferenza» a un pur drammatico evento luttuoso, alla notizia di una morte: anche se il cadavere non è stato ancora visto. Si potrà cogliere un quasi impercettibile turbamento dell'ispettore solo quando, forzata la porta della stanza, «fra la soglia e il letto» egli vedrà giacere un corpo esangue, «con la camicia aperta, il collo tagliato da due ferite larghe [...], e un rasoio accanto [...] sul pavimento insanguinato».

Si tratta di una rappresentazione della morte che già al tempo di De Roberto faceva reagire negativamente alcuni lettori: e si trattava di una di quelle rappresentazioni del «brutto» che avrebbero indotto Emilio Treves a non pubblicare *La Sorte*:

Non si descrive che quel che vi è di brutto, di marcio, di sensuale nella società. Poi, tutti i personaggi sono antipatici. È possibile che una società sia tutta formata a quel modo? [...] Il color rosa fu giustamente deriso, ma almeno era allegro; il nero, il tutto nero, ha gli stessi torti, più quello di essere triste...

E aggiungeva perentoriamente:

Racconti simili non voglio più pubblicarne.⁴⁵

Senonché sulla raccolta narrativa vi fu pure la difesa di Luigi Capuana e la differenza di stile, da lui rilevata, tra Verga e De Roberto, con ferma osservazione critica: «Così ora (ne sono sicuro) se mai la

Napoli, Loffredo, 2020, pp. 77-108.

⁴⁴ De Roberto, *Rivolta...* cit., p. 282.

⁴⁵ Cfr. *Prefazione a Documenti umani* e poi *Lettere a Treves*. Sulla corrispondenza di De Roberto con Treves si veda *Carteggio De Roberto-Treves*, a cura di Agnese Amaduri, Catania, Fondazione Verga, 2017.

critica vorrà occuparsi del volume del De Roberto, sentiremo tirar fuori le novelle siciliane del Verga o di qualche altro, quasi dall'identica natura del soggetto debba risultare per forza una identità di forma: quasi tra la forma nervosa e piena di tristezza del Verga e questa calma e blanda del De Roberto, che non si commuove e non si appassiona di nulla, non possa esservi, e non vi sia di fatto una bella differenza». ⁴⁶ Del resto lo stesso Verga mostrò di apprezzare non poco il libro di De Roberto, e in particolare, accanto alla novella *Nel cortile*, a *Ragazzinaccio* e a *San Placido*, precisamente l'ultima della raccolta, *Rivolta*: «[...] vorrei stringerle forte forte tutt'e due le mani per dirle il piacere grande che mi ha fatto la lettura del suo volume di novelle, e per ringraziarla d'avermelo mandato. Belle tutte, specialmente *Nel cortile*, *Rivolta*, *Ragazzinaccio*, *San Placido* con dei tipi tanto veri ed umani che parrebbe poterci su i nomi propri e che schietta e sobria efficacia di colore e di disegno. Me ne congratulo sinceramente con lei, caro De Roberto, che comincia come altri non sanno arrivare a fare, pestando anni ed anni lo stesso cobalto e lo stesso cinabrio, nel solito mestaiolo dei droghieri». ⁴⁷ Se l'ordine dei titoli corrispondeva alle preferenze di Verga, dopo la novella *Nel cortile* verrebbe per l'appunto *Rivolta*.

Ma le perplessità critiche intorno alla novella sono state persistenti, almeno fino agli anni cinquanta del Novecento: se è vero che un critico autorevole come Gaetano Mariani, il quale non poteva ignorare almeno il giudizio di Capuana – osservava con severità, sminuendo decisamente il valore artistico di *Rivolta*: «Verga è lontano e ci troviamo dinanzi al peggior naturalismo, alla volontà di ricercare il macabro come fine a sé stesso». ⁴⁸

È merito soprattutto di Giuseppe Traina aver ricondotto l'attenzione su questa novella e di aver rilevato con giudizio netto che «*Rivolta* non possiede, è evidente, il respiro quasi romanzesco della *Disdetta*, ma non è [...] quella mera rimasticatura zoliana che a non pochi critici

⁴⁶ Catalano, *Riflessioni sul primo De Roberto...* cit., pp. 77-78.

⁴⁷ Ivi, p. 78.

⁴⁸ Gaetano Mariani, *Federico De Roberto narratore*, Roma, Il Sagittario, 1950, p. 18.

è sembrata»; proponendo osservazioni critiche acute, che avremo modo di riprendere più avanti.⁴⁹

Qui si vorrebbe almeno rilevare l'arte del grottesco messa in atto da De Roberto, il quale, a fronte di una scena cruda ed «esagerata» come quella sopra riprodotta, rivela altresì l'intento di rappresentare la singolare reazione dell'ispettore: nella sua indifferenza, non meno «esagerata». ⁵⁰ È qui una delle direzioni dell'arte di De Roberto, la distanza «assoluta» dal personaggio: e opportunamente Gaspare Giudice ha rammentato che tale opzione per «l'esperienza veristica fu un tramite, rappresentò l'importante momento di accesso alla poetica fondatrice flaubertiana, a una poetica cioè dalla quale De Roberto ricavava, oltre che la lezione della paratassi narrativa, [...] l'obbligo primario di una distanza «ironica» da frapporre come schermo e filtro fra narratore e oggetto della narrazione, e l'abolizione pregiudiziale della “simpatia”». ⁵¹ V'è inoltre la procedura della esagerazione: e a questo livello, oltre che da Flaubert, soprattutto da Zola De Roberto imparava «la tecnica dell'esaltazione 'iperreale' dei fenomeni attraverso l'accumulo ripetitivo, l'osservazione ravvicinata e insistita, e la possibilità di connotazione simbolica insite in questa tecnica». ⁵² Ne *Il colore del tempo*, non a caso, De Roberto rileverà che Zola «esagerando, ingrossando, calcando la mano, ci persuade, ci scuote, ci trascina». ⁵³

Ma seguiamo le sequenze di *Rivolta*:

L'ispettore si voltò indietro, a chiamare:

– Dottore? Dov'è il dottore?⁵⁴

Sembra che per un attimo lo spettacolo della morte abbia potuto indurre qualche impercettibile turbamento nell'ispettore: di contro,

⁴⁹ Giuseppe Traina, *Introduzione* a Federico De Roberto, *La Disdetta e altre novelle*, Avagliano, Cava de' Tirreni, 2004, p. 18.

⁵⁰ Rinvio all'importante libro di Giovanni Maffei, *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Firenze, Franco Cesati editore, 2017.

⁵¹ Giudice, *Introduzione* a Federico De Roberto, *I Viceré e altre opere...* cit., p. 13.

⁵² Ivi, pp. 13-14.

⁵³ Federico De Roberto, *Il colore del tempo*, Palermo, R. Sandron, 1900, p. 232.

⁵⁴ De Roberto, *Rivolta...* cit., p. 283.

«dopo aver guardato un momento il cadavere, il medico fece un segno con la mano, come a dire»:

– Che cosa volete da me?⁵⁵

Ben presto l'ispettore ritornerà. Il funzionario indifferente, cui la sorte ha assegnato il «mestiere cane» che gli avrebbe impedito di consumare la colazione «si strinse nelle spalle»:

– Requiescat in pace!⁵⁶

Dopo di che l'ispettore andò al tavolino sul quale «si vedevano molte carte sciorinate». Su una busta gialla, bene in vista, l'ispettore aveva modo di leggere le parole che spiegavano quella morte. Non di un assassinio si trattava, bensì di un suicidio:

Mi uccido, non s'incolpi nessuno della mia morte. Mezzanotte. Filippo Mordina.⁵⁷

Intanto sopraggiungeva il delegato Pinelli il quale, anche lui, «si fermò un istante sulla soglia, alla vista del cadavere». Al delegato era demandato di redigere una breve relazione:

– Non c'è carta; un po' di carta, una busta.

– Subito! e donna Vincenza (la fantesca) e don Ciccio (il portinaio), che stavano nel corridoio, corsero a cercarne.⁵⁸

La scena ha un andamento teatrale, non a caso seguita da una voce «gridata» dell'ispettore, il quale chiede del titolare dell'albergo alla fantesca, ma il padrone è fuori; chiede quindi della moglie del padrone, che però è rinserrata nella sua stanza e piange:

- Portatemi il registro dei passeggeri, non c'è neppure quello?⁵⁹

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ *Ivi*, p. 284.

⁵⁹ *Ibidem.*

Tra movimenti scenici, voci gridate e rispettosi silenzi del personale d'albergo o delle guardie, assume rilievo una dimensione teatrale. Intanto l'ispettore si era seduto dinanzi al tavolino e aveva inforcato una lente e cominciava ad esaminare le carte che vi erano disposte; distratamente rilegge:

– Mi uccido, non s'incolpi nessuno.⁶⁰

«Questo lo sappiamo» è la sua reazione, improntata a freddo intendimento burocratico, e lambendo quasi una straniata dimensione umoristica. Ma sul tavolino c'è un'altra lettera e l'ispettore comincerà a leggere a bassa voce. Si annuncia una procedura che sarà ripetuta in altre novelle di De Roberto, fino a *La posta*: con la «costante» di una lettura a bassa voce che si ritrova in non poche pagine del *corpus* della novellistica di De Roberto, pur in situazioni assai diverse tra loro. In *Rivolta* si tratta della rappresentazione della fase istruttoria che deve precedere la redazione di un verbale di polizia e la relazione di un magistrato: pure in questa circostanza l'atto di lettura è svolto a bassa voce, con improvvise e infastidite esclamazioni «che razza di calligrafia!». Ne *La posta*, la cifra umoristica sarà segnalata dalle difficoltà di lettura – da parte di un ufficiale che legge a mezza voce a beneficio di un soldato analfabeta – delle missive provenienti dalla lontana Sicilia,⁶¹ ovvero l'umorismo, quasi lieto prima e poi sempre più amaro, sarà dato dalle difficoltà di decifrare una incerta grafia, espressioni dialettali e parole che trasmettono notizie di «malasorte».

In ogni caso, la prima lettera che cade sotto gli occhi dell'ispettore è una lettera familiare, inviata dalla località di Regalbuto, da un cugino di Filippo Mordina: è una lettera che getta una prima luce sulla passata condizione umana del suicida. Nella lettera il cugino esprime il suo vivo e sincero dispiacere per la notizia ricevuta: di un concorso per impiegato alle poste, cui aveva partecipato lo stesso Mordina, e

⁶⁰ Ivi, p. 286.

⁶¹ Si veda Rossella Abbaticchio, *Parole e lettere da un conflitto. Su "La posta" di Federico De Roberto*, «Annali della facoltà di lingue e letterature straniere dell'università di Bari», 2012.

conclusosi con esito negativo. Senonché, nella lettera, lo scrivente trasmetteva a sua volta una «sua» notizia negativa: ovvero che il padre di Filippo, vedovo, si era ben presto dimenticato della moglie defunta, si era risposato e «della sant'anima di tua madre nessuno più se ne ricorda». Quindi passava a rivolgere al Mordina un invito: «torna a casa che tuo padre ti riceverà, e così ti levi dalle tue pene».

Nel silenzio della camera d'albergo si era udito «il borbottio dell'ispettore che leggicchiava e s'interrompeva di tratto in tratto facendo fischiare l'aria attraverso i denti, per scacciarne i residui della colazione»; e s'interrompeva altresì l'ispettore per la difficoltà di decifrare la grafia del mittente della lettera: ma intanto «un sordo rumore di voci, di scalpiccii, di passi saliva dalla folla» assiepatasi davanti alla porta dell'albergo. Per questa ragione recitava infastidito l'ispettore:

– Che cappio stanno a guardare? L'opera di Pulcinella?
Le guardie ridevano alla facezia del superiore.⁶²

Come si può inferire, il movente del suicidio comincia a ricostruirsi attraverso la lettura a bassa voce, stentata e fredda, dell'ispettore: una vicenda amara e dolorosa sta acquisendo i suoi primi contorni, pur se la stessa vicenda appare già ora come «abbassata», in ragione prima del «borbottio» di un personaggio che appare indifferente al dramma del giovane suicida e poi dalla facezia, pronunciata dallo stesso ispettore rivolto alle guardie: le quali non possono che ridere.

«Vediamo un po'», recita ancora l'ispettore, «un'altra lettera». E pronuncia le sue parole senza che si possa cogliere alcuna emozione nell'atteggiamento che accompagna la procedura di ricostruzione dei «fatti». Converrebbe riprodurre almeno l'*incipit* di questa seconda lettera del cugino di Filippo Mordina:

Caro cugino [...] sento quanto mi dici; tu hai ragione e la tua lettera mi ha fatto piangere; ma considera la difficoltà di procurarti un pane in una grande città, e tu stesso mi fai sapere che alla Banca industriale non ti hanno voluto; se tua ma-

⁶² De Roberto, *Rivolta...* cit., p. 286.

dre, sant'anima, potesse parlare dall'altro mondo, ti direbbe di tornare a casa, e di fare buon viso alla Finocchiara.⁶³

Ormai, proprio grazie alla lettura di questo secondo «documento umano», la mala sorte di Mordina si sta disvelando agli occhi del lettore: un insanabile dissidio con il padre, anche per il fatto che questi, dimenticando presto la moglie defunta, si è risposato; il rifiuto del giovane di ritornare nel paese d'origine; una vita stentata in una grande città (si tratta di Catania?); e soprattutto la vana ricerca di un lavoro – dapprima un concorso conclusosi negativamente alle Poste, poi un rifiuto da parte della Banca industriale.

Mentre l'ispettore sta leggendo e frugando tra le carte, ritorna don Ciccio, il portinaio, con il registro dei passeggeri, «dalla copertina sporca di grasso e d'inchiostro».

– Si chiamava Mordina? chiede a questo punto l'ispettore.

– Eccellenza sì, risponde il portinaio.⁶⁴

Solo ora l'ispettore chiede del nome? Ma ora quel nome non disvela il suo segreto significato, strettamente legato a un giovane che ha subito i «morsi» della mala sorte: non sono questi che lo hanno spinto a darsi una *mors* volontaria?⁶⁵

Intanto l'ispettore è lì, piegato sul tavolino a frugare tra le carte, a spulciare e a compitare: e s'imbatte in un'altra lettera che leggerà anche questa volta a bassa voce. È una lettera di un Amministratore della Società di Navigazione generale e il contenuto, di triste rifiuto, è in linea con le precedenti scritture:

Onorevole signore, il personale di questa Agenzia trovasi attualmente al completo; mi è quindi impossibile tenere conto della sua domanda. Con perfetta osservanza...⁶⁶

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Ivi, p. 288.

⁶⁵ Il nome dell'ultimo suicida della narrativa di De Roberto è, nella novella di guerra *La paura*, Morana: anch'esso contiene la radice *mors*.

⁶⁶ Ivi, p. 289.

Non una parola di commento da parte dell'ispettore, il quale pur legge in presenza di un coro, che a sua volta non emette nemmeno una pur flebile voce di *pietas* a fronte della filiera di «malenove» che si è abbattuta sul giovane Mordina. Imperterrito, l'ispettore prosegue nella sua procedura; e ancora una volta, con voce impassibile, dichiara: «un'altra». Questa volta la lettera proviene dall'Amministrazione delle zolfare del marchese Sanfilippo:

Signore, il signor marchese ricevette a suo tempo la lettera che lei gli fece pervenire, e le fa sapere che per il momento, trovandosi provvisto ad esuberanza di personale, non può corrispondere al suo desiderio. Mi creda...⁶⁷

Suonano obiettivamente ironiche le formule di saluto delle chiuse di queste lettere burocratiche e amministrative: «Con perfetta osservanza; Mi creda...»; come a porre un ironico sigillo a un rifiuto di impiego e insieme a una mala sorte. Si tratta di una vera e propria «litania del potere» che si esprime qui attraverso formule rituali tendenti a rimuovere ogni «illusione» nel giovane aspirante a un ruolo di dignità.⁶⁸

Intanto su quel tavolino, dal tappeto verde stinto, è depositato un *corpus* di documenti umani, dai quali soli si evince la storia di un dramma consumatosi in un modesto albergo di una grande città moderna. Quel tavolino dal tappeto stinto rinvia all'occhio del narratore, lo stesso occhio che aveva traguardato i divani stinti del palazzo Roccasciano. Intanto quelle lettere indirizzate al Mordina gettano qualche barlume sul dramma della solitudine del suicida, cui segue una straniante assenza di parola da parte dei pur non pochi personaggi che agiscono nella stanza o si muovono nel corridoio dell'albergo. Solo giù nella strada, davanti alla porta dell'albergo, si consumano voci di commento, ma sono le voci di un commento anch'esso straniato e grottesco:

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ Rinvio a Rosalba Galvagno, *La litania del potere e altre illusioni. Leggere Federico De Roberto*, Venezia, Marsilio, 2017.

Fuori [...] i curiosi formavano già i capannelli, scambiandosi le notizie:

– Hanno ammazzato uno... Il padrone è scappato... Non è niente, un passeggero che non vuole aprire.⁶⁹

Scene di folla che indurrebbero a pensare alla lezione manzoniana, davanti alla casa del Vicario. Finalmente da parte dell'ispettore viene rivolta una quasi distratta domanda a don Ciccio, il portinaio, sul nome di Mordina – i titolari dell'albergo, infatti, risultano «assenti», in quanto l'uno è fuori, non reperibile; l'altra è rinchiusa in camera, a piangere – «Si chiamava Mordina?». Intanto, il corpo del giovane suicida è lì disteso nella camera d'albergo, e dopo qualche accenno iniziale di turbamento, nessuno, fino all'arrivo del pretore, potrà curarsi di ricomporre il cadavere: si aspetta il pretore e che vengano gli addetti delle pompe funebri per deporre il corpo in una bara. È una situazione, ora rappresentata, ora allusa, che conferma l'allegoria di un irredimibile abbandono di un corpo, intorno a cui si svolgerà un «gioco del mondo» sempre più grottesco.

L'ispettore intanto «riprese a rovistare sul tavolino», pronunciando ormai la frase di rito: «Un'altra lettera».

Questa volta il contenuto non riguarda solo la condizione psicologica del destinatario, ma il suo stato di salute fisica. E' sempre il cugino che scrive da Recalbuto a Filippo Mordina:

[...] sono angustiato per le notizie della tua salute, e spero che per guarirti tornerai a casa, se il dottore ti ha prescritto l'aria del paese. Mi angustia la tua lettera, per lo stato in cui ti trovi, tanto più che non posso domandare niente a mio padre, che vuole che tu ritorni al paese.⁷⁰

La Lettera si concludeva con accenti accorati:

Caro Filippo, torna presto, questo è il mio consiglio, è meglio soffrire a casa che in una locanda...⁷¹

Doveva essere l'ultima lettera ricevuta in vita da Filippo Mordina:

⁶⁹ De Roberto, *Rivolta...* cit., p. 281.

⁷⁰ Ivi, p. 289.

⁷¹ *Ibidem*.

e solo ora l'ispettore si decide a chiedere a don Ciccio, il portinaio, delle abitudini del suicida. La risposta mette in rilievo la sua solitudine: «quasi sempre in casa» – ma sarebbe stato più giusto rispondere: quasi sempre nella camera d'albergo – «non lo veniva a cercare anima viva, solo qualche volta tornava tardi, come ieri...». Nel frattempo l'ispettore, non particolarmente concentrato a riflettere sulle informazioni del portinaio, strizzava l'occhio al delegato, per chiedergli maliziosamente del pretore, il cui arrivo era stato annunciato, ma era ancora senza esito: «Pinelli, si è visto il pretore?».

Quindi, rivolgendosi nuovamente al portinaio, l'ispettore chiedeva se ci fossero conti in sospeso con il padrone dell'albergo. E il portinaio informa l'ispettore che il Mordina doveva una «quindicina»; quindi che il padrone gli aveva concesso una settimana di tempo, e inoltre che il cliente aveva dato in pegno un orologio. Segnalava poi don Ciccio che la settimana era finita esattamente in quella giornata, della morte del giovane. Per di più il portinaio riferisce di un terribile «particolare», che si era pure desunto dall'ultima lettera inviata dal cugino al Mordina; ma ora le parole del portinaio, improntate a servilismo e falsa discrezione verso il pretore, sono improntate a un linguaggio crudo e privo di ogni pietà, solo di freddo cinismo, nel loro riferirsi al giovane suicida:

Eccellenza, (la settimana di proroga) finiva oggi. Per questo si sarà scannato. Ma non poteva campar molto, Eccellenza...

Perché?

Era malato, qui alla cassa... Quando rifacevo la camera, lo sentivo abbaiare come un cane... e sputava sangue...⁷²

D'improvviso, e finalmente, arriva il pretore, una autorità riconosciuta: per effetto del suo arrivo «le guardie si schierarono da una parte e dall'altra, padre Miniscalco si tirò indietro sull'uscio della sua camera, l'ispettore si cavò il cappello, indietreggiando».

⁷² Ivi, p. 292.

De Roberto disvela come nessun'altro un'«arte dello scrittore» quando si misura con le parvenze del potere: lo stesso ispettore che, riferendosi alla abitudini di lentezza del pretore, già aveva usato maliziosa ironia, ora invece dichiara mellifluo: «Signor pretore, le bacio le mani».

Intanto il pretore entrava nella stanza dell'albergo «a capo chino e con aria assonnata. Quando vide il cadavere parve svegliarsi»: lungi da ogni moto di *pietas* il corpo del Mordina non è stato ancora ricoperto e il pretore, messo a giorno della faccenda, muove le labbra pronunciando parole indistinte, poi, guardando il cadavere, dice distinta-mente: «Ma questo qui io lo conosco».

Si chiama Filippo Mordina.

– Mordina!... Sicuro, in casa della principessa... Va bene, va bene... Intanto, gli faccia frugare addosso.

«In casa della principessa», rammenta il pretore. Bisognerebbe allora riandare nella dimora della principessa di Roccasciano e, come circolarmente, ritornare dall'ultima alla prima novella de *La Sorte*: ovvero a *La Disdetta*. In effetti in un passaggio testuale di questa novella troviamo, all'interno di un quartetto dedito alla conversazione, l'uno accanto all'altro, entrambi i personaggi, il giovane Mordina e il pretore Restivi: un gruppo nel quale il cavaliere Fornari «si voltava a criticare la composizione dei menus del Grande Albergo con Filippo Mordina, un povero diavolo sul cui viso magro e patito si leggeva la fame». Un confronto grottesco, questo, nel corso di un rito di conversazione, di un personaggio che critica i menus, di sicuro abbondanti e succulenti, di un Grande Albergo a fronte di un giovane, Filippo Mordina, che soffre abitualmente i morsi della fame. Subito dopo, a sottolineare la ossessione bulimica del cavalier Fornari, la rappresentazione d'autore cattura un altro momento della conversazione serale in casa della principessa Roccasciano e per l'appunto il pretore Restivi:

Non pensa che a mangiare e a bere! – faceva osservare il professor Quartini al pretore Restivi. Ma il pretore Restivi, rincantucciato nell'angolo del divano, con la

testa reclinata sulla spalliera, volgeva al suo interlocutore uno sguardo spento, fra le palpebre socchiuse, poi le richiudeva nuovamente e ripigliava il sonno interrotto.⁷³

Come si vede, quella del personaggio sonnecchiante, ovvero dallo sguardo assonnato doveva essere una postura consueta del pretore Restivi. Il quale ora, nella stanza d'albergo dove si è consumato il suicidio del giovane conosciuto in casa della principessa, pure lui «sedutosi dinanzi al tavolo, lentamente, come all'ufficio, cominciò a esaminare una dopo l'altra le carte. Nella camera non si sarebbe udito volare una mosca».

L'arte dell'«esagerazione», sebbene De Roberto sia qui narratore al suo esordio, è già riconoscibile. Nei gesti improntati a lentezza del pretore v'è un'assoluta noncuranza, una assoluta impassibilità di fronte a un dramma e alla morte di un giovane pure conosciuto in occasione di una delle affollate feste in casa della principessa di Roccasciano. «Come all'ufficio», resta il suo burocratico atto di lettura delle carte: e il silenzio, nella stanza d'albergo, lungi dall'essere di umana partecipazione, è indotto solo dalla presenza di una autorità «seduta», rappresentativa di un potere burocraticamente intento alla lettura di carte sparse su un tavolino.

In questa atmosfera, dopo l'invito pronunciato dal pretore a frugare negli abiti del cadavere: «Ecco quel che s'è trovato», dice una guardia. Si trattava di un ritratto, «su cui il sangue aveva tirato come un velo rossastro». Insieme, il pretore e l'ispettore, guardano attentamente e riconoscono Teresella Scardaniglio, una attrice di varietà, conoscenza che svela pure delle loro abitudini pruriginose. Dov'era quel ritratto? «Fra il gilé e la camicia», risponde la guardia che ha frugato, e riferisce di non aver trovato altro.

Suggestive e «terribili» a un tempo, da un punto di vista narrativo, le due sequenze immediatamente successive, in cui agisce il lemma «ora»: lemma che ha il significato di «in questo tempo» e altresì quello di una congiunzione leggermente avversativa, «ma adesso», specialmente nel corso di narrazioni. «Ora»: verrebbe fatto di pensare al-

⁷³ Federico De Roberto, *La Disdetta*, in Id., *La Sorte...* cit., p. 10.

l'adozione del lemma ad opera dell'ultimo De Roberto, e alla sua «arte dello scrittore» di fronte allo spettacolo della morte, un'arte intenzionalmente disvelata in novelle di guerra come *La posta* e *La paura*.⁷⁴ Recita intanto il passaggio di *Rivolta*:

«Ora» il cadavere restava con le braccia in croce, la testa rimossa dalla prima posizione e un po' inchinata verso la spalla sinistra, l'abito aperto mostrante la camicia insanguinata.⁷⁵

Come sarà appunto in alcune novelle di guerra, è qui anticipata la *descriptio* di un Cristo depresso.⁷⁶ Ma a maggior ragione si potrebbe cogliere il senso del grottesco nella sequenza immediatamente successiva – «Delegato», chiamò il pretore, «cominciamo due parole di verbale»; e forse ancor più nell'ultimo svolgimento narrativo della novella. Vero è che, a partire dall'invito del pretore alla stesura di un burocratico verbale, la narrazione prenderà infatti le movenze del comico prima e poi volgerà a un epilogo drammatico, ma sempre nel segno del grottesco.

Movenze del comico, si diceva. Infatti l'ispettore, «senza far rumore, uscì sul corridoio e chiese di don Ciccio, fermo lì in mezzo»: vuole sapere del numero di stanza della donna di varietà, Teresella, che ben presto raggiunge nella sua camera. Qui comincia un gioco verbale, segnato dalle battute di un dialogo sapido di umori, nel corso del quale l'ispettore finge dapprima, celiando, di avere qualche sospetto verso la donna; quindi, dopo aver chiesto all'attricetta di varietà se avesse mai conosciuto il Mordina, disvela malamente, e in maniera goffa, una senile pulsione erotica:

- E... non t'ha avvicinata mai?
- Quante volte v'ho da di'...

⁷⁴ Su *La paura* rinvio a Pasquale Guaragnella, *Il teatro della Grande Guerra nel De Roberto postremo*, «Belfagor», LXIV, 4, 2009, pp. 393-418, ma altresì alla bibliografia menzionata da Gabriele Pedullà nella edizione de *La paura e altri racconti di guerra...* cit.

⁷⁵ De Roberto, *Rivolta...* cit., p. 294.

⁷⁶ Si veda Gabriele Pedullà, *Introduzione* a Federico De Roberto, *La paura e altri racconti di guerra...* cit.

– L'incontri anche iesera?

– Mi pare... Poi aggiunse, curiosamente: Chi ve l'ha detto?...

L'ispettore la guardò ammiccando:

– Con chi eri?

Teresella gli dette un altro spintone

– Ih, com'è curioso!...⁷⁷

Lo strano interrogatorio poliziesco, che ha registrato movenze assai poco regolamentari, si conclude con una domanda pronunciata in chiave semi-dialettale dall'attrice e una risposta in chiave bonaria dell'ispettore:

– Cavalliè... sentite... avessi mai da passà qualche seccatura?...

L'ispettore le accarezzò il mento, paternamente:

– Non aver paura.⁷⁸

«Cavallié», «avessi da passà»; e prima, e più volte: «Giesù, Giesù». Opportunamente Giuseppe Traina ha parlato di «tocchi di plurilinguismo nel parlato di Teresella», che testimoniano di «un interesse di antica data per le diverse realtà dialettali», più tardi confluito nelle novelle di guerra dell'ultimo De Roberto.⁷⁹

Intanto, già nel corso dell'inverosimile interrogatorio ad opera dell'ispettore, si erano sentiti i rumori di una carrozza che si arrestava davanti all'albergo: portavano la cassa in cui deporre il corpo del povero Mordina. La descrizione della deposizione del cadavere nella bara risente di certo, almeno per un paio di particolari – uno relativo all'abito aperto e l'altro relativo alle fattezze del volto – della lezione «cruda» di Emile Zola:

Preso dalle spalle e dai piedi, il cadavere fu posto nella bara. L'abito aperto faceva ingombro; lo affagottarono alla meglio. Il tempo diventava sempre più scuro; alla luce triste, giallastra, filtrante tra i nuvoloni color creta, la faccia del morto pareva di cera.⁸⁰

⁷⁷ De Roberto, *Rivolta...* cit., pp. 296-297.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Traina, *Introduzione* a Federico De Roberto, *La Disdetta e altre novelle...* cit., p. 18.

⁸⁰ De Roberto, *Rivolta...* cit., p. 297.

Senonché si potrebbe pure comporre un repertorio, nell'ambito dell'intera narrativa di De Roberto, delle immagini in cui v'è la descrizione del cielo o del tempo meteorologico: e soprattutto dei momenti della giornata in cui cielo e tempo si fanno inclementi. Pure a questo livello, fino alla stesura di una novella come *La paura*, De Roberto si rivela scrittore grande nel mostrare una corrispondenza tra i volti della natura e il volto infelice dell'«uomo solo». E la rappresentazione allegorica di una amara solitudine non solo del morente, ma altresì dell'uomo ormai defunto, agirà probabilmente da lezione anche per Pirandello novelliere.

Vero è che su un corpo inerte e «affagottato» si abbatte, accanendosi per un'ultima volta, e in chiave assolutamente grottesca, l'umana follia. Infatti «a un tratto si udì, fuori nel corridoio, un confuso rimescolio, voci sorde, indistinte; poi passi affrettati che si avvicinavano [...] e un gridar rauco». Era il titolare dell'albergo, il quale finalmente aveva fatto ritorno e gridava come un ossesso «Assassino!... Lasciatemi, sangue di Dio!... Assassino, assassino!...».

La follia è descritta da De Roberto «terribile nella faccia accesa, gli occhi iniettati di sangue, i capelli rossicci sconvolti [...] una furia». E mentre le guardie tentavano di fermarlo, Saverio, il padrone dell'albergo, «gridava parole mozze»:

Il cuore debbo mangiargli... a cotesto infame!... Mi ha rovinato... l'Albergo è rovinato!...⁸¹

Probabilmente in questo passaggio testuale si avverte la lezione improntata a «esagerazione» di Zola, con un gusto per l'orrido e l'abietto e il senso di «una stupefacente violenza»: ⁸² ma il Capuana difese anche questo passo, sostenendo che la scena dipinta dall'autore era di una «realtà locale caratteristica» con espressioni verbali crudeli che rientravano di fatto in quella realtà. ⁸³

⁸¹ Ivi, p. 298.

⁸² Vittorio Spinazzola, *Federico De Roberto e il verismo*, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 63.

⁸³ Si rinvia a Catalano, *Riflessioni sul primo De Roberto...* cit., p. 90.

Nella rabbia dell'impotenza – si dovrà assumere qui increduli – Saverio «lanciò uno sputo che andò a stamparsi sulla fronte del morto»:

Carogna, tieni!

Ci sarebbero stati qui gli estremi di un reato? per vilipendio di cadavere?

E invece, impassibile, l'ispettore si avvicina all'esagitato, gli possa una mano sulla spalla e gli dice candidamente:

– Principale, che facciamo?⁸⁴

Non diversamente, «il pretore guardava, impassibile, stropicciandosi le dita». Nessuno proferisce parola sulla scena di un teatro ora diventato muto: e il padrone finalmente si lascia portar via.

La storia di questa mala sorte del povero Mordina potrebbe finire qui, in un senso drammaticamente doloroso: se la chiave del grottesco, peculiare dell'arte di De Roberto – atta disvelare magistralmente una freddezza blanda, come scriveva Capuana, ma solo in superficie, in verità ribollente di disgusto nelle pieghe profonde della scrittura – la chiave del grottesco, dunque, non richiamasse in gioco un ultimo particolare: una lettera ormai dimenticata, l'ultimo «documento umano», consegnata, in esordio della vicenda narrata, da un postino a don Ciccio, il portinaio dell'albergo.

Converrebbe allora seguire l'ultima movenza del racconto: nel momento in cui, avendo il carrozzone portato via il corpo di Filippo Mordina, la fantesca, risalendo, vede qualcosa di bianco per terra:

– La lettera del passeggiere!

E la portò su alla giustizia.⁸⁵

Il pretore, mentre sta concludendo la redazione del verbale, apre e legge, probabilmente per un'ultima volta a bassa voce, la lettera consegnatagli, il cui oggetto è «concorso fra gli insegnanti elementari». Nella lettera si partecipa al destinatario, signor Filippo Mordina, che, ai fini dell'ammissione al concorso, è necessario il certificato speciale di abilitazione all'insegnamento di ginnastica: dunque «la Commis-

⁸⁴ De Roberto, *Rivolta...* cit., pp. 298-299.

⁸⁵ Ivi, pp. 299-300.

sione non può passare all'esame dei titoli già presentati, se la Signoria Vostra non farà pervenire il certificato di cui sopra».

La lettera indirizzata al giovane aspirante maestro, ormai deceduto, contiene in verità la comunicazione d'un ulteriore rifiuto di impiego. È stato detto assai bene che «col riapparire in iscena dell'ultima lettera» sembra che la vita dell'escluso «continui a procedere anche senza di lui», in quanto continuano a pesare proprio «quei contrasti di impassibile disinteresse» che hanno contribuito al fallimento della sua vita.

Verrebbe fatto di chiedersi: v'è un barlume di morale nella storia di questa grottesca vicenda? Una risposta si potrebbe tentare: ripetendo – come è stato opportunamente rilevato – che se il povero Mordina avesse potuto prevedere il gioco del mondo instauratosi dopo la sua morte, se avesse potuto prevedere quell'autentico teatro di disinteresse, di indifferenza e di pazzia inscenato intorno al suo corpo, il giovane – pur malato, povero e incompreso qual era – si sarebbe suicidato ugualmente; ma «certo non avrebbe lasciato quel biglietto», di «uomo illuso»: un biglietto «fin troppo generoso» nei confronti del mondo.⁸⁶

Resta che il mondo rappresentato in *Rivolta* è traguardato da De Roberto come da «lontano», nel segno di un grottesco ora umoristico ora drammatico: sulle scene dei tempi moderni è colto, con cifra originale, un incessante fluire delle insensate azioni umane. Dietro la tela si scorge la maschera malinconicamente eraclitea dell'autore.

Abstract

La Sorte, Federico De Roberto's debut prose collection, includes not only *La Disdetta*, a short story considered by all the most authoritative critics as a sure masterpiece, but also other narratively valuable texts. Among these are the short stories *Nel cortile* and *Rivolta*. The former is characterized by a set of backbiting choral voices – the main characters being a servant and a concierge – that seem to anticipate the varied world of servants that will rise in the halls of the Uzeda palace in *I Viceré*. *Rivolta* is instead the story of a young suicide in a hotel in a large modern city: the story is reconstructed through

⁸⁶ Traina, *Introduzione a Federico De Roberto, La Disdetta e altre novelle...* cit., p. 18.

the Letters sent by the young man to several recipients, and reread with absolute bureaucratic indifference by a police inspector and a magistrate. The epilogue is surprising, with the owner of the hotel ranting against the young man's corpse, with no reaction of outrage from the characters attending the scene.

De Roberto discerns the world represented in the two short stories as from «far away», under the sign of a grotesque that is sometimes humorous, sometimes dramatic: an incessant flow of senseless human actions is originally captured on the scenes of modern times. Behind the canvas you can see the author's Heraclitean mask.

Pasquale Guaragnella
pasquale.guaragnella@libero.it

Katia Massara

Giuseppe Zangara e l'attentato a Roosevelt tra storia, cinema e letteratura

Ci sono accidenti che modificano il corso della storia facendolo deviare improvvisamente verso un risultato inatteso, che sfugge all'interpretazione razionale degli eventi, al nesso logico e conseguente di cause ed effetti.¹ La morte prematura di Lenin, l'errore dell'autista che sbaglia strada e provoca la morte di Francesco Ferdinando a Sarajevo, la mancata ammissione di Hitler all'Accademia delle Belle arti di Vienna nel 1907, sono eventi imprevedibili che hanno dato origine a una concatenazione di altri eventi, che hanno provocato a loro volta conseguenze enormi.² Di fronte ad essi, «è bene che lo storico si ponga il problema del se».³

1. Con la vittoria nella Grande Guerra, gli Stati Uniti erano diventati la maggiore potenza economica, finanziaria e industriale del mondo. Il capitalismo americano degli anni Venti, privo di qualsiasi forma di controllo, aveva incrementato la concentrazione imprenditoriale e l'accumulazione

¹ Sull'argomento esiste un'ampia bibliografia; in questa sede ci limiteremo a citare E.H. Carr, *Sei lezioni sulla storia*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 94-116 e Franco Cardini, *Il ritmo della storia*, Bologna, Rizzoli, 2001.

² Per quanto riguarda la storia del XX secolo, cfr. Alberto ed Elisa Benzoni (a cura di), *La storia con i se. Dieci casi che potevano cambiare il corso del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2013.

³ Come osserva già Tilgher negli anni Trenta del Novecento (A. Tilgher, *Il caso*, «Religio», 1939, pp. 1-16).

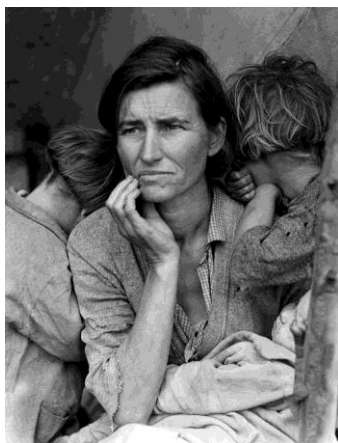
della ricchezza privata portandole a livelli mai sperimentati in precedenza, mentre un'enorme bolla speculativa aveva sovraccitato e drogato il mercato facendo impennare i prezzi delle azioni. L'incremento eccessivo dei guadagni di borsa induceva singoli risparmiatori, società e gruppi più o meno grandi a sperare in guadagni facili e rapidi e a promuovere operazioni finanziarie rischiose; la tendenza era in atto già dal 1925, ma nessuna misura era stata presa per controllare e contenere il valore dei titoli scambiati a Wall Street. A nulla erano valsi i segnali di rallentamento dell'economia mondiale; le speculazioni borsistiche, agevolate dalla facilità di ottenere crediti, erano proseguite inesorabilmente.⁴ L'offerta del periodo postbellico, che in un primo momento, soprattutto nel settore dei beni durevoli, era stata assorbita anche grazie al nuovo sistema dell'acquisto a rate e dei prestiti, aveva ormai saturato un mercato che nessuna mano invisibile era in grado di autoregolare e tuttavia proseguiva la sua folle corsa verso il massimo della produzione, incurante delle reali esigenze e possibilità di acquisto dei consumatori. In breve tempo, molte merci cominciano a giacere invendute e la sovrapproduzione dilaga. Quando il 24 ottobre 1929, nel giovedì più nero della sua storia, circa 13 milioni di azioni vengono svendute alla borsa di New York, il Paese precipita in una crisi di dimensioni enormi. Gli Stati Uniti erano diventati il polmone industriale e finanziario del mondo e soprattutto dell'Europa, con la quale avevano creato una relazione economica interdipendente, motivo per cui le borse europee subiscono quasi immediatamente un forte calo. All'improvviso, il capitalismo dei ruggenti anni Venti si trasforma in un meccanismo distruttivo le cui conseguenze si protraggono, dentro e fuori il continente, per gran parte degli anni Trenta.⁵

Le ripercussioni della Grande depressione sono devastanti. Risucchiati in un circolo vizioso, crollano i prezzi dei prodotti e gli investi-

⁴ Nota acutamente Kennedy che «non era solo il denaro alla radice della disgrazia che avrebbe presto colpito Wall Street; erano gli uomini – uomini e donne la cui bramosia per dollari facili aveva fatto abbandonare ogni vincolo di prudenza finanziaria e perfino di buon senso» (D.M. Kennedy, *Freedom from Fear. The American People in Depression and War, 1929-1945*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 37).

⁵ Sulla crisi del '29, accanto all'opera classica di J.K. Galbraith (*Il grande crollo*, Torino, Boringhieri, 1972), cfr. anche, soprattutto per i mutamenti strutturali del capitalismo, K. Polany, *La grande trasformazione*, Torino, Einaudi, 1974.

menti, mentre aumentano i debiti e le giacenze di merci invendute. Il commercio interno e quello internazionale subiscono un tracollo. Miseria e disoccupazione si abbattono in primo luogo sulle categorie più deboli (gli afroamericani, le donne, gli immigrati, gli operai delle fabbriche), nella totale assenza di ammortizzatori sociali in grado di alleviarne le sofferenze. Gli ultimi anni della presidenza del repubblicano Herbert Clark Hoover, che, dopo avere introdotto misure protezionistiche più severe si ostina irresponsabilmente ad affermare – contro ogni evidenza – che il peggio è passato, sono durissimi per gli americani. La fiducia nel presidente è ai minimi storici. I suicidi di chi ha improvvisamente perso tutto sono all'ordine del giorno, le baraccopoli costruite con cartone e fogli di metallo e abitate dai nuovi poveri vengono soprannominate “Hoovervilles”, mentre a Detroit, capitale della produzione automobilistica americana, in occasione di un comizio tenuto durante la campagna elettorale Hoover viene accolto da una moltitudine taciturna, quasi minacciosa. Le immagini dell'epoca sono quelle delle mense dei poveri e delle marce per il pane dei disoccupati nelle città, mentre la sofferenza del mondo rurale è tutta racchiusa in *Migrant Mother*, la fotografia di Dorothea Lange destinata a diventare l'icona della Grande depressione.⁶



⁶ La fotografia, scattata nel 1936 in una zona rurale della California, raffigura una donna, Florence Owens Thompson, disperata e affamata alla ricerca di cibo per i suoi sette figli.

Ancora più difficile del precedente è il periodo che intercorre tra le elezioni presidenziali che portano alla vittoria di Franklin Delano Roosevelt (8 novembre 1932) e il suo insediamento (4 marzo 1933), durante il quale l'inazione voluta del presidente uscente e quella obbligata del presidente eletto pesano come un macigno.⁷ Roosevelt però ha già in mente il suo piano.⁸ Nel discorso inaugurale, quando la crisi ha raggiunto il suo apice, il presidente pronuncia una frase destinata a divenire celebre e a connotare in maniera particolare la fase iniziale della sua presidenza: «L'unica cosa di cui dobbiamo avere paura è la paura stessa». Nei successivi 100 giorni vara i provvedimenti più incisivi del *New Deal*, il programma con il quale avrebbe salvato gli Stati Uniti e i suoi alleati e partner commerciali dal disastro. La teoria che ispira la sua azione di governo, in netta controtendenza rispetto alle politiche economiche precedenti, si basa sulla necessità del controllo dello Stato sull'attività produttiva, su una moderata inflazione e sull'ampliamento della spesa pubblica, che, agendo sul circuito virtuoso dell'aumento dei salari, dei consumi e dei profitti, avrebbe agito come volano della ripresa.⁹

Una quantità enorme di ricchezza, non solo materiale, ma anche umana, era stata distrutta in poco tempo; la ricostruzione, dunque, non poteva limitarsi all'ambito economico, ma doveva dotarsi di contenuti etici, facendo recuperare ai cittadini la fiducia nello Stato. Gli anni della presidenza rooseveltiana mostrano al mondo intero l'inefficacia delle teorie ultraliberiste e inaugurano coraggiosamente le politiche keynesiane del *Welfare State*, capaci di assicurare, insieme, prosperità economica e stabilità politica. La lotta contro lo sfruttamento dei lavo-

⁷ Tra le numerose opere sulla vita e l'azione politica di FDR, cfr. in particolare l'opera in tre volumi di A.M. Schlesinger jr., *L'età di Roosevelt*, Bologna, il Mulino, 1959-1965.

⁸ Le cause che avevano portato alla Grande depressione e le idee alla base del *New Deal* erano state espresse da Roosevelt in *Looking Forward*, pubblicato nel marzo 1933 negli Stati Uniti e qualche mese dopo in Italia con il titolo *Guardando nel futuro* (Milano, Bompiani).

⁹ Come è noto, ad ispirare la politica economica di Roosevelt fu la dottrina elaborata da John Maynard Keynes, docente di economia a Cambridge, già autore de *Le conseguenze economiche della pace* (1919) e della *Teoria generale dell'occupazione, dell'interesse e della moneta*, pubblicato per la prima volta nel 1936.

ratori e lo strapotere dei monopoli industriali, il gigantesco piano per rimettere gli americani al lavoro, le riforme strutturali realizzate ampliando i poteri del governo federale e dei sindacati, assieme al nuovo tipo di comunicazione inaugurato con le *fireside chats*, gli assicurano un'enorme popolarità e la rielezione, unico caso nella storia degli Stati Uniti, per altri tre mandati consecutivi. È ancora in carica quando, il 12 aprile 1945, muore stroncato da un'emorragia cerebrale.

Roosevelt guida il Paese in anni tempestosi, lasciando in eredità un patrimonio politico di straordinaria importanza. La sua lunga azione di governo – nell'epoca di dittature e totalitarismi – garantisce l'ulteriore consolidamento della democrazia americana e la vittoria contro il nazifascismo.

Le cose, però, sarebbero potute andare diversamente.

A meno di un mese dal suo primo giuramento, il presidente aveva rischiato di essere ucciso da Giuseppe Zangara, un giovane calabrese che intendeva vendicare, con quel gesto, i diseredati e gli oppressi di tutto il mondo. Se fosse riuscito nel suo intento, Zangara avrebbe inevitabilmente cambiato il corso della storia, con esiti difficilmente prevedibili. Invece fallisce e viene arrestato e condannato a morte alla fine del processo più breve celebrato negli Stati Uniti nel ventesimo secolo; la sentenza sarà eseguita in appena cinque settimane. Ad oltre ottant'anni di distanza, la vicenda rimane per molti versi ancora oscura.

2. La sera del 15 febbraio 1933 Roosevelt è atteso al Bayfront Park di Miami per un incontro pubblico. Viaggia su una Buick convertibile verde scoperta, che procede a passo d'uomo tra la folla assieme alle altre due vetture che compongono il corteo. Le misure di sicurezza sono state ridotte al minimo per espressa volontà del presidente, che probabilmente vuole apparire alla nazione sicuro di sé in una delle sue primissime uscite. Prima di salire sul palco rivolge ai presenti qualche parola di saluto. È in questo momento che Giuseppe Zangara sale su una delle sedie destinate agli spettatori, prende la mira e spara. Ma troppi ostacoli gli impediscono di raggiungere il bersaglio: la ressa tutto attorno che rende precaria la sua stabilità, la bassa statura che non

gli consente una buona visuale, la reazione di una donna che, dopo la prima pallottola, lo strattona nel tentativo di sventare l'attentato e di un uomo che gli immobilizza la mano. E tuttavia non rinuncia all'impresa. Esplode cinque colpi e ferisce in tutto sei persone (una pallottola ne colpisce due); in tasca gli trovano una foto del presidente e un ritaglio di giornale che descrive nei dettagli il programma della visita. Immediatamente fermato e identificato come autore del tentato omicidio, evita per miracolo il linciaggio e viene condotto nella prigione della contea. Roosevelt invece accompagna con l'auto presidenziale il sindaco di Chicago Anton J. Cermak – ferito durante la sparatoria – al Jackson Memorial Hospital.¹⁰

I destini del presidente e del suo attentatore procedono, d'ora in poi, su due rette parallele. Roosevelt e Zangara si sono incrociati solo per un attimo, che cambia per sempre le loro vite e la loro rappresentazione. I due protagonisti della storia parlano linguaggi differenti e appartengono a mondi totalmente diversi. Se il primo incarna la massima espressione del potere, l'altro impersona la disperazione dei tanti immigrati che hanno visto infrangersi il loro sogno di riscatto; se il presidente eletto è il simbolo del mondo capitalista, il piccolo muratore calabrese aspira a esserne la nemesi.

Nell'immaginario collettivo, Roosevelt diviene di colpo l'eroe nazionale, che non teme per la sua vita, ma per quella di Cermak. Nello stesso modo in cui si è preso cura dell'amico ferito, si prenderà cura della nazione ferita. È lui il predestinato che farà rinascere l'America. Non è un caso se FDR non subisce la stessa sorte di Abraham Lincoln, James Garfield e William McKinley, i suoi predecessori assassinati. È stata la mano di Dio, dicono in molti, a salvarlo. L'essere scampato all'agguato mortale viene considerato dagli americani un segno profetico. Persino la sua evidente malattia, mostrata senza alcuna reticenza, diventa parte del suo fascino, la prova di come egli sappia lottare contro gli ostacoli più insormontabili, di come riesca a battere il destino più avverso.

¹⁰ Un resoconto fedele dell'attentato e della vicenda processuale è fornito da Nathan D. Shappee, *Zangara's Attempted Assassination of Franklin D. Roosevelt*, «Florida Historical Quarterly», XXXVII, 2, ottobre 1958, pp. 101-110.

Per contro, Zangara incarna l'antieroe, immagine che le sue caratteristiche fisiche, nella cultura popolare dell'America di quegli anni, sembrano confermare: con i suoi circa 150 cm. di altezza e i suoi scarsi 50 chili di peso, aveva «l'aspetto di uno gnomo, con il corpo di un dodicenne». ¹¹ I belpensanti americani sono sconcertati: quest'uomo dall'aspetto grottesco è l'emblema del pericolo che proviene dall'esterno, da cui l'America si deve difendere se vuole continuare a sopravvivere. L'enormità dell'azione compiuta, la sua incomprendibilità, la dimensione tragica ed estrema che accompagna le cinque settimane, concorrono, assieme all'atteggiamento del reo confesso, alla formulazione di un verdetto liquidatorio e definitivo.

Tutto quello che rimane di lui sono pochi documenti e alcune testimonianze, appena utili a ricostruire le tappe fondamentali della sua breve esistenza. Nato il 6 settembre 1900 a Ferruzzano, piccolo centro della locride situato tra l'Aspromonte e il mare Jonio, rimane orfano della madre ad appena due anni. Quella di Giuseppe Zangara è un'infanzia difficile, con un padre autoritario e violento che gli impedisce di andare a scuola e lo obbliga a lavorare, per aiutare la famiglia, fin dall'età di sei anni. A causa della fatica e delle violenze cui è sottoposto quotidianamente, Zangara inizia a soffrire di dolori lancinanti allo stomaco (l'autopsia rivelerà che era affetto da ulcera peptica), che lo tormenteranno per tutta la vita. Comincia da allora a elaborare l'intimo convincimento che la causa di tutti i suoi mali derivi dall'iniquità del sistema sociale in cui vive e dalle conseguenze che produce: i figli dei ricchi vanno a scuola, i figli dei poveri lavorano. Nonostante gli abbia negato l'infanzia, la colpa non è di suo padre (al quale infatti non mancherà di spedire parte del suo salario americano), ma del sistema capitalistico.

Zangara cresce convincendosi sempre di più che il Male risieda nel capitalismo, che sfrutta la gente come lui per continuare ad arricchire chi non è come lui. E i rappresentanti del Male sono i capi di Stato; in

¹¹ B. Picchi, *Le cinque settimane di Giuseppe Zangara. L'uomo che avrebbe voluto uccidere Franklin Delano Roosevelt*, ed. italiana a cura di K. Massara, Cosenza, Klipper, 2007, p. 71.

primo luogo il capo dello Stato più ricco e potente del mondo: gli Stati Uniti d'America.

Il futuro attentatore di FDR è un individuo riservato, tormentato e instabile, incapace di rimanere a lungo nello stesso posto. A diciassette anni lascia la sua casa per andare a lavorare come muratore a Crotona e in altri paesi vicini. Prende parte per qualche mese alla Grande guerra; durante il periodo trascorso in prima linea, nella zona del monte Grappa, si persuade ulteriormente della causa delle ingiustizie del mondo. Tutti i soldati sono proletari comandati da padroni capitalisti. «Non avevo sentimenti cattivi contro gli austriaci e non li consideravo miei nemici. Il mio vero nemico era il Governo Capitalista, per il quale noi stavamo combattendo».¹² Durante il servizio di leva svolto dopo il ritorno a casa rafforza le sue opinioni. «Per tutto il tempo in cui fui soldato non vidi altro che i figli dei capitalisti ufficiali e i figli dei lavoratori soldati semplici».¹³ È in questo periodo che matura il proposito di emigrare, perché, come ricorderà in seguito, in Italia «la vita del povero lavoratore era troppo dura».¹⁴

Zangara elabora le sue riflessioni nel primo dopoguerra, quando il Paese vive una grave crisi economica e di instabilità politica e sociale caratterizzata – soprattutto nel Biennio rosso del 1919-1920 – da scontri violenti tra lavoratori e forze dell'ordine. È il tempo in cui il fascismo muove i suoi primi passi grazie al sostegno degli agrari e degli imprenditori del Nord e alla minaccia – molto più agitata che reale – che si possa “fare come in Russia”. Ma se tutta l'Italia vive una situazione drammatica, in Calabria la vita «del povero lavoratore» è ancora più dura. La regione è preda in quegli anni di agitazioni per il caro-vita, di scioperi e lotte per la terra, mentre il movimento socialista avanza e la reazione dei proprietari non tarda ad arrivare. Così come non tarda ad arrivare la nascita dei primi fasci di combattimento. Nonostante le roboanti promesse del regime, la regione continua a rimanere isolata, lontana non solo geograficamente da Roma e ancora più distante dal

¹² *Ibid.*, p. 266.

¹³ *Ibid.*, p. 269.

¹⁴ *Ibidem.*

resto del Paese a causa della cronica mancanza di infrastrutture – soprattutto viarie – e dei ritardi socio-economici che la affliggono, con un territorio la cui economia si basa quasi esclusivamente sull'agricoltura, con attività industriali presenti solo in una percentuale che si aggira attorno al 10%.¹⁵

È questa la Calabria che Zangara lascia quando, nell'agosto del 1923, parte per l'America. A soli ventitré anni ha già accumulato la morte della madre, un'infanzia difficile, la malattia, la guerra e, infine, l'emigrazione.

Il suo arrivo negli Stati Uniti avviene dopo il varo, nel 1921, della prima legge sulle quote per limitare l'immigrazione e immediatamente prima del 1924, quando una nuova norma, l'*Immigration Act*, ridurrà drasticamente, per le minoranze considerate destabilizzanti, la possibilità di stabilirsi nel Paese. Gli italiani, soprattutto se meridionali, detengono un posto d'onore nella classifica degli ospiti non graditi.¹⁶ Zangara, tuttavia, riesce subito a trovare lavoro come muratore, risparmia e mette su in breve tempo una piccola ditta di costruzioni; sei anni dopo il suo arrivo, nel 1929, ottiene la naturalizzazione. Tutto sembra andare per il meglio quando arrivano gli effetti della crisi. A partire dal 1931 rimane disoccupato, ma può ancora contare su qualche risparmio. In questo ultimo periodo della sua vita si sposta da una città all'altra, finché non decide di lasciare il New Jersey e di stabilirsi prima in California e poi in Florida per sfuggire al freddo del Nord, che – è convinto – peggiora i sintomi dolorosi della sua malattia. Nel gennaio del 1933, un mese prima dell'attentato, gli restano ormai pochi soldi, tanto che chiude il conto in banca e tenta di recuperare il denaro speso scommettendo alle corse dei cani, ma perde 200 dollari; in questa circostanza confida a un conoscente che dopo aver dato fondo alle ultime risorse si sarebbe suicidato.

¹⁵ Su tali aspetti, cfr. F. Cordova, *Il fascismo nel Mezzogiorno: le Calabrie*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2003, pp. 39-87.

¹⁶ Sui vari aspetti del fenomeno migratorio nel periodo a cavallo tra Otto e Novecento e sui pregiudizi nei confronti degli immigrati italiani, cfr. in particolare P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina (a cura di), *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze* (I vol.) e *Arrivi* (vol. II), Roma, Donzelli, 2001-2002.

È con questo stato d'animo che elabora il progetto dell'attentato a Roosevelt; la sua tappa a Miami gliene offre la possibilità concreta. Zangara è consapevole che quello sarà il gesto più importante della sua vita e – con ogni probabilità – anche l'ultimo. Compra in un'agenzia di pegni una pistola calibro 32, forse pensando in un primo momento di rivolgerla contro sé stesso, poi di servirsene per uccidere il presidente, per «diventare famoso come campione degli oppressi». ¹⁷ Nei suoi ultimi giorni di vita programma il piano in ogni dettaglio. È consapevole di andare egli stesso verso morte certa, ma questo non lo spaventa, anzi probabilmente lo esalta; è profondamente convinto che la sua fine innescherà un processo inarrestabile destinato ad abbattere il capitalismo e che, in tal modo, renderà giustizia a tutti i poveri. Morire da martire agli occhi del mondo sarà la sua redenzione.

Quello che Zangara compie dall'atto del suo arrivo negli Stati Uniti sembra quasi un pellegrinaggio alla ricerca di una meta irraggiungibile, mentre, sullo sfondo, incombe la Grande depressione. Quando questa giunge al culmine, decide di eliminare colui che, ai suoi occhi, appare come il maggiore responsabile della miseria e della disoccupazione di milioni di americani e di immigrati. È questo il pensiero che lo assilla e che vuole realizzare a qualunque costo: non è importante vivere o morire, ma uccidere il presidente. La sua è una forma di ribellione estrema contro un sistema che lo ha sempre emarginato. La sua esistenza tormentata sarà nobilitata dal gesto finale dell'uccisione del tiranno e si concluderà con una morte pubblica, indotta ed esibita, grazie a un omicidio sensazionale; una specie di suicidio organizzato che renda colpevoli i carnefici e riscatti la sua intera esistenza, appagando il suo latente desiderio di morte. ¹⁸

Rinchiuso nel carcere della contea di Dade immediatamente dopo il fallito attentato, "Little Joe", come viene subito chiamato dai giornalisti (anche se egli, al contrario, preferisce definirsi il "grande Zangara"), per tutto il periodo della detenzione rimane tranquillo e collabo-

¹⁷ Picchi, *Le cinque settimane di Giuseppe Zangara...* cit., p. 228.

¹⁸ Secondo Blaise Picchi, è proprio il desiderio di morte l'elemento principale della vicenda di Zangara, trascurato sia durante le cinque settimane che in seguito (*Ibid.*, pp. 226 ss.).

rativo; si capisce che ha voglia di farsi ascoltare. Nel corso dei primi interrogatori afferma che nessuno lo ha incoraggiato a compiere il suo gesto e che non appartiene a nessuna organizzazione;¹⁹ quello che lo ha mosso, è unicamente – dice – «la mia Idea».²⁰ È la sua idea che lo fa schierare dalla parte dei lavoratori, contro i presidenti, i re e tutti i ricchi «che calpestano i poveri sotto i loro piedi».²¹ Per fare in modo che tutto questo finisca bisogna compiere un atto politicamente e simbolicamente forte. «Nella mia mente, la mia Idea è uccidere il presidente di un paese. Dopo che è stato ucciso, ucciderne un altro e poi un altro. La gente avrebbe paura e nessuno farebbe questo lavoro. E questo ci cambierebbe».²²

La sua visione della società è semplicistica ed estremamente netta: il mondo si divide tra sfruttatori e sfruttati, tra padroni e servi. Chiunque eserciti un potere politico o economico appartiene alla prima categoria, ma i maggiori responsabili delle ingiustizie sociali sono quelli che si trovano al vertice della piramide. Il cambiamento che Zangara spera di ottenere dalla morte di Roosevelt è l'istituzione di una nuova società di uomini liberi e uguali, nella quale non c'è posto per il denaro, causa di sopraffazioni e discriminazioni. Professa una concezione atea e naturalistica dell'esistenza: crede solo in ciò che vede e contesta la religione ritenendola un'invenzione dei capitalisti, creata solo per tenere sottomesse le masse.

Nonostante si dichiari apolitico e ateo, però, è l'etichetta anarchica quella che gli viene immediatamente attribuita dagli inquirenti e che risulta pubblicamente accettata. Ed è facile comprenderne i motivi. Innanzitutto, sono proprio le parole dell'attentatore a prefigurare una sorta di anarchismo innato, un modello interiorizzato generato dalle continue vessazioni subite fin dall'infanzia. Scriverà in carcere: «se avessi avuto le stesse opportunità dei figli dei capitalisti, mio padre

¹⁹ Come accertò la polizia, era solo stato iscritto per qualche anno al sindacato dei muratori che faceva parte della Federazione americana del lavoro (AFL).

²⁰ Picchi, *Le cinque settimane di Giuseppe Zangara...* cit., p. 75.

²¹ *Ibid.*, p. 73.

²² *Ibid.*, p. 188.

non mi avrebbe fatto lavorare ad una così giovane età ed io non avrei sofferto di questa malattia»,²³ mentre al giudice che lo interroga durante il processo dichiara: «Io sono arrabbiato con i capitalisti perché i capitalisti comandano mio padre. Io ce l'ho con i capitalisti, perché i capitalisti hanno educazione e denaro».²⁴ E ancora, parlando con uno dei suoi legali: «Io penso che il cambiamento è un nuovo governo. Niente affatto denaro, così tutti uguali. Tutti uguali, come pure uguali le nazioni. Non ho il male allo stomaco, perché ho diritto di andare a scuola come chiunque altro. Allora i figli dei capitalisti non fanno differenza. Tutti nati uguali. Tutte le persone uguali. Tutti possono leggere allo stesso modo. Perché [il capitalista] è un truffatore, ruba e guadagna un sacco di denaro. Gli altri non hanno denaro in tasca e vanno per strada. Questo è il modo in cui, secondo me, funziona questo governo».²⁵ Perciò bisogna distruggerlo. «Se non abbiamo né governo, né denaro, se tutto il denaro viene bruciato, allora nessuno ruba, perché non c'è denaro da rubare. E nessuno uccide, perché tutti hanno le stesse cose. Tutti hanno il pane. Che bisogno c'è del governo, se tutti hanno pane in modo uguale?».²⁶

Solo un anarchico, il nemico pubblico numero uno per la società americana, può avere pensato di compiere il peggiore dei crimini: uccidere colui che rappresenta il popolo americano. Nell'America di quegli anni gli anarchici venivano percepiti come la minaccia più spaventosa, peggiore anche dei rossi bolscevichi: regicidi, violenti, barbari, terroristi che praticano la propaganda del fatto e del fatto eclatante, disposti a immolarsi per il proprio ideale. I nomi di Sante Caserio e Gaetano Bresci tornano immediatamente alla memoria dei patrioti desiderosi di difendere a tutti i costi i confini nazionali dall'invasione dei senza patria. Del resto, solo sei anni prima Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti erano stati giustiziati al termine di un

²³ *Ibid.*, p. 267.

²⁴ *Ibid.*, p. 177.

²⁵ *Ibid.*, p. 183.

²⁶ *Ibid.*, p. 254 (il passo è contenuto nelle memorie di Leonard Fielding Chapman, direttore del carcere di Raiford).

lunghissimo *iter* giudiziario, vittime sacrificali di un'opinione pubblica e di una giuria che li aveva giudicati ancor prima della sentenza. Per l'America di quegli anni, Zangara è solo l'ultimo, in ordine di tempo, di una serie di criminali pericolosissimi.

Diverse circostanze concorrono a suffragare questa ipotesi. L'attentatore del presidente ha vissuto per un periodo abbastanza lungo a Paterson, la città del New Jersey scenario di clamorosi scioperi e di imponenti mobilitazioni degli operai tessili, la città che ospita la colonia più numerosa di anarchici italiani, dove ha soggiornato Errico Malatesta e da cui è partito Gaetano Bresci prima di uccidere, a Monza, Umberto I. Il giorno successivo all'attentato, inoltre, al capo dell'FBI, John Edgar Hoover, viene comunicato dai suoi agenti che, secondo il console di New York, Zangara faceva parte del gruppo di terroristi italiani che un anno prima aveva fatto saltare in aria un ufficio postale, causando la morte di tre persone; lo stesso giorno, il «New York Times» scrive che i servizi segreti sono giunti alla stessa conclusione. La notizia, rivelatasi priva di fondamento, viene però smentita il giorno dopo.²⁷

Non vengono trovate prove neanche a sostegno dell'altra teoria, quella che individua nel sindaco di Chicago il vero obiettivo di Zangara, semplice autore materiale di un ordine partito addirittura da Al Capone.²⁸ Zangara, dal canto suo, negherà sempre di essere l'autore ma-

²⁷ Del resto, anche l'analisi delle fonti documentarie sembra dimostrarne l'inconsistenza. Non c'è traccia di un suo fascicolo personale neanche nel *Casellario politico centrale*, lo schedario per gli affiliati a partiti sovversivi considerati pericolosi per l'ordine e la sicurezza pubblica istituito da Crispi nel 1894 ed ereditato e perfezionato da Mussolini, grazie al quale era diventato lo strumento indispensabile per il monitoraggio costante degli oppositori, reali e presunti, del regime (Archivio Centrale dello Stato, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza – Divisione Generale Affari Generali Riservati).

²⁸ Anton J. Cermak nel 1931 aveva sfidato e battuto nella corsa a sindaco il repubblicano di origine irlandese William Hale Thompson (detto "Big Bill"), che aveva governato la città per due mandati. L'elezione a sindaco di Cermak, ottenuta grazie all'appoggio del Partito democratico, si basava in gran parte sull'impegno più volte ribadito di combattere la corruzione e la malavita organizzata dilaganti durante le amministrazioni precedenti e rappresentava in qualche modo il riscatto dei gruppi etnici minoritari della città. Come è noto, la Chicago degli anni del proibizionismo era afflitta da un'altissima percentuale di reati violenti e tristemente famosi come il massacro di San Valentino. La guerra condotta dal nuovo

teriale di un piano organizzato da altri, tesi che contiene anch'essa numerose incongruenze.

Il 20 febbraio, a soli cinque giorni dall'attentato, viene condannato ad ottant'anni di carcere.²⁹ Mentre lo portano via esclama sarcastico, ad alta voce: «Oh, giudice, non siate avaro. Datemi cento anni!».³⁰ L'entità della pena non lo spaventa, è certo di morire entro due o tre anni, come scrive nelle sue memorie; dunque, perché non ricevere una punizione esemplare, un secolo di reclusione? Cento anni gli sembrano più adeguati all'impresa che ha compiuto, più degni di essere ricordati. Ma la sentenza finale non è ancora arrivata.

A causa delle complicazioni sopraggiunte dopo l'intervento chirurgico cui era stato sottoposto per le ferite riportate nel corso della sparatoria, Cermak muore il 6 marzo 1933, due giorni dopo il giuramento di FDR e diciannove giorni dopo l'attentato di Miami. La sua morte trasforma l'accusa contro Zangara in omicidio di primo grado. Nonostante la valutazione psichiatrica cui era se stato sottoposto dopo l'arresto lo avesse giudicato psicopatico, Little Joe, che si era dichiarato colpevole sin dalla prima udienza, rifiuta l'infermità mentale. Non vuole che la gente pensi che sia pazzo, anche se questo potrebbe salvargli la vita; al contrario, desidera spasmodicamente che tutti sappiano che ha voluto deliberatamente uccidere il presidente per infliggere un colpo mortale al capitalismo. Ai tre legali che gli sono assegnati d'ufficio non resta che sostenere la linea del loro cliente.

Il 9 marzo si tiene l'ultima udienza. Ancora una volta Zangara ribadisce le sue ragioni e sostiene di non avere paura della sedia elettrica. L'unico suo rammarico è quello di non essere riuscito a uccidere Roosevelt. Nel corso della deposizione finale non cambia di una virgola le sue dichiarazioni precedenti, né modifica il suo atteggiamento

sindaco contro il "sindacato del crimine" autorizzava la versione sostenuta, soprattutto in un primo momento, dalla polizia, ma anche questa si era poi rivelata priva di agganci concreti con la realtà.

²⁹ Zangara era accusato di tentato omicidio nei confronti di quattro persone; secondo la legge della Florida, ciascuna imputazione era punibile con una pena fino a venti anni nel penitenziario dello Stato. La condanna massima era quindi di ottant'anni.

³⁰ Picchi, *Le cinque settimane di Giuseppe Zangara...* cit., p. 147.

spavaldo, volutamente provocatorio. Così, il giorno seguente, il giudice emette la sentenza della pena capitale.

Poco dopo la mezzanotte di sabato 11 marzo, Little Joe viene segretamente condotto nel braccio della morte del penitenziario di Raiford, dove sarà giustiziato. Il direttore, Leonard Fielding Chapman, è una delle pochissime persone con le quali Zangara interagisce durante i dieci giorni di permanenza nella prigione.³¹

Il direttore Chapman parla ogni giorno con il prigioniero e fa trascrivere alla sua segretaria tutto ciò che dice, oltre a fornirgli i block-notes richiesti per redigere il suo testamento spirituale. È in quel manoscritto, mai rinvenuto,³² che Giuseppe Zangara ricostruisce la sua vita e tenta di esporre sistematicamente i suoi pensieri. Della religione, ad esempio, scrive: «Io credo che tutta la religione sia stata inventata dai capitalisti, perché così la gente avrebbe rispettato la loro proprietà. La religione cattolica romana fu la prima a parlare dell'inferno. I preti non fanno nulla e sanno che ciò che predicano è falso. Sono come squali, che lavorano per i capitalisti, diffondendo la loro propaganda e vivendo alle spalle delle persone che vanno in chiesa e credono in loro. Parlano di paradiso nel mondo a venire, ma una tale cosa non esiste. Io credo che una persona sia in paradiso quando ha buona salute e tanto denaro; e in purgatorio quando ha buona salute e lavora per vivere. Credo che l'inferno sia quando una persona è ammalata e in miseria e che la morte metta fine a tutto. Se potessi fare a modo mio, metterei tutti i preti all'inferno, così nessuno potrebbe salvarli. Credo che se si bruciasse tutto il denaro, con esso sparirebbe il paradiso dei preti».³³

Nonostante nel corso della sua permanenza venticinquennale a Raiford abbia assistito a più di centotrentacinque esecuzioni, quella di Zangara è l'unica che Chapman descrive nelle sue memorie. Le con-

³¹ Le altre due sono la segretaria di Chapman, Rose Lee Dunbar e Nathan Mayo, il funzionario statale deputato a controllare le condizioni del carcere.

³² Gli scritti autografi di Zangara, custoditi dal direttore del carcere, non furono mai ritrovati. Nella versione fornita dal direttore del carcere, tradotta dal dialetto calabrese e allegata alle memorie di Chapman, sono divisi in 34 capitoli.

³³ Picchi, *Le cinque settimane di Giuseppe Zangara...* cit., p. 280.

clusioni cui giunge sono che Little Joe non è pazzo, che non aveva complici e che voleva davvero uccidere Roosevelt.³⁴

Il giorno prima di morire, il condannato scrive le sue ultime parole, una sorta di manifesto politico che riassume le convinzioni maturate in tutta la sua vita. «La Mia Idea è giusta. Sono sempre stato contro i capitalisti. Questo è il motivo per cui volevo uccidere il capo di questo governo. Perché gli individui che stanno al governo non lavorano e i poveri lavoratori devono sostenerli. Succhiano il sangue della povera gente e io credo che tutti loro dovrebbero essere uccisi. I poveri li sostengono sulle loro spalle. Non sono buoni. Si tengono stretto tutto il loro denaro. [...] Ciò che dovremmo fare è uccidere tutti i capitalisti, bruciare tutto il denaro e formare una società civile del comunismo. Non ho più niente da dire. Domani andrò sulla sedia elettrica a morire, ma non ho paura. Vado contento perché vado per la mia Idea. Io saluto tutti i poveri del mondo».³⁵

L'esecuzione avviene di lunedì, il 20 marzo, in una giornata piovosa e fredda. Zangara rifiuta il conforto del cappellano, si fa rasare la testa e si avvia verso la stanza in cui sarà ucciso. Sono le 9,11. Entra, consegna al direttore del penitenziario i tre taccuini scritti durante la detenzione, guarda negli occhi i circa trenta testimoni e i giornalisti che assistono all'esecuzione della sua condanna a morte e poi la sedia fissata al centro del pavimento, con lo schienale alto e rigido, le cinghie di cuoio sui braccioli e un ampio sedile, troppo grande per lui. Secondo il direttore del carcere, il piccolo Joe era l'uomo più piccolo che si fosse mai seduto su quella sedia; i suoi piedi non toccavano terra, la calotta riusciva a malapena ad adattarsi alla nuca. Gli vengono applicati gli elettrodi; poi, come se fosse sorpreso di essere ancora vivo, esclama: «Vedete, non ho paura della sedia elettrica».³⁶ Dopo essersi guardato intorno, chiede: «Dov'è l'uomo delle foto? Nessun

³⁴ *Ibid.*, pp. 210 ss. Nella versione finale delle sue memorie, scritta in una fase successiva della sua vita, Chapman cambia idea e fa intendere che Zangara facesse parte della camorra, anche se aveva progettato ed eseguito da solo l'assassinio di Roosevelt.

³⁵ Il testo, dattiloscritto e tradotto, è allegato al manoscritto di Chapman (*Ibid.*, pp. 280-281).

³⁶ *Ibid.*, p. 218.

film, eh? Mi farete la fotografia?» e si irrita quando realizza che nessuno riprenderà la sua morte, né i suoi ultimi istanti.³⁷ Perché è questo l'unico palcoscenico della sua vita, l'unico momento in cui ottiene finalmente l'attenzione di tutti. Quando infine gli viene messo il cappuccio sulla testa, Zangara, con la voce soffocata, esclama: «Viva l'Italia! Arrivederci a tutti i poveri, ovunque!». E subito dopo: «Premi il bottone! Va' avanti, premi il bottone!».³⁸ Poi arriva la scossa. Alle 9,27 viene dichiarato morto. Dopo l'autopsia, lo seppelliscono nel cimitero della prigione, a Gopher Hill. Il suo unico parente negli Stati Uniti, lo zio Vincent Carfaro che vive nel New Jersey, rifiuta di richiedere il corpo e dichiara di voler dimenticare di avere mai conosciuto Joe. Nella targa posta sulla sua tomba sono sbagliati sia il cognome che la data della sua morte, come se un fato ostinatamente avverso volesse continuare a perseguirlo, a condannarlo all'oblio eliminando ogni sua traccia, ogni suo ricordo. L'opera di rimozione della memoria inizia immediatamente. Pochissime tracce, nella documentazione coeva e in quella successiva, testimoniano che Giuseppe Zangara è stato protagonista di un evento così drammatico per gli americani e così imbarazzante per il governo fascista.³⁹

3. Ma a dispetto della volontà di disperderne la memoria, il fallito attentato del Bayfront Park trova posto nella fantasia di registi e scrittori che lo mettono in scena e lo rielaborano per dargli un senso o per inserirlo in contesti inediti.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibid.*, p. 219.

³⁹ All'epoca dei fatti, la stampa italiana si limita a proporre il punto di vista di quella americana. L'attentato a Roosevelt, per quanto possibile, viene fatto passare sotto silenzio; i giornali locali, come «*Calabria fascista*» o «*La Gazzetta Calabrese*», non riportano l'accaduto, mentre quelli nazionali gli dedicano poco spazio. Il 17 febbraio 1933, il quotidiano «*Il Giornale d'Italia*» riporta in prima pagina la notizia del tentato omicidio del presidente e precisa che l'attentatore «è un muratore, certo Giuseppe Zangara, di 33 anni. Dai primi accertamenti risulterebbe che lo Zangara volesse colpire il Sindaco e non il Presidente». Si insiste, come negli Stati Uniti, sul mandante mafioso. Mussolini, comprensibilmente, non vuole pubblicizzare un evento che getta discredito sull'Italia e sugli italiani. Il 22 marzo, lo stesso giornale si limita ad informare laconicamente i lettori, con poche righe: «L'esecuzione capitale dell'assassino di Cermak – New York, Iohe Zangara, l'uccisore del sindaco di Chicago, Cermak, è stato giustiziato ieri sulla sedia elettrica».

Quello che sarebbe potuto accadere – e che solo per caso non è accaduto – è descritto in *The Man in the High Castle* di Philip K. Dick.⁴⁰ Il romanzo, ambientato nel 1962 e pubblicato negli Stati Uniti nello stesso anno, esce in piena Guerra Fredda, in un periodo che si colloca tra la fallita invasione anticomunista della Baia dei Porci e la crisi dei missili, in un momento di scontro ideologico che avrebbe potuto degenerare in uno scontro armato.

Si tratta di un racconto ucronico che narra la vittoria dei governi dell'Asse nella seconda guerra mondiale, che termina nel 1947. La premessa dell'intero romanzo è la morte di Roosevelt avvenuta nel 1934 per mano di Giuseppe Zangara. Il suo nome viene citato soltanto una volta all'interno del testo, ma al Nuovo ordine che si impone nel mondo il successo dell'impresa del piccolo calabrese deve gran parte del suo trionfo. Uno dei personaggi, che, sebbene di secondo piano, esprime il senso comune, afferma che se non fosse stato ucciso da Zangara, Roosevelt – che nel suo unico anno di governo aveva dato prova di grande forza e saggezza, tanto da essere paragonato ad Abraham Lincoln – avrebbe tirato fuori l'America dalla Grande Depressione, l'avrebbe armata e avrebbe vinto la guerra. Privi invece del piano per la ripresa economica e della propaganda interventista dei rooseveltiani, nel racconto di Dick gli Stati Uniti entrano nel conflitto troppo tardi per mutarne le sorti e il mondo assiste alla vittoria delle potenze dell'Asse precipitando nell'abisso dei totalitarismi, con un'America controllata nella parte orientale dai tedeschi (che estendono la loro influenza su tutto il continente europeo, oltre che sull'Africa e su buona parte dell'Asia) e in quella occidentale (i *Pacific States of America*)

⁴⁰ Nel 1965 il libro esce anche in Italia con il titolo *La svastica sul sole*. Dopo varie edizioni, l'opera, che nel 1963 vince il premio "Victor Hugo" per la letteratura di fantascienza, viene ripubblicata nel 2001 da Fanucci con il titolo fedele all'originale (*L'uomo nell'alto castello*). Dal romanzo è stata tratta anche una serie televisiva diretta da Frank Spotnitz e coprodotta da Ridley Scott. Lo stesso scenario era stato immaginato, dieci anni prima, dal diplomatico britannico John William Wall, che, sotto lo pseudonimo di Sarban, scrive *Il richiamo del corno*, nel quale il protagonista si risveglia in un letto d'ospedale dopo centodieci anni dalla fine del conflitto, che è stato vinto dai nazisti. La seconda guerra mondiale ha ispirato molte ucronie, già durante il suo svolgimento; tra le più recenti e note, *Fatherland* di Robert Harris, pubblicato nel 1992 e diventato un best seller mondiale.

dai giapponesi, che governano anche in molti territori dell'America Latina e in gran parte di quelli orientali. Una zona neutrale corrispondente agli Stati delle Montagne Rocciose divide le due colonie americane. All'Italia spettano poche briciole, un piccolo impero di carta in Medio Oriente. I rapporti tra i vincitori sono sempre più delicati e complicati dal problema della successione di Adolf Hitler – ormai prossimo alla fine, forse rinchiuso in manicomio e preda della sifilide – e dalla volontà di alcuni capi nazisti di muovere una guerra contro il Giappone per estendere ulteriormente i confini del Terzo Reich.

Philip K. Dick, le cui opere hanno ispirato diversi film (e valgono per tutti *Blade Runner* e *Minority Report*), effettua la distruzione del principio di realtà basandosi essenzialmente sul successo dell'impresa omicida di Giuseppe Zangara e costruisce un mondo alternativo, o meglio, una dimensione parallela nella quale la realtà effettuale e quella virtuale si incontrano e si contaminano in un libro proibito in tutto il territorio controllato dai nazisti (ma letto da quasi tutti i personaggi del racconto), intitolato, con un'espressione tratta dalla Bibbia, *La cavalletta non si alzerà più*.⁴¹ Nel gioco di specchi costruito dall'autore, il libro narra a sua volta una storia – alternativa per i personaggi del romanzo, ma reale per noi – che descrive la vittoria degli Alleati (Stati Uniti e Gran Bretagna, ma non Unione Sovietica, con l'Italia che tradisce la Germania e spalanca ai suoi ex nemici «il ventre morbido» dell'Europa), una storia completamente differente, un romanzo di ucronia che ribalta l'universo dei personaggi dickiani e racconta, nella finzione, una quasi completa verità. Scritta dall'uomo dell'alto castello, un misterioso intellettuale che vive nel Wyoming, il racconto mette in scena una storia controfattuale e rivoluzionaria, in grado di infliggere un colpo mortale al pensiero unico del Terzo Reich prefigurando un altro mondo possibile.

La vicenda di Zangara, ripresa anche nel film in due episodi *Unhi-*

⁴¹ Il titolo originale è *The Grasshopper Lies Heavy*. Nella Bibbia, il riferimento è in *Ecclesiaste* 12,5, che si sofferma sulla vanità delle cose umane, tutte illusorie a partire dalla vita stessa.

red Assassin,⁴² precursore della serie televisiva *The Untouchables* e dell'omonimo film del 1987 diretto da Brian De Palma, viene ricordata inoltre nel musical *Assassins*, che racconta le storie di personaggi che hanno attentato alla vita di alcuni presidenti americani.⁴³

Nel romanzo di Max Allan Collins, *True Detective*, pubblicato nel 1986, il mandante dell'omicidio di Cermak è la malavita di Chicago che si serve di Little Joe come semplice sicario, mentre nel fantasy noir *Spellbound*, grazie ai suoi poteri eccezionali Giuseppe Zangara si trasforma in una bomba che esplose durante il discorso del presidente; in questo caso, l'attentatore sarebbe stato animato da un odio estremo contro tutti i capitalisti colpevoli di sfruttare e umiliare i lavoratori.⁴⁴ Più recentemente, in un episodio di *The Newsroom*, il protagonista, l'anchorman Will McAvoy, riflette sui probabili esiti dell'assassinio di Roosevelt, che, appena eletto e non ancora insediato, si salva per puro caso; verosimilmente il suo posto sarebbe stato occupato dal vice presidente John Nance Garner, detto anche Cactus Jack, *competitor* di FDR alle primarie del Partito democratico e decisamente contrario al *New Deal*: una sedia traballante – conclude il giornalista – ha salvato l'America dalla Grande Depressione.⁴⁵

⁴² Andato in onda nel febbraio-marzo 1960, il film narra la nascita del nucleo di investigatori che, sotto la guida di Eliot Ness, conduce nella Chicago del proibizionismo una battaglia senza quartiere contro la gang di Al Capone. Nello stesso anno le due parti sono state poi unificate nel film *The Gun of Zangara*, con la regia di William Spier. Nel film, il personaggio di Zangara è interpretato da Joe Mantell.

⁴³ Il musical debutta off-Broadway, al Playwrights Horizons, il 27 gennaio 1990 e a Broadway il 22 aprile 2004, allo Studio 54.

⁴⁴ L. Correia, *Spellbound*, Riverdale, Baen Books, 2001.

⁴⁵ *The Newsroom* è una serie televisiva statunitense in tre stagioni creata da Aaron Sorkin e trasmessa dal 2012 al 2014 su HBO. Nel quarto episodio della seconda serie, intitolato *Conseguenze indesiderate* e trasmesso in Italia nell'agosto 2013, il protagonista, interpretato da Jeff Daniels, afferma: «Chi è Giuseppe Zangara? Non conosco bene l'uomo con la pistola che sparò 5 colpi il 15 febbraio del '33 uccidendo il sindaco di Chicago. Perché? Perché Zangara era su una sedia traballante e il sindaco non era il suo bersaglio, lo era l'uomo che gli stava stringendo la mano, il neo eletto presidente Franklin Roosevelt. Se la sedia fosse stata stabile Roosevelt non si sarebbe insediato, e avrebbe giurato l'altro candidato, John Nance Garner. Un uomo la cui ideologia politica fu alla base della sua opposizione al pacchetto di leggi che prese il nome di *New Deal*. Non avremmo superato la Grande Depressione».

Abstract

On February 15, 1933, in Miami, Giuseppe Zangara tried to kill the newly elected president of the United States of America Franklin Delano Roosevelt, who escaped death by chance. Zangara, then thirty-three, was born in a small town in Calabria from which he had emigrated ten years earlier to seek his fortune. He declared that he wanted to kill Roosevelt, the head of the world's most powerful nation and the symbol of the capitalist system, to avenge poor people all over the world and begin a process that might lead to a new society of free and equal men. If he had succeeded in his attempt, America and the rest of the world would have known a different story. The failed attack and the possible outcomes of the assassination of FDR have been told and re-worked by writers and directors who have kept his memory alive.

Katia Massara
katia.massara@unical.it

BIBLIOGRAFIA

- Benzoni, Alberto ed Elisa, *La storia con i se. Dieci casi che potevano cambiare il corso del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2013.
- Bevilacqua, P., De Clementi, A., Franzina, E. (a cura di), *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze* (I vol.), Roma, Donzelli, 2001; *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi* (vol. II), Roma, Donzelli, 2002.
- Cardini, F., *Il ritmo della storia*, Bologna, Rizzoli, 2001.
- Clarke, J.W., *American Assassins: the Darker Side of Politics*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- Cordova, F., *Il fascismo nel Mezzogiorno: le Calabrie*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003.
- Correia, L., *Spellbound*, Riverdale, Baen Books, 2001.
- Crossland, B., *Fifteen Seconds of Terror*, «Coronet Magazine», febbraio 1960, pp. 107-110.
- Dick, Ph.K., *The man in the High Castle*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston-New York 1962 (trad. it. *La svastica sul sole*, Roma, Fanucci, 1999; *L'uomo nell'alto castello*, Roma, Fanucci, 2001).
- Harris, R., *Fatherland*, Milano, Mondadori, 1992.
- Kennedy, D.M., *Freedom from Fear. The American People in Depression and War, 1929-1945*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Keynes, J.M., *Le conseguenze economiche della pace*, Milano, Adelphi, 2007.
- Id., *Teoria generale dell'occupazione, dell'interesse e della moneta*, Torino, UTET, 1971.
- McCann, J.T., *Terrorism on American Soil. A Coincise History of Plots and Perpetrators from the Famous to the Forgotten*, Boulder, Sentient Publications, 2006.
- Picchi, B., *The Five Weeks of Giuseppe Zangara. The man Who Would Assassinate FDR*, Chicago, Academy Chicago Publishers, 1998 (ed. it. a cura di K. Massara, Cosenza, Klipper, 2007).

Polany, K., *La grande trasformazione*, Torino, Einaudi, 1974.

Roosevelt, F.D., *Guardando nel futuro*, Milano, Bompiani, 1933.

Sarban, *Il richiamo del corno*, Milano, Adelphi, 2015.

Schlesinger, A.M. jr., *L'età di Roosevelt. La crisi del vecchio ordine*, (I vol), Bologna, il Mulino, 1959; *L'età di Roosevelt. L'avvento del New Deal*, (II vol.), Bologna, il Mulino, 1963; *L'età di Roosevelt. Gli anni inquieti*, (III vol.), Bologna, il Mulino, 1965.

Shappee, Nathan D., *Zangara's Attempted Assassination of Franklin D. Roosevelt*, «The Florida Historical Quarterly», XXXVII, 2, ottobre 1958, pp. 101-110.

Tilgher, Adriano, *Il caso*, «Religio», 1939, pp. 1-16.

Luigi Matt

Per l'etimologia del romanesco *piotta*

In tutta Italia è nota da tempo la voce romanesca *piotta* '100 lire',¹ tanto che i principali dizionari non mancano di riportarla (sempre segnalandone l'origine regionale). Quasi tutti i repertori fanno riferimento alla banconota o alla moneta, ma non al valore di 100 lire;² è un'omissione indebita, visto che la parola era molto usata proprio in

* Ringrazio per i molti preziosi spunti di riflessione, che mi hanno aiutato a precisare meglio le mie ipotesi, gli amici Gianluca Biasci, Yorick Gomez Gane e Gianluca Lauti.

¹ Al significato originario nel romanesco (o nell'italiano regionale di Roma: com'è noto le due entità sono spesso difficilmente distinguibili) se ne sono affiancati altri che muovono comunque dallo stesso numerale: 'valore o banconota di 100000 lire' e (più recentemente) 'valore o banconota di 100 euro', 'velocità di 100 chilometri all'ora'. Da quest'ultima accezione si è generato poi il verbo *piottare* 'andare a cento all'ora' (cfr. P. D'Achille, *Mutamenti di prospettiva nello studio della lingua dei giovani*, in F. Fusco-C. Marcatò (a cura di), *Forme della comunicazione giovanile*, Roma, Il Calamo, 2005, pp. 117-129, p. 122). Dal significato di '100 lire' deriva, con l'aggiunta di uno dei più tipici suffissi romaneschi, il sostantivo *piottaro*, che può avere due accezioni: 'pezzente' (letteralmente 'persona ridotta a chiedere l'elemosina') o 'persona gretta, meschina' (letteralmente 'persona attaccata al denaro', oppure 'persona di scarsissimo valore'). L'unico dizionario a registrare *piottaro* è il *GRADIT* (T. De Mauro [dir.], *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, UTET, 2007), che dà conto solo della prima accezione (tracce della seconda emergono facilmente in rete). Piuttosto comune a Roma era anche l'uso di chiamare *cinque piotte* la popolarissima automobile Fiat 500.

² Fa eccezione il *Il Vocabolario Treccani*, 5 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2008, s.v. È opportuno ricordare che nell'Italia repubblicana la banconota da 100 lire è entrata in vigore nel 1951 (per poi essere ritirata nel 1957); nel 1955 è stata la volta della moneta (rimasta in uso fino al passaggio all'euro). Precedentemente per quel valore esistevano di fatto solo banconote (a partire dal 1874); erano state coniate a scopo celebrativo monete speciali, in oro, che non hanno ovviamente avuto una vera diffusione come denaro corrente.

questo significato prima dell'introduzione dell'euro: frasi come *costa una piotta* erano correnti, e chiedendo *una piotta* o *cinque piotte* di certo non ci si riferiva necessariamente ad una o cinque monete (due monete da 50 lire o una banconota da 500 sarebbero state ugualmente benaccette).

Si tratta di una parola novecentesca, non documentabile prima degli anni Cinquanta: le prime attestazioni finora note sono quelle di *Ragazzi di vita* di Pasolini, romanzo uscito nel 1955,³ mentre la prima registrazione lessicografica si può trovare nelle *Voci romanesche* di Belloni e Nilsson-Ehle.⁴

Pasolini, in realtà, aveva utilizzato la parola già nel 1950, ma nella variante *piota*; nel racconto *La bibita*, uscito nel periodico «Il Quotidiano», si legge:

«Io tengo cento lire» mi disse. [...]

«Siete poveri?» gli chiesi.

«Sì, abitiamo nelle baracche di via Casilina.»

«E come mai oggi avevi una piota in tasca?»

«L'ho guadagnata portando le valige.»

«Dove?»

«Alla stazione.» Ma esitava un po' nel rispondere: forse erano bugie; forse era andato all'elemosina [...].⁵

³ Nel romanzo il termine torna più volte, sia nei dialoghi sia nel narrato; ecco due esempi tratti dalla stessa scena: «“Quanto costa na barca?” gli chiese a bruciapelo. “Na piotta e mezzo” rispose [...]. Agnolo se ne andò a affrontare Giggetto e subito dopo difatti tornò con la piotta e mezzo» (P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 540-541; le 150 lire servono per affittare una barchetta per un giro sul Tevere). *Piotta* è accolto nel glossario (allestito dall'autore) che correda il romanzo, con la definizione «biglietto da cento»; mentre nel glossario del successivo *Una vita violenta* si legge «cento lire» (ivi, pp. 770, 1190). Nel secondo dei romanzi “romani” di Pasolini si rintraccia anche il diminutivo *piottella* (cfr. L. Ambrogio-G. Casalegno, *Scrostati gaggio! Dizionario storico dei linguaggi giovanili*, Torino, UTET, 2004, s.v.).

⁴ P. Belloni-H. Nilsson-Ehle, *Voci romanesche. Aggiunte e commenti al «Vocabolario romanesco Chiappini-Rolandi»*, Lund, Gleerup, 1957.

⁵ Il testo è stato recuperato in Pasolini, *Romanzi e racconti*... cit., pp. 1387-1391 (il passo citato si legge alle pp. 1388-1389). La stessa forma si ritrova nel racconto *Il Ferrobedò*, «Paragone. Letteratura», II (16), 1951, pp. 56-71, che diventerà il primo capitolo di *Ragazzi di vita* dopo essere stato sottoposto a numerose correzioni, tra cui anche il passaggio *piota* > *piotta*, come nella prima battuta citata nella nota 3: «Na piota e mezza» (p. 68).

Della forma *piota* si può indicare un'attestazione di un altro autore: la si trova infatti in una lettera di Arrigo Cajumi del 1955, in cui vengono elencate giocosamente alcune voci in uso nell'ambito di un fantomatico «Sistema Monetario Romano»:

1 cocuzza = 1 lira. 1 scudo = 5 lire. 1 piota = 100 lire. 1 sacco = 1000 lire. Questo sistema comincia ad entrare nell'uso ufficiale: p. es. il ristorante all'angolo di Via Sallustiana con Via L. Bissolati calcola i prezzi in scudi, e chi leggendo la carta crede di pagare la pietanza 150 lire, e si stupisce del buon mercato, al momento del conto si accorge invece di doverla pagare 600.⁶

Non è facile stabilire se la variante con *-t-* abbia avuto almeno per un periodo una reale consistenza nel parlato capitolino: essendo Pasolini e Cajumi non romani, è possibile che si tratti in entrambi i casi di un errore (da Pasolini poi corretto, come s'è visto).⁷ Di sicuro *piota* non è rintracciabile in nessuna fonte che permetta di ascriverla senza incertezze all'uso di Roma.⁸

Per quanto riguarda l'origine della voce, non esiste al momento un'interpretazione condivisa. Alcuni autorevoli dizionari si limitano ad usare la formula «etimologia incerta» (o «etimo incerto»)⁹. In altri repertori o studi si trovano ricostruzioni diverse, a volte presentate in forma dubitativa. Nel presente contributo verranno discusse le tre etimologie finora proposte, e si cercherà di dimostrare i limiti che rendono due di esse inaccettabili e la terza tutt'altro che sicura; si avanzerà

⁶ A. Cajumi, *Lettere a Vita-Finzi (1929-1955)*, «Nuova Antologia», CXXIV (2170), 1989, pp. 123-166, p. 159.

⁷ Va peraltro ricordato che nel riprodurre il dialetto capitolino Pasolini dà spesso prova di un certo impaccio. Nel passo della *Bibita* citato in precedenza, per esempio, il livello approssimativo della resa si coglie bene nella forma verbale *tengo*, laddove l'unica soluzione verosimile sarebbe stata *ci ho*.

⁸ Se ne trova invece menzione in riferimento al parlato giovanile di Alessandria negli anni Sessanta, e in un elenco di voci gergali, senza alcuna indicazione riguardo alla diffusione nel tempo o nello spazio (cfr. rispettivamente A. Sobrero, rec. a *Saggio di un vocabolario del gergo studentesco alessandrino*, «Parole e metodi», III (6), 1973, pp. 112-113, p. 113; A. Menarini, *A proposito di un nuovo dizionario gergale*, «Archivio glottologico italiano», LVI, 1971, pp. 43-58, p. 53).

⁹ Cfr. i già citati *GRADIT* e *Vocabolario Treccani*, e inoltre: *Grande dizionario della lingua italiana (GDLI)*, fondato da S. Battaglia, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002, s.v.; G. Patota (dir.), *Italiano 2008. Il grande dizionario Garzanti*, Milano, Garzanti, 2007, s.v.

poi una nuova ipotesi che, pur non potendo probabilmente considerarsi risolutiva, sembra quanto meno meritevole di essere presa in considerazione.

Un aiuto decisivo per la ricostruzione che qui si propone è fornito dalle attestazioni reperibili attraverso la consultazione di *Google ricerca libri* (*GRL*), strumento di lavoro ormai imprescindibile per gli studi di lessicologia e lessicografia, naturalmente non in sostituzione ma in aggiunta ai più tradizionali utensili dello storico della lingua. Com'è ovvio, per poter essere sfruttati nel modo più efficace, i dati resi disponibili da *GRL* vanno interpretati correttamente, evitando in particolare di attribuire loro valenze statistiche che non possono avere, o di considerare una forma che non si riesca a rintracciare come *tout court* inesistente.¹⁰ Non c'è dubbio però che anche con queste limitazioni il motore di ricerca, permettendo di accedere ad una grande quantità di informazioni altrimenti di fatto irraggiungibili, rende possibili ricostruzioni molto più attendibili riguardo alla storia delle parole.

Ci si può sbarazzare senza incertezze, non affrontando neppure la questione degli sviluppi semantici, dell'etimo indicato nel dizionario romanesco di Carpaneto e Torini – opera di grande impegno, ma di modesti risultati –,¹¹ ma anche nel ben più affidabile *Zingarelli* (in cui però la proposta è accompagnata da un *forse*): «da *piotta*, n[ome] di un pesce».¹² Come specificato nei dizionari che registrano l'ittionimo (*GDLI* e *GRADIT*), si tratta di un termine regionale lombardo, che oltretutto non sembra affatto comune nel Novecento, dato che attraverso *GRL* si rintracciano solo alcune attestazioni in testi ottocenteschi (che

¹⁰ Su potenzialità e limiti di questa risorsa cfr. Y. Gomez Gane, 'Google Ricerca Libri' e la linguistica italiana: *vademecum per l'uso di un nuovo strumento di lavoro*, «Studi linguistici italiani», XXXIV, 2008, pp. 260-278; L. Maconi, *Retroadattazioni lessicali con Google Libri: opportunità e inganni della Rete*, in C. Marazzini e L. Maconi (a cura di), *L'italiano elettronico. Vocabolari, corpora, archivi testuali e sonori*, Firenze, Accademia della Crusca, 2016, pp. 73-93.

¹¹ G. Carpaneto-L. Torini, *Dizionario italiano-romanesco*, Roma, Pagine, 2003, s.v.. Valutazioni severe su vari aspetti di questo strumento sono state espresse nella recensione di G. Vaccaro, «Studi linguistici italiani», XXX, 2004, pp. 301-303; cfr. anche L. Matt, *Osservazioni sulla lessicografia romanesca*, «Studi di lessicografia italiana», XXVII, 2010, pp. 153-184, pp. 178-179.

¹² *Lo Zingarelli 2020. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2019, s.v.

si riferiscono tutti alla fauna ittica dei laghi della Lombardia, dove alligna il pesce, noto anche come *triotto*, e spesso impropriamente confuso con la *scardola*.¹³ Non si vede come la parola sarebbe potuta giungere e diffondersi nel romanesco, la parlata di una città in cui nessuno verosimilmente ha mai sentito nominare quel particolare pesce.

Ernesto Ferrero ha proposto la derivazione da *piota* 'pianta del piede', «per l'abitudine gergale di riportare le monete a una parte del corpo»;¹⁴ questa lettura è stata poi fatta propria da Maurizio Trifone, che per avvalorarla ricorda i casi di «*gamba* (sinonimo di *piotta*) e *testone* 'un milione'», e anche da Ambrogio e Casalegno nel loro repertorio del lessico giovanile.¹⁵ In realtà, non sembra del tutto pertinente il paragone con *testone*, sostantivo il cui impiego per designare denaro è molto più facilmente spiegabile; basti in proposito la definizione del *GRADIT*: «moneta d'argento, coniata in vari stati italiani a partire dal XV sec., che recava inciso il profilo del sovrano in dimensioni molto maggiori rispetto alle altre monete». Importante invece il parallelo con *gamba*, voce in uso tra «i malviventi romani».¹⁶

¹³ Si riporta il passo più antico, che fornisce ora l'anno di prima attestazione (il *GDLI* non allega alcun esempio e la data riportata dal *GRADIT* è il 1957): «*Riassunto dei pesci osservati in Lombardia*. [...] *Scardola, Piotta*. *Leuciscus erythrophthalmos*» (C. Cattaneo, *Notizie naturali e civili su la Lombardia*, Milano, Bernardoni, 1844, p. 408).

¹⁴ E. Ferrero, *Dizionario storico dei gerghi italiani. Dal Quattrocento a oggi*, Milano, Mondadori, 1991, s.v.

¹⁵ M. Trifone, *Aspetti linguistici della marginalità nella periferia romana*, Perugia, Guerra, 1993, p. 161; Ambrogio-Casalegno, *Scrostati gaggio!...* cit., s.v. Anche D'Achille e Giovanardi nell'anticipare la voce *piotta* del costituendo *Vocabolario del romanesco contemporaneo* (di cui nel frattempo sono usciti due volumi), scrivono: «probab. dal gerg. *piota* 'pianta del piede'» (P. D'Achille-C. Giovanardi, *Dal Belli ar Cipolla. Conservazione e innovazione nel romanesco contemporaneo*, Roma, Carocci, 2001, p. 100).

¹⁶ A. Prati, *Voci di gerganti, vagabondi e malviventi studiate nell'origine e nella storia*, nuova ed. con una nota biografica e una postilla critica di T. Bolelli, Pisa, Giardini, 1978, p. 76; il primo a segnalare la voce è stato a mia conoscenza A. Rovinelli, *Il gergo nella società, nella storia, nella letteratura. Con alcuni saggi di vocabolario di vari gerghi*, Milano, Sonzogno, 1919, p. 39. Sembra diverso il caso di *fetta*, che in romanesco «A tempo del Belli significava uno scudo d'argento, moneta del valore di dieci paoli» (F. Chiappini, *Vocabolario romanesco*, a cura di B. Migliorini, Roma, Leonardo da Vinci, 1933, s.v.), e nello stesso dialetto ha pure il significato di 'piede di grandi dimensioni', documentabile però solo nel Novecento (per notizie sintetiche rimando a L. Matt, «*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*». *Glossario romanesco*, Roma, Aracne, 2012, pp. 85-86). La cronologia

La storia della parola in italiano non pare compatibile con l'ipotesi etimologica in questione: *piota* 'pianta del piede' (o semplicemente 'piede'), infatti, è un termine molto raro, usato per la prima volta da Dante in un verso famoso della *Commedia* («forte spingava con ambo le piote»: *Inf.* XIX, 120), rintracciabile solo in pochi testi letterari (nei quali ovviamente può essere interpretato come voluta ripresa dantesca). In tempi moderni va considerato alla stregua di un arcaismo (come tale lo marca ad esempio il *Devoto-Oli*);¹⁷ si veda ad esempio il seguente passo, risalente al primo Ottocento, in cui viene inserito in un elenco di termini della *Commedia* ormai irrimediabilmente estranei all'uso: «chi oggi potrebbe, senza indurre a riso la gente, usare le voci *beninanza, bellore, dolzore, piote, spingare*, ed altre simili?».¹⁸

Fa eccezione l'italiano regionale piemontese, in cui la parola, ripresa dal dialetto, è rimasta a lungo in uso.¹⁹ A rigore si potrebbe immaginare che a Roma sia stata portata «nella fase della cosiddetta "piemontesizzazione" della neocapitale»;²⁰ l'ipotesi però appare tutt'altro che probabile, dato che l'arrivo di numerosi piemontesi negli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento non ha lasciato alcuna traccia linguistica certa.

Un decisivo ostacolo all'accoglimento di questa interpretazione è posto dalla forma con *t* intensa nella quale il termine si presenta co-

relativa tra le due accezioni, stando alle attuali conoscenze, appare infatti ribaltata rispetto a *gamba* o *testone*.

¹⁷ Cfr. L. Serianni-M. Trifone (a cura di), *Il Devoto-Oli 2014*, Firenze, Le Monnier, 2013, s.v.

¹⁸ P. Costa, *Della elocuzione*, Firenze, Formigli e Fraticelli, 1839, p. 17.

¹⁹ Cfr. *La Divina Commedia di Dante Alighieri già ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca, ed ora accuratamente emendata, ed accresciuta di varie lezioni tratte da un antichissimo codice*, tomo III, Livorno, Masi e Comp., 1807, p. 261: «*Piote* per piante de' piedi [...] l'adoprono anche in oggi i Piemontesi». In un altro commento dantesco dello stesso periodo si considera «*piote* per gambe» (non pochi interpreti della *Commedia* nei secoli passati davano questo valore al termine) come schietto piemontesismo (*La Divina commedia di Dante Alighieri con illustrazioni*, tomo I, Prato, Vannini, 1822, p. 75). Nel *Lessico universale italiano*, vol. XVII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1977, s.v., si legge: «La voce è ancor viva nell'uso scherz[oso] di alcune regioni, soprattutto nel sign[ificato] di piede grosso e nell'espressione del gergo militaresco *stare in p.*, stare in gamba, essere accorto». Tale affermazione appare corretta solo se si sostituisce l'indicazione generica «alcune regioni» con «in Piemonte».

²⁰ P. Trifone, *Storia linguistica di Roma*, Roma, Carocci, 2008, p. 96.

munemente in romanesco: il raddoppiamento in questione costituirebbe un *unicum*, dato che non sono note altre parole per cui si verifica lo stesso fenomeno.²¹ Il discorso non sarebbe diverso qualora si dimostrasse la reale presenza a Roma della variante *piota* usata da Pasolini e Cajumi, magari immaginandola come precedente: il successivo passaggio da *-t-* a *-tt-* rimarrebbe inspiegabile.

Alla voce *piotta* del *Dizionario romanesco* di Ravaro²² si legge quanto segue: «Denominazione che al presente indica una moneta da 100 lire, ma che con ogni probabilità in passato doveva riferirsi ad una moneta di grosse dimensioni recante l'immagine e lo stemma di un papa di nome Pio (forse Pio IX)». Più recentemente la derivazione da *Pio* è stata avanzata dal ben più autorevole dizionario etimologico di Nocentini.²³

Rispetto ad ogni altra etimologia, quest'ultima ha il vantaggio di non dover presupporre nessun passaggio semantico complesso: da un'eventuale accezione di 'moneta coniata sotto papa Pio' a quella di '100 lire' il percorso è davvero minimo. Una difficoltà è però posta dal fatto che la parola compare solo in pieno Novecento, quando monete con l'effigie di un papa Pio non possono circolare tra i cittadini romani da molti decenni (dalla fine dello Stato Pontificio).²⁴ È difficile

²¹ Com'è noto non è nulla di più di una leggenda la pretesa origine di *mignotta* da *m(adre) ignota* o *m(atris) ignotae*, che si può trovare sostenuta in rete da numerosissimi etimologisti improvvisati: l'etimo è probabilmente il francese antico *mignotte* 'favorita'.

²² F. Ravaro, *Dizionario romanesco. Da «abbacchià» a «zurugnone» i vocaboli noti e meno noti del linguaggio popolare di Roma*, Roma, Newton & Compton, 1994, s.v.. Si tratta del repertorio ad oggi più ampio per il dialetto di Roma, utile per la ricchezza della documentazione ma tutt'altro che esente da difetti di varia natura, e ben poco affidabile in particolare per quel che riguarda le etimologie (cfr. la recensione di L. Lorenzetti, «Contributi di filologia dell'Italia mediana», IX, 1995, pp. 436-439 e Matt, *Osservazioni...* cit., pp. 169-174).

²³ A. Nocentini, *L'etimologico. Vocabolario della lingua italiana*, con la collaborazione di A. Parenti, Milano, Le Monnier, 2010, s.v. La stessa origine viene indicata anche nel *Devo-to-Oli*, come prevedibile, essendo la sezione etimologica di quel dizionario curata proprio da Nocentini e Parenti.

²⁴ Va detto che lo stato del Vaticano non ha mai smesso di coniare monete (in numero limitato ed a scopo celebrativo); durante il pontificato di Pio XII vennero coniate monete anche da 100 lire (nel 1950 ci fu un'emissione speciale, in oro, mentre nel 1955 un'emissione ordinaria). Ma la circolazione di tali monete a Roma è sempre stata nulla; che capitassero

immaginare che la parola, nata prima del 1870, sia rimasta viva nel parlato di alcune generazioni senza lasciare alcuna traccia scritta.

Molto forti appaiono i limiti di quest'ipotesi dal punto di vista della formazione della parola. *Piotta* andrebbe interpretata come derivato di *Pio* col suffisso diminutivo-affettivo *-otta*, non molto verosimile per due motivi.²⁵ Innanzi tutto il femminile, che pure si potrebbe spiegare con l'influenza di *moneta*, non è probabile: i nomi delle monete che derivano dall'aggiunta di un suffisso al nome di un regnante – o comunque del personaggio raffigurato, in qualche caso un santo – presentano nella larga maggioranza di casi il maschile. Su trenta parole di questo tipo registrate nel *GRADIT*,²⁶ venticinque sono maschili: *alfonsino*, *ambrosino*, *anselmino*, *castruccino*, *enriciano*, *ferrandino*, *filippino*, *filippone*, *franceschino*, *francescone*, *gherardino*, *gianuino*, *giorgino*, *leopoldone*, *luigino*, *marchetto*, *marcuccio*, *micelato*, *paulino*, *romanato*, *samperino* (o *sampietrino*), *torellino*, *vitalino*, *vittorino*, *zanobino*. Le cinque parole femminili sono *barberina*, *carolina*, *grogolina*, *leonina*, *leopoldina*.²⁷

Ancora più rilevante è il fatto che, come si sarà notato dalla lista appena presentata, il suffisso di gran lunga più comune nella formazione di nomi di monete è *-ino*, mentre di *-otto* non c'è alcuna traccia (in particolare, tutti i cinque nomi femminili escono in *-ina*). Certo, nella fattispecie *-ino* sarebbe difficilmente immaginabile per ragioni fonetiche: il risultato che ne deriverebbe, *piino* (o *piina*), non aveva

in mano a persone di bassa estrazione sociale, come quelle degli ambienti in cui sembra essersi diffuso *piotta*, è quasi impossibile.

²⁵ Naturalmente l'ipotesi di Nocentini verrebbe immediatamente a cadere se si acclarasse la presenza nel parlato di Roma anche della forma *piota*, che con ogni evidenza non è spiegabile a partire da *Pio* (non esistendo in italiano o in romanesco un suffisso *-ota* con un valore compatibile). Ma dato che, come si è detto, allo stato attuale delle conoscenze ciò non è possibile, appare lecito ragionare solo su *piotta*.

²⁶ Traggio l'esemplificazione dalla versione informatica: ho estratto (attraverso la funzione "ricerca avanzata") i nomi delle monete scorrendo l'elenco delle voci che risultano accompagnate dalla marca «numism[atica]».

²⁷ Si può aggiungere che anche i nomi delle monete derivanti da un toponimo sono più facilmente maschili: *bolognino*, *carrarino*, *genovino*, *ligurino*, *livornino*, *viterbino*, di contro alle sole *genovina*, *livornina*.

molta possibilità di imporsi. Ma un'altra soluzione sarebbe stata assai più probabile. In romanesco, il suffisso diminutivo *-otto* non è inusitato (lo si ritrova ad esempio in *al(l)egrotto* 'alticcio' e *buzzicotto* 'persona grassoccia'),²⁸ ma è incomparabilmente meno comune di *-etto* (che appare addirittura superesteso non solo nel dialetto, ma anche nell'italiano regionale di Roma, in cui ricorre in voci che in italiano standard hanno *-ino* o *-olino*: *cagnetto*, *giornaletto*, *pescetto*, *ragazzetto*, ecc.). La forma che ci si aspetterebbe è quindi *pietto* o meno probabilmente *pietta*, come in *papetto* 'moneta da una lira', corrente nella Roma ottocentesca, a cui si affianca il più raro *papetta*.²⁹

Tirando le somme, sembra di poter dire che pur sicuramente migliore delle prime due ipotesi quella appena discussa non mostra comunque caratteri di solidità tali da renderla pienamente convincente:³⁰ appare quindi opportuno valutare l'eventualità di soluzioni alternative.

Tra i significati di *piota* riportati dai principali dizionari c'è quello di 'zolla di terra'.³¹ In quest'accezione il termine è molto diffuso (in particolare, com'è ovvio, in testi di agricoltura), di certo molto più che nel significato di 'piede'. Appare realistica la valutazione fatta nel se-

²⁸ In entrambe le voci, peraltro, il valore è più attenuativo che propriamente diminutivo: *allegrotto* è una persona 'un po' ubriaca', *buzzicotta* una persona 'un po' grassa'.

²⁹ Sono molte le attestazioni ricavabili da *GRL* che si aggiungono a quelle di Belli e Zanazzo allegate da Ravaro, *Dizionario romanesco...* cit., s.v.; *papetta* è registrato da G. Gherardini, *Supplemento a' vocabolari italiani*, vol. IV, Milano, Stamp. Bernardoni, 1855, con la seguente definizione: «Moneta d'argento dello Stato pontificio, che vale Una lira o Due paoli».

³⁰ Un ostacolo non troppo grave è costituito dal fatto che il risultato atteso da *Pio* + *-otta* a rigore non è [pjòtta] ma [piòtta] (la pronuncia col dittongo, l'unica indicata dai dizionari, è senza dubbio la più comune). In effetti, che uno iato si trasformi in un dittongo è tutt'altro che impossibile (è ciò che probabilmente è successo almeno in una voce un tempo comune nel romanesco: *urione* 'rione'); il fenomeno si sarebbe facilmente potuto verificare, in particolare, nel caso probabile in cui per i parlanti la connessione di *piotta* col nome *Pio* fosse divenuta presto opaca.

³¹ In realtà i dizionari fanno ulteriori distinzioni; nel *GDLI*, ad esempio, si leggono le seguenti definizioni: «Zolla compatta, per lo più di forma parallelepipedica, scavata dal terreno con la vanga e usata per colmare fossi, per costruire terrapieni, rialzi, argini, scarpe e muriccioli, per rivestire le cataste di legna delle carbonaie, per ricoprire capanne, ecc. – In partic.: porzione di cotica erbosa, con lo strato di terriccio trattenuto dalle radici, che si trapianta per inerbare terreni e per formare rapidamente prati e giardini o che si interra per concimare»; e inoltre: «Porzione di terriccio unita alle radici di una pianta, per facilitarne l'attecchimento dopo il trapianto; pane di terra».

condo Settecento da Domenico Maria Manni, il quale – commentando un passo di Pietro Vettori («[gli ulivi] non vengono a star molto, per avergli sul luogo, fuor della terra, o più tosto non rimangono ancora per picciolissimo spazio di tempo senza quella, per cavarsi del semenzajo con essa, cioè in una piotta, e non iscossi») – afferma: «Quelle fette di terra, dirò così, che fanno i contadini con la vanga, si chiamano comunemente *piote*».³²

Va inoltre notato un fatto particolarmente rilevante: dalle numerosissime attestazioni ricavabili tramite *GRL*, si nota che è corrente anche la variante *piotta/-e*, ignorata dai dizionari (da notare anche la distribuzione cronologica: gli esempi rintracciati coprono un periodo lunghissimo, dalla metà del Cinquecento agli anni Venti del Novecento).³³

³² P. Vettori, *Trattato delle lodi e della coltivazione degli ulivi*, colle annotazioni di G. Bianchini e D.M. Manni, Milano, Soc. Tip. de' Classici italiani, 1806, p. 92.

³³ Riporto (conservando le grafie originali) una quindicina di attestazioni, senza distinguerle a seconda dei vari tipi di zolla: «Con questi dunque si fortificavano gli alloggiamenti, e con piotte di terra, chiamate in Latino caespites. [...] si tagliano piotte di terra, e di quelle si fa come un muro, alto tre piedi sopra terra, di modo che 'l fosso, del quale sono state cavate le piotte, sia davanti» (G. Maggi, *Della fortificazione delle città*, Venezia, Borgominiero, 1564, c. 108v); «La piotta, over lotta quando sia di terra soda, & di herba piu minuta, sarà buona del l'meglio [sic] si possa trovare havendo queste qualità. [...] potendosi haver piotta non si può fare Bastioni, che venghino meglio che di questa perche si assetta bene, & quella herba si appiccha, et fortifica» (G.B. Belluzzi, *Nuova inventione di fabricar fortezze, di varie forme*, Venezia, Meietti, 1598, p. 21); «sarà sempre più resistente quello [scil. argine] che sarà fatto di pura terra, è [sic] di piotte di prato senza framischiamento di niuna altra cosa» (C. Meijer, *L'arte di restituire a Roma la tralasciata navigazione del suo Tevere*, trad. it. anonima, Roma, Komarek, 1696, p. non numerata); «il piè della scarpa nuova copresi esattamente con piotte, o cotiche di prato bene unite» (G. Mari, *L'idraulica pratica ragionata*, tomo II, Guastalla, Costa, 1786, p. 93); «si serberanno tutte le piotte, o zolle di terra erbose, per vestirne la Scarpa» (G.F. Cristiani, *Della inalveazione, e del regolamento del fiume Brenta*, Milano, Veladini, 1795, p. 137); «Sarà necessario altresì liberar bene i fondi dei solchi dalle *piotte*, e renderli netti dalla terra smossa» (*Istituzioni georgiche per la coltivazione de' grani ad uso delle campagne romane*, Roma, Puccinelli, 1799; corsivo nel testo); «Produce egli [scil. il faggio], specialmente isolato in mezzo ad una piotta, col superbo suo tronco, con la vasta sua cima, con la freschezza della sua verdura, con l'impenetrabilità della sua ombra, ec. un bellissimo effetto nei giardini paesisti» (*Nuovo corso completo di agricoltura teorica e pratica [...] ossia Dizionario ragionato ed universale d'agricoltura*, tomo IX, Padova, Crescini, 1818, p. 162); «Si adoperano anche talvolta piotte di terra per formare questa coperta» (*Nuovo dizionario universale tecnologico o di arti e mestieri e della economia industriale e commerciante*, tomo III, Venezia, Antonelli, 1831, p. 456); «Che il fondo della piotta partecipa del calore del terreno, e le sommità dell'erbeta partecipano al contrario del freddo del primo straticello d'aria da cui sono circondate; co-

Un'attestazione ha particolare importanza. Essa si trova in uno studio primonovecentesco sulla campagna romana; vi si raccoglie un piccolo saggio del «vocabolario rustico» in uso tra gli agricoltori laziali, che comprende anche la voce *piotta*, definita «Zolla dura che rimane nella maggese». ³⁴ È ben verosimile che la parola, grazie alle intense ondate migratorie che hanno portato a Roma migliaia di persone provenienti dalle zone circostanti, si sia affacciata negli usi popolari della città. ³⁵ Si tratta di una parola che molti abitanti di Roma del secondo dopoguerra potevano aver ascoltato da padri o nonni di origine contadina. In quel contesto, si sarebbe potuto sviluppare il nuovo significato di '100 lire'.

Per il passaggio semantico si possono immaginare due spiegazioni. Una trafila ipotizzabile è la seguente: 'zolla' > 'cosa di scarso pregio' > 'valuta dallo scarso potere d'acquisto'. Per quanto riguarda lo stadio intermedio, si tenga conto del fatto che una zolla rimasta nella magge-

sicchè anche sulla stessa piotta vi è differenza molto notevole dal collocare un termometro al fondo, al collocarlo invece in contatto delle cime, benchè alte soltanto uno o due pollici» («Annali delle Scienze del Regno Lombardo-Veneto», III, 1833, p. 367); «bene inaffiato il suolo del semenzaio, lo si solleva colla vanga, a guisa di piotte, con tutte le giovani barbe che contiene: queste piotte disfatte colle mani senza spuntare niente le radici» (*Istruzioni intorno alla coltivazione della barbabietola e dei generi da foraggio*, s.l., s.e., 1837, p. 6); «Stabiliscono un fondo d'argilla coperto di piotte o zolle erbose» («L'Alchimista friulano», 2 gennaio 1853, p. 50); «si mettono i detti combustibili coprendoli con piotte o zolle d'erba» (B. Radizza, *Istruzione ad uso dei maestri ed alunni delle scuole popolari agrarie, sul modo di istituire e coltivare gli orti agrari*, Vienna, Dall'i.r. Dispensa dei libri scolastici, 1860, p. 18); «PIOTTA, ZOLLA, pezzo di terra staccato colla sua erba» (G. Carena, *Nuovo vocabolario italiano d'arti e mestieri*, Milano-Torino, Pagnoni-Paravia, 1869, p. 59); «I Romani scavavano fossi fatti a guisa di V nel senso della pendenza; poi [...] li riempivano di fasci di quercia fino al livello dello strato arabile; indi con piotte e terra ne eguagliavano il suolo» («Il Nuovo educatore», II (1), 1873, p. 346); «interrompi a metà il solco e lascia il vomere tra le piotte ch'io ti prometto una messe più meravigliosa» (G. Papini, *Storia di Cristo*, Firenze, Vallecchi, 1921, p. 85).

³⁴ G. Tomassetti, *La campagna romana antica, medievale e moderna*, vol. I, *La campagna romana in genere*, Roma, Loescher, 1910, p. 267. Da notare che questa attestazione non emerge dall'interrogazione di *GRL*: il suo (casuale) rinvenimento è frutto della lettura diretta del testo.

³⁵ Sull'importanza degli «apporti al lessico romanesco» provenienti «dal mondo rurale alle porte di Roma» si sofferma M. Loporcaro, *Ricerche etimologiche sul romanesco contemporaneo*, in P. D'Achille-C. Giovanardi, *Vocabolario del romanesco contemporaneo. Lettera I, J*, Roma, Aracne, 2016, pp. 29-39, p. 35.

se, evidentemente dopo l'aratura, è un elemento inutile, da rimuovere; come già si vede nell'attestazione del 1799 citata in precedenza, è necessario liberare i solchi dalle zolle in eccesso prima di seminare. A riscontro si può notare che non mancano attestazioni di *zolla* per indicare appunto «Ciò che ha scarso valore o pregio (anche con riferimento a concetti astratti)».³⁶

Si tenga presente che gli anni in cui *piotta* '100 lire' sembra diffondersi sono di poco successivi al periodo caratterizzato dai più intensi fenomeni di inflazione mai verificatasi in Italia, per cui quella cifra nel giro di poco tempo aveva perso drasticamente valore. I *borgatari* ritratti da Pasolini possono sperare di avere in tasca 100 lire (magari grazie a qualche mancia o addirittura ad elemosina, come nel racconto *La bibita*), mentre nel periodo prebellico la stessa cifra sarebbe stata senz'alcun dubbio fuori dalla loro portata.³⁷

L'altra possibile ricostruzione è basata sul fatto che il significato di '100 lire' entra in uso prima dell'introduzione della moneta di quel valore (la cosiddetta *Minerva* è stata coniata nel 1955, mentre l'attestazione pasoliniana di *piota* è del 1950), vale a dire quando esistono solo le banconote, che con un po' di fantasia potrebbero richiamare alla mente una zolla di terra. In particolare, la banconota stampata dopo l'introduzione delle *am-lire*, rimasta in uso fino al 1950, si presenta nel retro di un compatto marroncino,³⁸ senza alcuna scritta, cifra o immagine di colore diverso. È una caratteristica, quest'ultima, che differenzia tutte le banconote immesse in Italia dagli americani da quelle tradizionali, rendendole quindi visivamente più "povere". Le due spiegazioni non sono quindi necessariamente da considerarsi alterna-

³⁶ *GDLI*, s.v., che dà conto anche della locuzione *non curarsi tre zolle di qualcosa* 'non darsene alcun pensiero'.

³⁷ Si può qui ricordare che in uno dei tanti dizionari amatoriali del romanesco la definizione di *piotta* è «altro modo per significare una misera lira» (V. Galli, *Vocabolario & rimario in dialetto romanesco*, Roma, Edd. Rugantino, 1982, s.v.); di là dal fatto che viene indicato curiosamente il valore di una lira (per cui non è possibile dare alcun altro riscontro), conta ai fini della presente ricostruzione l'aggettivo *misera*, probabilmente suggerito proprio dalla percezione della svalutazione del denaro.

³⁸ Lo stesso colore caratterizza anche le banconote stampate nel 1951.

tive; non è da escludere che valgano entrambe: in un modo o nell'altro, è la percezione svalutativa delle 100 lire quella che conta.

Naturalmente non è possibile affermare con certezza che l'etimologia qui proposta sia quella giusta. Di certo, però, appare preferibile alle prime due finora avanzate (da *piotta* 'tipo di pesce' e *piota* 'pianta del piede'); rispetto alla più recente (da un papa *Pio*) presuppone certamente una trafila semantica meno immediata (comunque non eccessivamente complicata), ma sembra più solida dal punto di vista dell'analisi formale (trattandosi di immaginare una pura risemantizzazione di una parola già esistente, a fronte della necessità di pensare ad un meccanismo derivativo, quello che postula il suffisso *-otta*, che come si è mostrato appare poco probabile) e anche più plausibile dal punto di vista della diffusione nella Roma di metà Novecento.

Abstract

The etymological proposals made so far for the word *piotta* ('hundred lire coin' in Roman dialect) are reviewed, showing the limits that make two of them unacceptable and the third one very problematic. An alternative solution is then proposed, based on documentation so far not considered by any scholar.

Luigi Matt
matt@uniss.it

Rosella Tinaburri

L'impiego di *englisc* nella prosa alfrediana:
uno studio preliminare della prefazione
alla versione della *Cura pastoralis*

Siððan min on Englisc Ælfred kyning awende worda gehwelc [...]

E poi di me ogni parola re Alfredo tradusse in inglese [...]

(*Cura pastoralis*, pref., p. 9, rr. 12-13)

La ben nota prefazione alla versione in inglese antico della *Cura pastoralis* è tradizionalmente considerata l'introduzione al piano di riforme iniziato alla corte di Alfredo il Grande alla fine del IX secolo. Il re fu coinvolto in prima persona nella generale riorganizzazione dell'istruzione e del sapere che, a partire dall'opera di Gregorio Magno, contemplava la resa in volgare dei primi cinquanta Salmi del Salterio di Parigi, del *De consolatione Philosophiae* di Boezio e dei *Soliloquia* di Sant'Agostino. In quegli anni, e certamente sotto l'egida del sovrano, furono tradotti anche gli *Historiarum adversum paganos libri septem* di Orosio, la *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* di Beda e, per mano di Wærferth, i *Dialogi* di Gregorio.¹

¹ In merito alle opere che costituiscono il canone 'alfrediano' si rimanda a A.J. Frantzen, *King Alfred*, Boston Mass., Twayne, 1986 e J. Bately, *Those Books That Are Most Necessary for All Men to Know: The Classics and Late Ninth-Century England, a Reappraisal*, in *The Classics in the Middle Ages: Papers of the Twentieth Annual Conference of the Cen-*

Esperienza cruciale nella storia letteraria anglosassone,² il programma di traduzioni e adattamenti associato alla cerchia di Alfredo consentì, grazie al lavoro degli studiosi chiamati a collaborare alla corte di Winchester, la nascita di una nuova percezione dell'identità culturale di quel popolo. Secondo alcuni il nucleo politico della futura Inghilterra prese forma proprio grazie al re dei Sassoni occidentali nell'arco dei tre decenni che vanno dall'871, l'anno della sua ascesa al trono, alla sua morte, all'incirca tre decenni dopo.³ In uno studio sullo sviluppo dell'identità inglese prima della conquista normanna Sarah Foot argomentava:

Through his promotion of the term *Angelcynn* to reflect the common identity of his people in a variety of texts dating from the latter part of his reign, and his efforts in cultivating the shared memory of his West Mercian and West Saxon subjects, King Alfred might be credited with the invention of the English as a political community.⁴

L'analisi della prefazione alla versione della *Cura pastoralis* si concentrerà su occorrenze utili a illustrare le modalità di impiego di espressioni riferite all'identità culturale e linguistica inglese, all'epoca in via di formazione. Si cercherà di precisare inoltre le peculiarità di *englisc* in quanto termine che individua propriamente l'idioma, scritto o parlato, anche in locuzioni quali *on englisc areccean* o *awendan* 'tradurre dal latino all'inglese' che rivelano una conoscenza matura e consapevole delle pratiche del volgarizzamento.

La prefazione, che per il suo contenuto si presta a essere variamen-

ter for Medieval and Early Renaissance Studies, ed. by A.S. Bernardo and S. Levin, Binghamton, New York, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1990, pp. 45-78.

² Si vedano M. Godden, *The Translations of King Alfred and his Circle and the Misappropriation of the Past* (H.M. Chadwick Memorial Lecture 14), Cambridge, 2004 e S. Keynes, *Alfred the Great and the Kingdom of the Anglo-Saxons*, in *A Companion to Alfred the Great*, ed. by N.G. Disenza and P.E. Szarmach, Leiden-Boston, Brill, 2015, pp. 13-46.

³ A.P. Smyth, *The Emergence of English Identity, 700-1000*, in *Medieval Europeans. Studies in Ethnic Identity and National Perspectives in Medieval Europe*, ed. by A.P. Smyth, Oxford, Palgrave Macmillan, 1998, pp. 24-52, p. 48.

⁴ S. Foot, *The Making of Angelcynn: English Identity before the Norman Conquest*, «Transactions of the Royal Historical Society», VI, 1996, pp. 25-49, p. 25.

te interpretata, illustra il piano di rinnovamento culturale, le finalità e le modalità del programma di istruzione voluto dal re. Va pertanto considerata non solo la lettera di accompagnamento alla versione della *Cura pastoralis* ma un vero e proprio documento politico che magistralmente introduce a tutte le traduzioni che seguiranno.⁵ Esempio di prosa autonoma in lingua inglese della fine del IX secolo, si tratta di fatto di un testo chiave per comprendere come in concreto si realizzò la resa in volgare di opere la cui conoscenza era a quel tempo ritenuta irrinunciabile (*Cura pastoralis*, pref., p. 7, rr. 6-8):

Forðy me ðyncð betre, gif iow swæ ðyncð, ðæt we eac sumæ bec, ða ðe nied-beðearfosta sien eallum monnum to wiotonne, ðæt we ða on ðæt geðiode wenden ðe we ealle gecnawan mægen, [...]

Pertanto, mi sembra la cosa migliore, se anche a voi così pare, che traduciamo nella lingua che noi tutti possiamo comprendere quei libri che è indispensabile che ogni uomo conosca, [...]⁶

Il programma, decisamente ambizioso, includeva opere scelte con l'intento di costruire per l'aristocrazia inglese un curriculum di studi finalizzato a risollevere le sorti di una tradizione di sapere e conoscenza un tempo vivissimi in area insulare.⁷ In epoca alfrediana pochi erano oramai in grado di comprendere il latino, la lingua dei chierici, e non molti potevano leggere finanche la propria lingua madre.

Nella Cronaca anglosassone, la cui compilazione venne iniziata

⁵ Si rimanda in proposito a A.P. Smyth, *King Alfred the Great*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 543: «The prefatory letter is essentially a policy document issued by the king and intended to accompany the distribution of copies of the translation of the *Pastoral Care* among the bishops of Alfred's kingdom».

⁶ Il passo è citato secondo l'edizione critica di riferimento, *King Alfred's West-Saxon Version of Gregory's Pastoral Care*, ed. by H. Sweet, (Early English Text Society, OS 45 e 50), London, Trübner, 1871, rist. 1978. Le traduzioni sono a cura di chi scrive.

⁷ La questione dell'authorship delle opere tradizionalmente considerate appartenenti al canone 'alfrediano' è stata recentemente ridiscussa: tra i principali contributi sul tema si vedano M. Godden, *Did King Alfred Write Anything?*, «Medium Ævum», LXXVI, 2007, pp. 1-23, e J. Bately, *Did King Alfred Actually Translate Anything? The Integrity of the Alfredian Canon Revisited*, «Medium Ævum», LXXVIII, 2009, pp. 189-215. Da ultima J. Bately, *Alfred as Author and Translator*, in *A Companion to Alfred the Great*, ed. by N.G. Discenza and P.E. Szarmach, Leiden-Boston, Brill, 2015, pp. 113-142.

proprio in quegli anni, è scritto che nell'886 il re conquistò Londra e tutto il popolo inglese (*all Angelcyn*) che non era asservito ai Danesi:⁸

By ilcan geare gesette Ælfred cyning Lunden burg, 7 him all Angel cyn to cirde, þæt buton Deniscra monna hæftniede was, 7 hie þa befæste þa burg Æþerede aldormen to haldonne.

Lo stesso anno re Alfredo occupò la città di Londra, e tutti gli Inglesi si sottomisero a lui, tranne coloro che erano prigionieri dei Danesi. E poi affidò la città al nobile Æthelred.

Lo conferma il biografo del re, il monaco gallese Asser, nel capitolo 83 del *De rebus gestis Aelfredi*. L'adesione del Wessex e della Mercia sarebbe da considerarsi una unione 'volontaria': tutti gli Anglosassoni, che non si erano in precedenza dispersi o che non erano sotto il giogo dei Danesi, erano ora divenuti sudditi di Alfredo.⁹

Eodem anno Aelfred, Angulsaxonum rex, post incendia urbium stragesque populorum, Lundeniam civitatem honorifice restauravit et habitabilem fecit; quam [*genero suo*] Aetheredo, Merciorum comiti, commendavit servandam. Ad quem regem omnes Angli et Saxones, qui prius ubique dispersi fuerant aut cum paganis sub captivitate erant, voluntarie converterunt, et suo dominio se subdiderunt.

Da questo preciso momento storico Alfredo sarà definito *rex Angul-Saxonum*, appellativo impiegato ripetutamente da Asser ed esclusivamente per intendere il suo sovrano. Il passo riportato è tratto dal capitolo 87 della biografia del re.¹⁰

⁸ Foot, *The Making of Angelcynn...* cit., p. 51. Per l'edizione critica *Two of the Saxon Chronicles parallel, with Supplementary Extracts from the Others. A Revised Text on the Basis of an Edition by John Earle*, ed. with introduction, notes, appendices and glossary by C. Plummer, Oxford, Clarendon Press, 1892 (1952), p. 80.

⁹ Si veda *Asser's Life of King Alfred. Together with the Annals of Saint Neots erroneously ascribed to Asser*, ed. with introduction and commentary by W.H. Stevenson, Oxford, Clarendon Press, 1904, p. 69. Anche S. Keynes-M. Lapidge, *Alfred the Great: Asser's Life of King Alfred and Other Contemporary Sources*, Harmondsworth, Penguin, 1983, p. 98.

¹⁰ *Asser's Life of King Alfred...* cit., p. 73. In merito all'impiego delle espressioni *rex Angulsaxonum* ovvero *rex Anglorum [et] Saxonum* si rimanda a P. Wormald, *Bede, the Bretwaldas and the Origins of the Gens Anglorum*, in P. Wormald et al., *Ideal and Reality in*

Eodem quoque anno saepe memoratus Ælfred, Angulsaxonum rex, divino instinctu legere et interpretari simul uno eodemque die primitus inchoavit. Sed, ut apertius ignorantibus pateat, causam huius tardae inchoationis expedire curabo.

Quella del monaco gallese si configura come una scelta appropriata e dal chiaro valore politico: il titolo *Rex Occidentalium Saxonum* impiegato per i predecessori di Alfredo lascia il campo alla nuova formulazione che indica non genericamente 'gli Inglesi' ma 'tutti gli Inglesi' a significare, nella discontinuità con il passato, l'importanza dell'unione politica tra Angli e Sassoni finalmente realizzata dal re.¹¹

In questo senso vanno intese le occorrenze del composto *Angelcynn*, propriamente 'stirpe degli Angli', in uso già prima dell'epoca alfrediana per differenziare gli Inglesi dagli stranieri.¹² Divenne comune negli ultimi decenni del IX secolo quando fu impiegato nei testi associati alla corte di Winchester, in particolare nelle opere legate al programma del sovrano e caratterizzate da una nuova concezione del suo popolo: i sudditi del re dei Sassoni occidentali erano da considerarsi 'inglesi', secondo un'identità condivisa tra Sassoni occidentali, Merciani e gli abitanti del Kent in quanto *Angelcynn*, da distinguersi da coloro che erano sotto il dominio danese, così come dalle altre etnie che abitavano l'isola, un'identità che si estendeva dal punto di vista etnico e religioso a tutti gli abitanti di stirpe germanica e di fede cristiana della Britannia.¹³ La lunga e comune battaglia condotta contro

Frankish and Anglo-Saxon Society. Studies presented to J. M. Wallace-Hadrill, Oxford, Blackwell, 1983, pp. 99-129, p. 120.

¹¹ K. Malone, *Anglo-Saxon: A Semantic Study*, «The Review of English Studies», V, n. 18, 1929, pp. 173-185, p. 176.

¹² Il termine *Angli*, che ricorre per la prima volta negli scritti di papa Gregorio Magno alla fine del VI secolo, soppiantò progressivamente anche sul continente il termine *Saxones* dopo essere stato impiegato dalle stesse popolazioni autoctone, come sottolinea S. Reynolds, *What Do We Mean by "Anglo-Saxon" and "Anglo-Saxons"?*, «Journal of British Studies», XXIV, n. 4 (1985), pp. 395-414, p. 398: «The inhabitants of what would be called England were, by the early eight century if not before, using the simple word "English" (*Angli, Anglici*) to refer to themselves». Sulla scelta potrebbe aver influito la necessità di distinguersi dai *vetuli Saxones* rimasti sul continente o, più probabilmente, l'urgenza di riconoscere la precoce supremazia dei regni angli. Si rimanda a A.C. Baugh-T. Cable, *A History of the English Language*, 5th edition, London-New York, Routledge, 2003, pp. 50-51. In proposito anche K. Malone, *Anglo-Saxon: a Semantic Study...* cit., p. 174.

¹³ S.J. Harris, *The Alfredian World History and Anglo-Saxon Identity*, «The Journal of

gli invasori scandinavi può senz'altro aver contribuito al reciproco riconoscimento tra Wessex, Kent e Mercia di quella 'Englishness' che andava formandosi proprio in quegli anni.¹⁴

Secondo Foot «[...] collective names adopted by communities play a significant part in the process of formation of their identity».¹⁵ E in effetti *Angelcynn* identificava oramai un popolo con un patrimonio, una fede e una storia comuni, un popolo che aveva vissuto in passato un'epoca di prosperità nell'istruzione e nell'educazione descritta nella prefazione (*Cura pastoralis*, pref., p. 3, rr. 2-4):

[...] me com swiðe oft on gemynd, hwelce wiotan iu wæron giond Angelcynn, ægðer ge godcundra hada ge worul[d]cundra; & hu gesæliglica tida ða wæron geond Angelcynn;

[...] mi è venuto in mente molto spesso, quali saggi vi erano un tempo in tutta l'Inghilterra, sia negli ordini sacri sia in quelli secolari; e come tempi felici vi furono allora in tutta l'Inghilterra.

La promozione di una lingua comune poteva essere utile alla creazione di una nuova identità per dimenticare la divisione politica del passato e, in questo senso, l'inglese venne impiegato come lingua scritta per unire tutti i sudditi di Alfredo. Un richiamo all'esigenza di una lingua unitaria che potesse travalicare le divisioni dialettali si può cogliere nel passo seguente, in cui sono evocati i confini naturali che delimitavano al tempo alcuni importanti territori¹⁶ (*Cura pastoralis*, pref., p. 3, rr. 13-18):

Swæ clæne hio wæs oðfeallenu on Angelcynne ðæt swiðe feawa wæron behionan Humbre ðe hiora ðeninga cuðen understondan on Englisc, oððe furðum

English and Germanic Philology», C, n. 4, 2001, pp. 482-510, p. 484. La storia della lingua inglese inizia legittimamente a metà del V secolo, «al costituirsi di una comunità relativamente omogenea, ormai differenziata rispetto alla famiglia linguistica germanica, e diffusa su un territorio ben circoscritto»: G. Iamartino, *La contrastività italiano-inglese in prospettiva storica*, «Rassegna italiana di linguistica applicata», XXXIII, n. 2-3, 2001, pp. 7-130, p. 14, n. 9.

¹⁴ Smyth, *The Emergence of English Identity...* cit., p. 31.

¹⁵ Foot, *The Making of Angelcynn...* cit., p. 53.

¹⁶ «Basic frontiers of Anglo-Saxon politics» secondo Wormald, *Bede, the Bretwaldas...* cit., pp. 103-104.

an ærendgewrit of Lædene on Englisc areccean; & ic wene ðæt[te] noht monige begiendan Humbre næren. Swæ feawa hiora wæron ðæt ic furðum anne anlepne ne mæg geðencean besuðan Temese ða ða ic to rice feng.

Così completo è stato il suo decadimento in Inghilterra che c'erano pochissimi su questo lato del Humber che potevano comprendere i loro servizi sacri in inglese, o tradurre una lettera dal latino in inglese. E credo che non ce ne fossero nemmeno al di là del Humber. Ce n'erano così pochi che non riesco a ricordarne nemmeno uno a sud del Tamigi quando salii al trono.

Rievocando l'epoca di prosperità un tempo vissuta in Inghilterra l'autore della prefazione fa appello alla memoria collettiva dei suoi compatrioti, richiamandoli al passato condiviso e alle conseguenze nefaste del loro comportamento (*Cura pastoralis*, pref., p. 5, rr. 5-6):

Geðenc hwelc witu us ða becomon for ðisse worulde, ða ða we hit nohwæðer ne selfe ne lufodon ne eac oðrum monnum ne lefdon.

Pensa a quale punizione abbiamo ricevuto in questo mondo per il fatto che noi stessi non abbiamo amato (la sapienza) né l'abbiamo trasmessa ad altri.

Nella prefazione è descritto il periodo in cui l'Inghilterra fu patria di illustri eruditi, noti e non di rado richiesti anche sul continente. Ciononostante, il sapere e la cultura decadde in seguito a tal punto che le competenze di quei dotti maestri dovettero essere ricercate altrove (*Cura pastoralis*, pref., p. 3, rr. 12-13):

& hu we hie nu sceoldon ute begietan gif we hie habban sceoldon.

e come ora dobbiamo prenderceli da fuori se vogliamo averli.

Il tentativo di trasformare i popoli sassoni e merciani in un'unica *gens*, la *gens Anglorum*, impiegando il programma di rinascita e riforma dell'istruzione al fine di incoraggiare l'idea di una storia passata comune, è stato davvero un processo innovativo e fruttuoso. In questo senso sia la Cronaca anglosassone che la *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* potevano considerarsi opere utili a rendere gli Inglesi consapevoli di una loro identità collettiva. Uno dei temi dell'opera di

Beda era in effetti la promozione di un senso di unità tra i popoli cristiani e germanici dell'isola: egli parlò in proposito di una *gens Anglorum* di fede cristiana, il suo traduttore merciano di *Ongelcynn* o *Ongleode*.¹⁷

Per nulla ignaro dell'importanza dei legami linguistici, Beda percepiva chiaramente l'unità di tutto il popolo inglese come una *gens* o *natio Anglorum*, attribuendogli anche una lingua unitaria.¹⁸ Distingueva Britanni, Pitti, Irlandesi e Inglesi per le lingue che parlavano¹⁹ ed era al contempo consapevole dell'esistenza dei dialetti poiché impiegava costantemente locuzioni come *in lingua anglorum*, *in lingua saxonica*, identificando ad esempio nei Sassoni il 'popolo dei regni sassoni' che erano da considerarsi parte della *gentis*, della *nationis Anglorum*, del popolo inglese.²⁰ Come spiega Richter, «Bede's Angli were not the Angles but the English. While not responsible for coining this term, [...], it must be recognized that Bede was largely responsible for popularizing this term».²¹ All'inizio dell'VIII secolo il termine *Angli* poteva dunque essere impiegato per ricomprendere tutti i popoli inglesi.²²

¹⁷ Foot, *The Making of Angelcynn...* cit., p. 57. Si veda anche Reynolds, *What Do We Mean by "Anglo-Saxon" and "Anglo-Saxons"?*... cit., pp. 401-402, con riferimenti alle occorrenze in T. Miller, *Old English Version of Bede's Ecclesiastical History*, Early English Text Society O.S. 95, London 1890.

¹⁸ J. Hines, *The Becoming of the English: Identity, Material Culture and Language in Early Anglo-Saxon England*, «Anglo-Saxon Studies in Archaeology and History», VII, 1994, pp. 49-59, p. 51. Si veda anche Reynolds, *What Do We Mean by 'Anglo-Saxon' and 'Anglo-Saxons'?*... cit., pp. 395-414.

¹⁹ Si veda *Bede's Ecclesiastical History of the English People*, ed. by B. Colgrave and R.A.B. Mynors, Oxford, Oxford University Press, 1969, rist. 1998, I, i, pp. 16-17.

²⁰ Secondo M. Richter, *Bede's Angli: Angles or English?*, «Peritia», III, 1984, pp. 99-114, p. 100, Beda «set out to write in his work the ecclesiastical history of all the Germanic peoples in Britain, not just that of the Angles». Wormald, *Bede, The Bretwaldas...* cit., pp. 103 e 128, parla dell'esistenza di un 'sense of communal identity' o 'Zusammengehörigkeitsgefühl' in Inghilterra già evidente nel tardo IX secolo.

²¹ L'espressione *gens anglorum* è considerata da Richter, *Bede's Angli...* cit., pp. 112-113, un 'Bedan term'.

²² Smyth, *The Emergence of English Identity...* cit., pp. 25-26. Smyth conclude: «[...] Anglo-Saxon society had evolved to a degree of sufficient self-awareness of its over-riding Englishness even though a unified English kingdom was still centuries in the future».

Decenni dopo la situazione culturale dell'Inghilterra anglosassone sembra caratterizzarsi per un sostanziale decadimento della conoscenza del latino e anche della capacità di comprendere testi in volgare.²³ Ma anche se le chiese erano state saccheggiate e i libri e i tesori erano andati distrutti, re Alfredo riuscì a creare a corte una cerchia di uomini istruiti che potevano aiutarlo a leggere e tradurre dal latino. Provenivano non solo dal suo regno o da zone limitrofe ma, nello spirito che aveva pervaso le epoche precedenti, da tutta Europa: il merciano Plegmund, il già menzionato Asser, dal continente Grimbald di San Bertin e Giovanni il Sassone. Con queste parole l'autore introduce la sua traduzione del *hierdebooc* (*Cura pastoralis*, pref., p. 7, rr. 17-22):

[...] ða ongan ic ongemang oðrum mislicum & manigfealdum bisgum ðisses kynerices ða boc wendan on Englisc ðe is genemned on Læden Pastoralis, & on Englisc Hierdebooc, hwilum word be worde, hwilum andgit of andgi[e]te, swæ swæ ic hie geliornode æt Plegmunde minum ærcebiscepe & æt Assere minum biscepe & æt Grimbolde minum mæsseprioste & æt Iohanne minum mæssepreoste.

[...] iniziai, tra le varie e molteplici occupazioni del regno, a tradurre in inglese il libro che è chiamato in latino *Pastoralis* e in inglese *Libro del pastore*, a volte parola per parola, a volte secondo il senso, così come lo imparai dal mio arcivescovo Plegmund, dal mio vescovo Asser, dal mio sacerdote Grimbald e dal mio sacerdote Giovanni.

L'autore della prefazione descrive alla lettera il suo metodo di lavoro, *hwilum word be worde, hwilum andgit of andgiete* 'a volte parola per parola e talvolta secondo il senso'. Nel passo seguente (*Cura pastoralis*, pref., p. 7, rr. 23-25) un'attenta spiegazione del processo di traduzione in inglese del contenuto della fonte:

²³ Secondo R.G. Gameson, *Alfred the Great and the Destruction and Production of Christian Books*, «Scriptorium», IL, 1995, pp. 180-210, p. 185, il problema non era tanto la disponibilità di libri ma il loro mancato impiego a causa del basso livello di conoscenza del latino tant'è che i chierici non erano in grado di leggerli. In questo senso va interpretato il passo della prefazione (*Cura pastoralis*, pref., p. 5, rr. 8-10): «*Ða ic ða ðis eall gemunde ða gemunde ic eac hu ic geseah, ærðæmðe hit eall forhergod wære & forbærned, hu ða ciricean giond eall Angelcynn stodon maðma & boca gefylðæ [...]*». 'Quando considerai tutto ciò considerai anche ciò che vidi, prima che tutto fosse raziato e bruciato, come le chiese in tutta l'Inghilterra erano piene di tesori e libri [...]'.

Siððan ic hie ða geliornod hæfde, swæ swæ ic hie forstod, & swæ ic hie andgitfullicost areccean meahte, ic hie on Englisc awende.

E dopo che lo ebbi imparato, così come lo compresi e così come potei più chiaramente interpretarlo, lo resi in inglese.

Areccean indica la formulazione esegetica del testo, come potrebbe essere spiegato nella maniera migliore, conseguenza diretta dell'azione precedente, quella della comprensione, illustrata dal verbo *forstandan*. Mentre *areccean* si applica al processo di interpretazione, *awendan* è riferito all'effettiva trasformazione di questa interpretazione in una espressione concreta, efficace nella lingua di arrivo. 'Tradurre' non si applicherebbe in realtà a nessuno dei tre verbi dell'anglosassone ma il suo significato è in qualche modo tra essi distribuito. Dal punto di vista metodologico una dichiarazione di maturità e consapevolezza nell'approccio alla fonte finalizzato alla comprensione più vera e profonda del suo significato proprio perché reso trasparente a chi leggerà il testo, i testi resi in volgare: il procedimento di traduzione consente dunque la comprensione ed è pertanto fondamentale nella trasmissione del sapere e della conoscenza.²⁴

Un'altra avvertenza, di grande importanza per le sue implicazioni sociali e politiche, è presente nella prefazione: il programma di istruzione non allontanerà gli uomini dalle loro occupazioni e coinvolgerà solo coloro che hanno a disposizione sufficiente *speda*, il termine anglosassone per 'ricchezza' (*Cura pastoralis*, pref., p. 7, rr. 10-15).

[...] eall sio gioguð ðe nu is on Angelcynne friora monna, ðara ðe ða speda hæbben ðæt hie ðæm befeolan mægen, sien to liornunga oðfæste, ða hwile ðe hie to nanre oðerre note ne mægen, oð ðone first ðe hie wel cunnen Englisc gewrit arædan: lære mon siððan furður on Lædengediode ða ðe mon furðor læran wille & to hieran hade don wille.

²⁴ «A careful delineated learning process that leads to the acquisition of wisdom» secondo K. Davis, *The Performance of Translation Theory in King Alfred's National Literary Program*, in *Manuscripts, Narrative, Lexikon. Essays on Literature and Cultural Transmission in Honor of Whitney F. Bolton*, ed. by R. Boenig and K. Davis, London, Bucknell University Press, 2000, pp. 140-170, p. 151.

[...] tutti i giovani ora in Inghilterra tra gli uomini liberi che abbiano i mezzi per dedicarvisi, siano destinati all'istruzione fin tanto che non servano per altre occupazioni e fino a che non siano in grado di leggere ciò che è scritto in inglese: si continui a insegnare poi in latino a coloro che si intende istruire e destinare agli ordini sacri.

Si sta parlando di un tema cruciale per le società di ogni tempo, la formazione di coloro che imparano a leggere il volgare e non conoscono ancora il latino.²⁵ Ed è specificato che solo alcuni eletti continueranno nello studio, ovvero coloro la cui condizione sociale lo consenta e coloro che sono destinati agli ordini spirituali, nella sostanza chi avrà in futuro incarichi di alto profilo nella Chiesa o nel governo. Con l'obiettivo di diffondere le traduzioni in inglese per educare i giovani d'Inghilterra che avevano tempo e mezzi, Alfredo e la sua corte interpretavano quella inglese come una compagine unitaria comprendente il popolo cristiano del Kent, del Wessex e della Mercia occidentale: una Chiesa, un popolo, una fede. In sintesi, un «combined sense of Christian kingship and Germanic ethnicity shaped the historical record of Alfred's leadership».²⁶

Con le sue argomentazioni la prefazione suggerisce implicitamente che la ricchezza, intesa sia in senso letterale che metaforico, dipende dall'acquisizione della sapienza attraverso l'educazione e la cultura. Pertanto, quel testo non può essere inteso come un semplice prologo alla traduzione a cui si accompagna, ma va interpretato come la vera e propria introduzione all'intero piano alfrediano di riforme educative e spirituali. Sotto forma di una lettera indirizzata ai vescovi a cui sono inviate le copie della traduzione – e il cui sostegno è esplicitamente richiesto perché ritenuto indispensabile –, il testo esamina le implicazioni morali della situazione, concludendo che le incursioni dei Danesi non sono la causa del declino culturale ma piuttosto una punizione per il decadimento denunciato.²⁷ Per questa ragione si chiede ai maggiori

²⁵ H. Gittos, *The Audience for Old English Texts: Ælfric, Rhetoric and 'the edification of the simple*, «Anglo-Saxon England», XLIII, 2014, pp. 231-266.

²⁶ Harris, *The Alfredian World History...* cit., p. 510.

²⁷ Si veda G. Waite, *Old English Prose Translations of King Alfred's Reign*, (Annotated Bibliographies of Old and Middle English Literature n. 6), Cambridge, D. S. Brewer, 2000, p. 10.

rappresentanti della Chiesa insulare aiuto nell'insegnare a tutti i giovani nati liberi a leggere nella loro lingua.

L'autore della prefazione dichiara la sua fede nel potere dell'inglese, sicuro dei benefici dell'impiego del volgare come veicolo di trasmissione di una conoscenza resa finalmente accessibile anche a coloro che non padroneggiano il latino.²⁸ Perfettamente conscio dell'importanza della produzione letteraria e linguistica dell'Anglia, l'autore della prefazione, a nome del re dei Sassoni occidentali, impiega con consapevole convinzione per la lingua comune la parola *englisc*, parola dal potenziale dirompente perché capace di tenere assieme i destini di tutto l'*Angelcynn*, superando le differenze politiche del passato in nome di una identità unitaria che si va consolidando attraverso la creazione di una tradizione scritta. In questa lingua che tutti possono capire (*ðæt geðiode wenden ðe we ealle gecnawan mægen*) saranno tradotti quei libri la cui conoscenza è ritenuta indispensabile e molti, molti altri saranno composti nei decenni a venire.

Abstract

The well-known preface to the Old English version of Gregory's *Pastoral Care* is traditionally considered as a key text to understand the translation plan of 'those books most necessary for all men to know' made at the end of the ninth century by King Alfred the Great. This paper aims at an overall investigation of this text in order to trace the specific use of the word *englisc* and its related terms in the preface itself as well as in other texts included in the Alfredian programme of cultural reform.

Rosella Tinaburri
r.tinaburri@unicas.it

²⁸ Si veda Foot, *The Making of Angelcynn...* cit., p. 54.

Recensioni

Laura Melosi, *D'Annunzio e l'edizione 1911 della Commedia*, Firenze, Olschki, 2019, pp. 108.

Il volume curato da Laura Melosi, corredato da importanti facsimili, vuole contribuire a fare luce sui rapporti fra Gabriele d'Annunzio e l'editore Olschki in merito alla prestigiosa edizione della *Commedia* dantesca programmata per celebrare il cinquantenario dell'Unità d'Italia (1911), dedicata a Vittorio Emanuele III e stampata dalla tipografia Giuntina, e al tempo stesso ripercorre, attraverso lo studio della corrispondenza e dei materiali tipografici superstiti, le fasi della lavorazione del prezioso volume. La studiosa, che aveva già anticipato gli esiti della sua indagine in due articoli apparsi sulla «Bibliofilia» (CXX, 1, 2018 e 2, 2018), li ripropone in quattordici capitoletti, integrandoli con nuove acquisizioni e con opportune precisazioni, ma soprattutto con la riproduzione integrale e l'analisi di un disperso manoscritto autografo della prima stesura di quella che doveva essere l'introduzione dannunziana al «Dante monumentale». Sono molteplici gli elementi che fanno di questa *Commedia* in folio un eccezionale monumento bibliografico – come spiega Melosi nel cap. I (pp. 1-12) che contiene la riproduzione dei sette fogli manoscritti con i nominativi dei sottoscrittori delle copie: la scelta delle illustrazioni che riproducono le xilografie dell'incunabolo del 1491 con il commento di Cristoforo Landino, la raffinatezza dei materiali, la tiratura (trecento esemplari numerati più sei in pergamena con iniziali miniate, borchie e fermagli in argento e legatura in pieno cuoio) ecc. Nel cap. II (pp. 13-19) è contenuta sia la trascrizione del manoscritto autografo non datato di Passerini, autore del commento, in cui vengono descritte le caratteristiche del progetto, sia la riproduzione fotografica del documento. Interessanti i capp. IV-X (pp. 25-72) in cui i carteggi fra d'Annunzio, Olschki e Passerini (dall'amichevole invito di quest'ultimo del luglio 1909, al contatto ufficiale dell'editore avvenuto in ottobre dello stesso anno con la richiesta di consegna di una vita di Dante entro i primi di dicembre, alle

continue pressioni per la consegna avvenuta solamente nell'agosto del 1911, con un ritardo di quasi due anni, del proemio da parte di d'Annunzio) vengono incrociati dalla studiosa con fonti di archivio e lettere di altri corrispondenti, facendo così luce sulla cronologia e su altri aspetti della collaborazione. Il proemio dannunziano, come si legge nel cap. XII, confluisce poi nel *Compagno dagli occhi senza cigli* con il titolo *Dante gli stampatori e il bestiaio*, e si articola in sei quadri con descrizioni e divagazioni ben diverse da quanto si era originariamente concordato: nel primo è contenuto l'*incipit* e si fa riferimento all'occasione dell'edizione monumentale, nel secondo viene celebrato l'editore, nel terzo si richiamano gli albori dell'arte tipografica italiana, il quarto chiarisce la funzione del precedente *excursus* erudito, nel quinto viene citato un bestiaio della Maremma in cui qualcuno ha copiato la cantica dell'*Inferno*, nel sesto e ultimo d'Annunzio fa appello all'immortalità e universalità di Dante per dichiararsi libero di non raccontarne la vita. Come già sottolineato, una grande importanza riveste l'appendice finale con la descrizione e la trascrizione del manoscritto ravennate del proemio (pp. 94-101) seguita da quarantotto tavole a colori che mostrano, fra le altre cose, la legatura delle copie in pergamena (tav. I), l'*incipit* dell'*Inferno* (tav. III), la lettera di accompagnamento del proemio (tavv. IV-X) e il manoscritto autografo dello stesso (tavv. XV-XLVIII).

Enrico De Luca
errideluca74@gmail.com

Valentina Valentini, *Teatro contemporaneo 1989-2019*, Roma, Carocci, 2020, pp. 195.

In *Mondi Corpi Materie. Teatri del secondo Novecento* (Bruno Mondadori Editore, 2007), Valentina Valentini, studiosa delle interferenze fra teatro, arte e nuovi media, si era soffermata a indagare le forme del teatro che si sono fatte carico di riverberare le relazioni tra

la contemporaneità e le sue rappresentazioni, all'interno di trasformazioni epocali del ruolo dell'attore, nella produzione e fruizione di uno spettacolo e nel dialogo ormai aperto e fertile con le arti visive e i nuovi media. Questa importante ricerca ora prosegue con *Teatro contemporaneo 1989-2019* (Carocci, 2020). Uno studio che prende posizione critica e destituisce il termine "teatro" a favore della definizione più aperta e mobile di "arti performative" (*performing arts*) che mette in crisi le categorie associate nel panorama degli studi, di "rappresentazione" e "performativo", destituendo validità alla tendenza documentaria e al mandato politico sino ad ora riconosciuti al teatro. Lo studio indaga i processi che hanno condotto a tale trasformazione, nella quale il teatro prende le distanze dal modello drammatico, divenendo altro, estendendo il campo di indagine ai «nuovi media, le drammaturgie sonore, le pratiche installative e performative».

Insieme con altri *medium*, come il cinema e la musica, il teatro ha ripensato le sue forme e la sua relazione col reale, facendo decadere le specificità disciplinari a favore di forme performative trasversali; passaggio fruttuoso tanto da iniziare a contaminare anche i relativi ambiti di studio accademici. Il percorso analitico offerto dal volume è agile e impervio allo stesso tempo, poiché problematizza con duttilità e immediatezza ambiti e costruzioni concettuali di non semplice fruizione, rendendosi, per tale motivo, anche un prezioso strumento didattico. Il libro scavalca alcuni limiti temporali e metodologici degli studi teatrali, offrendo uno sguardo (spesso frutto della: «visione diretta di spettacoli» e dell'«interazione e il confronto con gli autori viventi»), sui passaggi epocali compiuti dal teatro non soltanto in ambito occidentale, raggiungendo in modo significativo i nostri giorni. Ciò è compiuto attraversando un campione analitico ampio e internazionale di spettacoli, dei quali si tracciano percorsi critici e analitici sino a questo momento inediti negli studi di settore. Fatte oggetto di studio sono, infatti, realtà interculturali che hanno influenzato pratiche performative che si sono concentrate su temi transculturali, percorsi importanti che hanno condotto a reinventare la relazione con il reale e la sua rifrazione sulla scena, rinnovando il dialogo tra la sfera artistica e le categorie

del politico. Le interferenze tra performance, installazione e teatro, il ripensamento del rito e del gioco come atto per ripensare la costruzione di uno spettacolo, il *reenactment* che ha incrinato la coriacea iconoclastia delle avanguardie. Il processo viene invertito da una prassi di conservazione che prende il posto dell'atto iconoclasta che a suo tempo presiedeva il concepimento della performance. «Potremmo chiamare questo procedimento *remixage* del proprio mondo-teatro, il cui intento non è quello del restauro filologico, né di *reenactment* di uno spettacolo del proprio repertorio». Tuttavia «la pratica di riallestire a distanza di tempo un proprio spettacolo da parte dello stesso regista che l'ha realizzato si è diffusa in campo internazionale»; una «archeologia del sapere teatrale» (Pavis) che ha interessato anche performer come Marina Abramović.

Il libro «ci mostra un paesaggio in cui eclatanti sono i crolli di impalcature estetiche con le quali fino a oggi ci siamo confrontati che mettono a rischio radicalmente la forma teatro, il formato spettacolo, il ruolo dell'autore e quello dello spettatore», il *divenire altro* del teatro, processo condiviso con il cinema, le arti visive, la musica e la danza: «il teatro è diventato un *live set*; i musei delle sale per proiettare immagini, per accogliere la *performance art* e la danza; la musica digitalizzata fa a meno dei supporti materiali nel momento in cui non produce concretamente il suono attraverso uno strumento, ma recupera la presenza live del musicista come performer».

Le modificazioni epocali in ambito artistico riverberano quelle politiche, sociali e antropologiche. Ripensare le dialettiche della modernità ha significato rivedere in modo globale le pratiche di documentazione e rappresentazione affidate alle arti, anche in vista dell'espansione delle tecnologie digitali, laddove il termine "rappresentazione" «come atto del rappresentare» viene messo in crisi già dalla seconda metà del Novecento nel paradigma artaudiano teatro-vita, insieme al mandato mimetico del teatro. «Defigurazione, scomposizione e montaggio, simultaneità, separazione e autonomia delle materie espressive, dominanza corpo-gesto-movimento, spazio plastico sonoro, magnificazione della dimensione percettiva, materica, cromatica e luminosa,

sono i tratti più rilevanti di una rappresentazione non mimetica che riesce a restituire le disconnessioni e l'opacità del mondo, in cui lo spazio diventa tangibile, si carica di proprietà temporali e tattili, eliminando la relazione fra sfondo e figura». Il paradigma dell'*irrapresentabile* che in Italia va da Carmelo Bene a Romeo Castellucci, come luogo delle "occasioni", per nutrire la scena con altre funzioni e "domande" restituendo «il disordine del mondo». Il rifiuto della rappresentazione coincide con l'affermazione della "presenza", evidenzia l'autrice, come: «dilatazione in scena della presenza del corpo umano, la sua mutazione antropologica che ha prodotto un'antropomorfizzazione degli animali e un'animalizzazione degli uomini». Il campione cui fa ricorso l'autrice è significativo: Robert Wilson, Societas Raffaello Sanzio, Jan Fabre, ma anche Cecilia Bengolea, François Chaignaud e Marlene Monteiro Freitas, asserendo con Hans This Lheman che: «Attraverso la deformazione e la mostrificazione, l'autismo e i disturbi della parola, i corpi umani si avvicinano al regno animale».

Questo è anche il passo compiuto nella riconsiderazione dell'immagine del mondo, ricondotta alla sfera della soggettività, del privato, della quotidianità. L'autrice rileva come, memorie biografiche e personali affiorino dalle forme di comunicazione attuali, chat, blog irrompendo ovunque sulla scena come nuovi documenti, insieme a reportage giornalistici, testimonianze orali, fotografie e video. «Il *teatro della realtà* (detto anche *teatro documentario* e *reality trend*) è diventato la forma teatrale più diffusa a livello internazionale: collega pratiche che fondano la propria drammaturgia su procedimenti giornalistici, radunando articoli di giornale, atti di processi, statistiche, testimonianze, fonti estranee al repertorio letterario». Valentini dimostra anche che la «tendenza realistica-documentaria del *reality trend*» riconfigura la relazione tra il soggetto e la «dimensione politica» nel teatro del nuovo millennio. Dalla «minorazione» elaborata nelle pratiche del Nuovo Teatro, conseguenza del decostruzionismo degli anni Settanta del Novecento, si è passati a una «prospettiva antropologica» in cui l'arte «passa dal regime dell'estetica a quello dell'antropologia e gli artisti si coinvolgono nella produzione di mappature sociologiche». A

modificarsi sono anche le forme della spettatorialità che, dalla struttura interscambiabile autore-spettatore avanzata per tutto il Novecento, giungono a essere riconfigurate in seno al «moltiplicarsi delle forme di spettatorialità», alle trasformazioni insite nella sfera dei rapporti umani che nel teatro del nuovo millennio provoca la «caduta delle differenze tra fruizione e partecipazione». «Sostituire alla funzione di ricezione quella di partecipazione, ovvero, istituire la ricezione come un mettersi in relazione, un agire, assottiglia la dimensione simbolica e interpretativa, in quanto interrompe la dinamica soggetto-opera. Si tende cioè ad annullare la dualità del soggetto-spettatore (ricezione) e del soggetto-autore (produzione), invalidando di conseguenza anche il rapporto fra soggetto che osserva e oggetto osservato, ovvero la dinamica io-altro. Questa dualità (storica, estetica, artistica, filosofica ecc.) è valutata come obsoleta, dal momento che la produzione artistica contemporanea tende a fare a meno di opere d'arte, termine anch'esso in disuso».

Tempo e spazio hanno subito revisioni significative nella nuova modellizzazione che installazione e performance impongono alle forme del teatro contemporaneo. La relazione fra tempo e narrazione di matrice aristotelica viene disintegrata, così come la configurazione dello spazio subisce consistenti ripensamenti. L'organicità, manomessa dal principio del montaggio, è destituita dal teatro epico novecentesco che introduce il «discontinuo» come criterio euristico. La storia non è più vista come «grande narrazione», ma inscritta nell'incidenza in essa di «interruzioni» e «manomissioni» (Foucault). Negli anni Settanta (del Novecento): «l'opera di modellizzazione dello spazio si temporalizza e il tempo si spazializza, emerge da una costellazione di figure: la presenza del tempo presente; il procedimento dell'iterazione che produce la perdita dei collegamenti fra le cose; il principio della simultaneità delle azioni per cui allo spettatore è richiesto di non fermarsi su un solo punto di vista, consapevole che gli sta sfuggendo qualcosa, che non può vedere tutto, che sta *dentro* e non *di fronte* a osservare l'opera» è quanto l'autrice rintraccia negli spettacoli di Robert Wilson, Pina Bausch e Jan Fabre. Simultaneità delle azioni che scarta

la «successione lineare e cronologica, consequenziale [...] reversibilità fra spazio e tempo» sono caratteristiche che definiscono gli spettacoli del Wooster Group.

Anche i «paradigmi del rito e del gioco» interferiscono con le pratiche teatrali è quanto Valentini dimostra analizzando gli spettacoli del Teatro Valdoca: «un processo transizionale, come esperienza iniziatica attraverso cui il performer sviluppa nuovi comportamenti, guidato da un maestro»; una pratica performativa nella quale «dimensione ludica e dimensione rituale convivono al di fuori di una dimensione sacra».

La decostruzione della forma teatro è proseguita dagli anni Ottanta del Novecento, attraverso l'ingresso nelle sue strutture della *performance art* (Féral), laddove negli anni Settanta «non si sono verificate relazioni dirette fra l'una e l'altra pratica». Centrale, in questo “spostamento” la figura umana il suo «essere corpo, materia e forma senza valore». Il performer è un corpo esposto, degrada e annulla la categoria di *dramatis personae*, le sue azioni sono decostruite e desoggettivizzate, i suoi gesti sonori sostituiscono la parola ridotta ad atto fonatorio elementare, come accade negli spettacoli della Societas Raffaello Sanzio. La *performance art* e l'arte installativa producono reciproche interferenze che si sviluppano nella dinamicità dello spazio scenico, in cui il paradigma della scenografia decade a favore di «uno spazio multiplo non prospettico che avvolge lo spettatore, in cui circola energia». In esso lo spazio si codifica anche in spazio sonoro, nel quale lo spettacolo si configura come *sound installation*.

La presenza non modellizzante del suono che ha progressivamente delineato la sua funzione drammaturgica, conduce alla sezione conclusiva del volume, nella quale Valentina Valentini riporta la sua attenzione alla pratica vocale (già approfondita nel volume *Drammaturgie sonore*, Bulzoni, 2012). Delineando tre «ritratti»: Chiara Guidi (Societas Raffaello Sanzio), Roberto Latini (Fortebraccio Teatro), Ermanna Montanari (Teatro delle Albe), l'autrice si incammina lungo un percorso analitico che affronta «un fenomeno – quello del suono e della voce negli spettacoli fra i due millenni – i cui percorsi sono in gran parte da ricostruire e analizzare». Difatti, sia negli studi teatrali che in

quelli musicali, la vocalità dell'attore che supera l'articolazione di un testo scritto è ancora poco esplorata. Come rileva l'autrice: «In merito agli studi su suono e voce ci troviamo ancora in una fase preliminare di raccolta dati, di descrizione del fenomeno: si tratta di operare un passaggio verso l'interpretazione dei dati raccolti, che restituiscano del fenomeno i suoi caratteri generali e nello stesso tempo si indirizzino verso applicazioni a studi di caso». Un fronte teorico che il volume affronta e conduce a una prima fase chiarificatrice di forme e esperienze in atto, così come dimostrato per tutte le problematiche prese in esame.

Carlo Fanelli
carlo.fanelli@unical.it

***Greek Epigram from the Hellenistic to the Early Byzantine Era*, edited by Maria Kanellou, Ivana Petrovic and Chris Carey, Oxford University Press, Oxford 2019, pp. 464.**

Specialisti dell'epigramma dalle sue origini all'età tardoantica e bizantina sono riuniti in un volume che affronta lo sviluppo di questo fortunatissimo genere. Com'era forse naturale, il nucleo più consistente del volume è dedicato alla produzione di età ellenistica, giacché è in quei secoli, soprattutto il III, che l'epigramma si affranca dal suo uso prevalente (ma non esclusivo) nel contesto funerario. È allora che l'intersezione delle *Gattungen*, operata conseguentemente anche in altri generi, dona all'epigramma nuova vita, attraverso l'imitazione dei grandi modelli letterari dell'ellenismo e mediante la miniaturizzazione, la condensazione, la sintesi. Contemporaneamente, l'affermazione dell'epigramma tra i generi riconosciuti e coltivati lo destina, al pari di altri, a veicolare messaggi ideologici, e si allude ovviamente alla presenza degli epigrammi encomiastici, soprattutto nei confronti dei Tolomei: l'epigramma potrà essere scelto a questo scopo al pari di altri *genera* (si pensi al caso parallelo degli idilli di Teocrito). È fatale che lo sviluppo di un genere di così lunga durata fosse influenzato dai

concreti *media* di trasmissione: dagli *ostraca* e dalle epigrafi si passerà ai papiri e poi, dal III secolo d.C., al libro, papiraceo e pergamenaceo; e dalla lettura a voce alta si passerà alla lettura silenziosa alla fine dell'età tardoantica. L'espansione del genere condurrà a maggiore fortuna alcuni temi rispetto ad altri: se l'epigramma funerario continuerà a vivere – ed è tra i più rappresentati nelle nostre raccolte – quello epidittico diverrà uno dei più diffusi,¹ tanto che l'età tardoantica (e bizantina: si pensi a Giovanni Mauropode) vedrà l'affermazione assoluta dei testi ecfraistici, anche di dimensioni non esigue. Com'è usuale in queste raccolte a tema comune, nell'introduzione (*Introduction*, pp. 1-16) i curatori presentano il volume offrendo una panoramica della storia del genere letterario e del suo successo lungo i secoli, dall'età antica a quella tardoantica e bizantina.

La parte I, *Encountering Epigram*, presenta cinque contributi. Joseph Day, *Reading Inscriptions in Literary Epigram*, pp. 19-34, indaga il processo di lettura delle iscrizioni come è immaginato in molti epigrammi: i poeti creano delle modalità di 'guida alla lettura', in forma di *deixis*, a rappresentare i modi in cui il lettore/ascoltatore si può accostare all'oggetto iscritto, reale o immaginario. In *Lessons in Reading and Ideology. On Greek Epigrams in Private Compilations of the Hellenistic Age*, pp. 35-50, Andrej Petrovic indaga sugli epigrammi greci nelle raccolte private, testimoniate dai papiri o dagli *ostraca*. Tali raccolte e collezioni se da un parte rispondevano a usi didattici, dall'altra veicolavano l'ideologia del potere propria dell'Egitto tolemaico.

Regina Höschele, *A Garland of Freshly Grown Flowers. The Poetics of Editing in Philip's Stephanos*, pp. 51-65, si sofferma sull'organizzazione alfabetica della ghirlanda di Filippo, il cui ordine non è da ritenere semplicemente meccanico: in realtà Filippo ha saputo creare collegamenti tematici, di natura verbale o intertestuale, con coppie o

¹ M.D. Lauxtermann, *What is an epideictic epigram?*, «Mnemosyne» 51, 1998, pp. 525-537.

serie epigrammatiche sullo stesso argomento, distribuite in tutta la collezione. Kristoffel Demoen nel suo contributo dal titolo *Epigrams on Authors and Books as Text and Paratext*, pp. 66-82, offre una serie di esempi sullo *status* di quegli epigrammi che sono apposti nei manoscritti a commento di altre opere e/o dei rispettivi autori. Si tratta di 'paratesti' che possono condizionare la lettura e l'interpretazione dell'opera a cui sono rivolti e che hanno spesso uno *status* per così dire fluido, perché la trasmissione testuale li trasforma da paratesti in testi indipendenti.

La parte II è dedicata al tema *Imitation, Variation, Interaction*. Il contributo di Annette Harder, dal titolo *Miniaturization of Earlier Poetry in Greek Epigrams*, pp. 85-101, studia un aspetto specifico dell'epigramma greco, ossia le forme in cui l'epigramma riprendeva e 'miniaturizzava' gli altri generi poetici, come ad esempio l'elegia, la poesia erotica, la poesia bucolica. Tale aspetto era presente già nell'epigramma ellenistico (anche in Callimaco), ma diventa più evidente nei poeti più tardi, fino all'età imperiale e bizantina.

Il lavoro di Charles S. Campbell, *Variations on Simplicity. Callimachus and Leonidas of Tarentum in Philip's Garland*, pp. 102-118, è dedicato al riuso dei grandi modelli ellenistici (appunto Callimaco e Leonida) da parte dei poeti Filodemo, Crinagora e Antipatro di Tessalonica che si rifanno alla grande tradizione di Callimaco e di Leonida per elaborare una poetica fondata sulla *litotes* (ossia sulla 'semplicità').

Simone Beta, *The Riddles of the Fourteenth Book of the Palatine Anthology. Hellenistic, Later Imperial, Early Byzantine, or Something More?*, pp. 119-134, discute sugli epigrammi contenenti enigmi e indovinelli del libro XIV dell'*Anthologia Graeca*. Lo studioso ne individua l'origine nella tradizione della commedia e si sofferma sul successo di questi componimenti fino all'età bizantina. È possibile che siano esistite delle antologie di indovinelli ed enigmi che hanno ispirato i poeti fino al Medioevo greco.

La parte III del volume, *Writing Death*, è dedicata agli epigrammi funerari, tema caratteristico di questo genere letterario, fin dalla sua nascita. Richard Hunter (*Death of a Child. Grief Beyond the Litera-*

ry?, pp. 137-153), prende in esame il testo poetico dell'iscrizione di età imperiale di Notion (il porto di Colofone). Si tratta di GV 1159 = SGO 03/05/04, dedicato a un fanciullo annegato in un pozzo. Il testo vede il riuso di AP VII, 170 (attribuito a Callimaco o a Posidippo). L'autore indaga sapientemente i legami fra epitafi e tradizione omerica e si interroga sulle differenze fra epigrammi letterari e non letterari. Silvia Barbantani dedica il suo contributo al tema *Hellenistic and Roman Military Epitaphs on Stone and on Papyrus. Questions of Authorship and Literariness*, pp. 154-175. Nell'*Anthologia Graeca* non sono frequenti gli epitafi per singoli soldati (a parte quelli fittizi su personaggi della letteratura e della storia), così come sono quasi assenti gli epitafi incisi su pietra presenti nelle fonti letterarie. L'autrice arguisce che tale tipologia di componimenti, rimasti perlopiù anonimi, possono essere stati commissionati dai soldati stessi, desiderosi di farsi 'confezionare', ancora in vita, i loro epitafi.

Gli epigrammi funerari esprimono, ovviamente, in forma icastica i sentimenti legati al dolore della perdita e della sofferenza. Doris Meyer (*Tears and Emotions in Greek Literary Epitaphs*, pp. 176-191) affronta il tema delle emozioni nella tradizione degli epitafi letterari greci, prendendo le mosse dagli epigrammi di Callimaco e Posidippo per dimostrare gli influssi su questi poeti delle dottrine filosofiche dell'età ellenistica. La sua indagine si sposta poi su Lucillio e su Gregorio di Nazianzo. Negli epigrammi funerari del Padre cappadoce sono evidenziati i debiti della tradizione bucolica oltre che delle Sacre Scritture: quest'ultimo influsso è pervasivo e sta alla base dell'operazione culturale operata dei grandi Padri del IV secolo che fusero insieme, assai mirabilmente, tradizione classica e Cristianesimo.

Michael A. Tueller, *Sea and Land. Dividing Sepulchral Epigram*, pp. 192-209, affronta il tema del confine e della separazione fra mare e terra, che rinvia in senso lato, al confine labile fra vita e morte, fra corpo e anima.

La parte IV, *Gods, Religion, and Cult*, si apre con il contributo di Marco Fantuzzi, dal titolo: *Epigrammatic Variations/Debate on the Theme of Cybele's Music*, pp. 213-232, che esamina gli epigrammi

connessi al culto di Cibele e al tema della musica nei riti orgiastici della dea, tema presente nel carne 63 di Catullo. Kathryn Gutzwiller, *Dreadful Eros, before and after Meleager*, pp. 233-246, si focalizza su una sequenza di epigrammi di Meleagro dedicati alla natura dell'amore e dell'amante (*AP V*, 176-180). Il poeta di Gadara aveva attinto alla tradizione filosofica e poetica sul tema di Eros e aveva creato modelli e immagini che avrebbero plasmato le successive elaborazioni poetiche, sia nel mondo greco sia in quello latino (inclusi Virgilio e Propertio).

La parte V del volume, *Praise and Blame*, si apre con l'articolo di Maria Kanellou: *Mythological Burlesque and Satire in Greek Epigram – A Case Study. Zeus' Seduction of Danae*, pp. 249-271, in cui la studiosa indaga il mito di Zeus e Danae negli epigrammi greci. L'elemento satirico e burlesco si fonda sapientemente con quello erotico a dimostrazione che non esistono confini netti fra i diversi generi e temi dell'epigramma.

Federica Giommoni, *Epigrams on the Persian Wars. An Example of Poetic Propaganda*, pp. 272-287, fa una interessante disamina dei motivi ideologici e propagandistici legati al tema delle guerre contro i Persiani. Così come in età ellenistica gli epigrammi esaltavano le vittorie di Alessandro contro i Persiani per elogiare i successi dei Tolomei, allo stesso modo, in età tardoimperiale, Agazia nei suoi versi ricordava la battaglia di Maratona per alludere ai successi di Giustiniano contro i Sasanidi.

Joseph M. Romero, *'From Atop A Lofty Wall...'. Philosophers and Philosophy in Greek Literary Epigram*, pp. 288-304, indaga la rappresentazione dei filosofi e della filosofia negli epigrammi greci da Callimaco in poi. Accanto al motivo della *laus philosophiae* vi si riscontra quello della *recusatio* e della critica, per esaltare il ruolo della poesia come superiore strumento di comunicazione e veicolo di verità morali e concettuali.

L'ultima parte è dedicata al tema *Words and Images*. Si tratta di una prospettiva stimolante giacché riflette il tema dell'*ecphrasis* nei testi poetici e la sua rilevanza retorica (e non solo negli epigrammi) fino alla tarda età bizantina. Nel contributo *Greek Skoptic Epigram*,

Ecphrasis, and the Visual Arts, pp. 307-323, Lucia Floridi indaga la relazione fra genere scoptico e motivi ecfraistici nella descrizione di artisti poco dotati e delle loro opere. Nella satira rivolta a questi temi gli autori utilizzano i *topoi* ecfraistici, talora invertendoli, talora adottandoli volutamente per far risaltare il motivo ironico e scoptico. Peter Bing, *Ecphrasis and Iconoclasm. Palladas' Epigrams on Statues*, pp. 324-338, si sofferma sugli epigrammi di Pallada dedicati alla descrizione di statue: vi si nota la tensione fra il tradizionale motivo ecfraistico e il tema della trasformazione e del mutamento, certamente legato al nuovo contesto culturale e religioso che vedeva la demolizione o il riuso delle antiche statue pagane.

L'ultimo capitolo è dedicato al tema *Art, Nature, Power. Garden Epigrams from Nero to Heraclius*, pp. 339-353. L'autore, Steven D. Smith Endmatter, prende in esame il tema del giardino e le sue rilevanze simboliche e ideologiche fra mondo pagano e Cristianesimo, fino a considerare gli epigrammi dell'età giustiniana e un componimento scritto sotto il regno di Eraclio che idealmente chiude la fase tardoantica della cultura e della letteratura greca.

Il prezioso volume si conclude con una ricca bibliografia (*Bibliography*, pp. 355-395) e con indici esaustivi (pp. 397-439). Senza tema di essere contraddetti, l'opera costituisce un *Companion* imprescindibile per chi voglia accostarsi all'epigramma greco, antico, tardoantico e bizantino, e coglierne le profonde valenze letterarie, retoriche e culturali.

Gioacchino Strano
gioacchino.strano@unical.it

Indici

Indice dei nomi e dei luoghi citati

a cura di
Francesco Iusi

- Abbatichio, Rossella 58 n, 84 n
Abbott, Edwin A. 53 n
Abramović, Marina 154
Accademia delle Belle arti (Vienna, Austria) 99, 126 n
Agazia Scolastico 162
Agostino (santo) 55, 137
Al Capone, *vedi* Capone, Alphonse Gabriel
Alessandria 125 n
Alessandro Magno 162
Alfred the Great (King) *vedi* Alfredo il Grande (re)
Alfredo il Grande (re) 137, 138, 139 n, 140 e 140 n, 141, 142, 145, 147, 148
Alighieri, Dante 128, 151, 152
Alleati 117
Amaduri, Agnese 80 n
Ambrogio, Lorenzo 124 n, 127 e 127 n
America 104, 105, 106, 107, 110, 111, 116, 117, 118, 119
American Federation of Labor 109 n
Anglia (Inghilterra) 148
Antipatro di Tessalonica 158
Ariosto, Ludovico 8, 17, 18 n, 20, 23
Asburgo, Francesco Ferdinando d' (arciduca) 99
Aspromonte (Calabria) 105
Asser (monaco) 140, 145
Augusto (imperatore) 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34 e 34 n, 35 e 35 n, 37 e 37 n, 38, 39, 40
Augustus *vedi* Augusto (imperatore)
Baia dei Porci (Cuba) 116
Barbantani, Silvia 161
Barocco 62
Basaglia, Franco 45 n
Basile, Giambattista 61 n
Bately, Janet 137 n, 139 n
Battaglia, Salvatore 125 n

- Baugh, Albert C. 141 n
 Bausch, Pina 156
 Bayfront Park (Miami, USA) 103, 115
 Beda il Venerabile (monaco) 137, 144 e 144 n
 Belli, Giuseppe Gioachino 127 n, 131 n
 Belloni, Pietro 124 e 124 n
 Belluzzi, Giovan Battista 132 n
 Bene, Carmelo 155
 Bengolea, Cecilia 155
 Benzoni, Alberto 99 n
 Bergson, Henri 51 e 51 n
 Bernardo, Aldo S. 138 n
 Beta, Simone 158
 Bevilacqua, Piero 107 n
 Beyle, Marie-Henri *vedi* Stendhal
 Bezzola, Guido 23 n
 Bianchini, Giuseppe 132 n
 Biasci, Gianluca 123 n
 Big Bill *vedi* Thompson, William Hale
 Bigi, Emilio 18 n
 Bing, Peter 163
 Boenig, Robert 146 n
 Boezio 137
 Boiardo, Matteo Maria 8, 11, 13, 16, 22, 23
 Bolelli, Tristano 127 n
 Bonaparte, Napoleone 54 n
 Bonfantini, Massimo Achille 42 n
 Bourdieu, Pierre 45, 46 e 46 n, 49
 Brancati, Vitaliano 41 e 41 n, 42, 47, 48 e 48 n, 49, 50, 51 e 51 n, 53, 54 e 54 n, 55
 Bresci, Gaetano 110, 111
 Britanni 144
 Britannia *vedi* Gran Bretagna
 Bronzini, Giovanni Battista 12 n
 Burton, Robert 62 n
 Cabani, Maria Cristina 12 n, 15 e 15 n
 Cable, Thomas 141 n
 Cactus Jack *vedi* Garner, John Nance
 Cajumi, Arrigo 125 e 125 n, 129
 Calabria 106, 107, 119
 California (USA) 101 n, 107
 Callimaco 158, 161, 162
 Caltanissetta 54 e 54 n, 79 n
 Cambridge (Regno Unito) 16 n, 32 n, 102 n, 138 n, 146 n
 Campbell, Charles S. 158
 Campeggiani, Ida 7 n
 Capone, Alphonse Gabriel 111, 118 n
 Capuana, Luigi 57, 60, 62 n, 63, 80, 81, 94, 95
 Cardini, Franco 99 n
 Carey, Chris 158
 Carena, Giacinto 133 n
 Careri, Maria 22 n
 Carfaro, Vincent 115
 Carlo Magno 11, 12, 137, 141 n
 Carlo VIII (re) 11, 12, 22, 58 e 58 n, 68 n
 Carocci, Anna 9 n, 13 n, 16 n, 22 n, 127 n, 128 n, 153
 Carpaneto, Giorgio 126 e 126 n
 Carr, Edward Hallett 99 n
 Casalegno, Giovanni 124 n, 127 e 127 n
 Caserio, Sante 110
 Cass.Dio *vedi* Dione, Lucio Cassio (storico)
 Castelli, Rosario 60 n, 79 n

- Castellucci, Romeo 155
 Catalano, Gabriele 61 e 61 n, 68
 e 68 n, 81 n, 94 n
 Catania 62 n, 78, 80 n, 86
 Cattaneo, Carlo 127 n
 Catullo 162
 Cermak, Anton Joseph 104, 111 n,
 112, 115 n, 118
 Chaignaud, François 155
 Chapman, Leonard Fielding 110 n,
 113 e 113 n, 114 n
 Chiappini, Filippo 127 n
 Chicago (USA) 104, 111 e 111
 n, 115 n, 118 e 118 n
 Cibotto, Gian Antonio 41 n
 Ciccarelli, Irma 30 n, 35 n, 37 n
 Cieco da Ferrara 9 n, 11, 12, 13,
 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 e
 22 n, 23
 Clark, Herbert H. 101
 Clementi, Andreina 107 n
 Colgrave, Bertram 144 n
 Collins, Max Allan 118
 Colofone (Asia minore) 161
 Cordova, Ferdinando 107 n
 Correia, Larry 118 n
 Cortese, Giulio Cesare 61 n
 Costa, Paolo 128 n, 132 n
 Crinagora di Mitilene 158
 Crispi, Francesco 111 n
 Cristiani, Girolamo Francesco
 132 n
 Crotone 106
 D'Achille, Paolo 36, 123 n, 127 n,
 133 n
 Dade (USA) 108
 Danae 162
 Danesi 140, 147
 Daniels, Jeff 118 n
 D'Annunzio, Gabriele 151, 152
 Davis, Kathleen 146 n
 Day, Joseph 159
 D'Este, Isabella 16 n
 De Feo, Sandro 41 n
 Degl'Innocenti, Luca 8 n
 De Laude, Silvia 124 n
 De Mauro, Tullio 123 n
 Demoen, Kristoffel 158
 De Palma, Brian 118
 De Roberto, Federico 57 e 57 n,
 58 n, 59 e 59 n, 60 e 60 n, 61 e
 61 n, 62 n, 63 e 63 n, 64 e 64 n,
 65 e 65 n, 66, 68 e 68 n, 70, 71,
 72 e 72 n, 73 e 73 n, 74 e 74 n,
 75 e 75 n, 76 e 76 n, 77 e 77 n,
 78 e 78 n, 79 e 79 n, 80 e 80 n,
 81, 82 e 82 n, 83 n, 84 e 84 n,
 85 n, 86 n, 87 n, 88 n, 89 n, 90,
 91 e 91 n, 92 e 92 n, 93 e 93 n,
 94 e 94 n, 95 e 95 n, 96 e 96 n,
 97, 157
 Detroit (USA) 101
 Dick, Philip Kindred 116, 117
 Di Grado, Antonio 57 n, 69 n,
 72 n, 75 n, 77 n
 Dimundo, Rosalba 37 n
 Dionisotti, Carlo 8 n, 23 n
 Discenza, Nicole Guenther 138 n,
 139 n
 Dondero, Marco 41 n
 Dorigatti, Marco 17 n
 Duckworth, George Eckel 32 n
 Dunbar, Robin 43 n
 Dunbar, Rose Lee 113 n
 Durling, Robert M. 7 n
 Eco, Umberto 42 n

- Egitto 159
 Eraclio (imperatore) 163
 Europa 100, 117, 145
 Everson, Jane E. 8, 9 e 9 n, 16 n,
 22 n
 Fabbri, Paolo 42 n
 Fabre, Jan 155, 156
 Fadda, Emanuele 42 n
 Fantham, Elaine 32 n
 Fantuzzi, Marco 161
 Farnetti, Monica 12 n
 FDR *vedi* Roosevelt, Franklin De-
 lano
 Fedeli, Paolo 37 n
 Federal Bureau of Investigation
 111
 Féral, Josette 157
 Ferrara 7, 16
 Ferrero, Ernesto 127 e 127 n
 Ferroni, Giulio 41 n
 Ferruzzano (Reggio Calabria) 105
 Filippo di Tessalonica 78, 84,
 85, 88, 90, 95, 159
 Filodemo di Gadara 158
 Flaubert, Gustave 82
 Florida (USA) 107, 112 n
 Floridi, Lucia 163
 Foot, Sarah 138 e 138 n, 140 n,
 142 e 142 n, 144 n, 148 n
 Foucault, Michel 156
 Franceschetti, Antonio 12 n
 Frantzen, Allen J. 137 n
 Franzina, Emilio 107 n
 Fusco, Fabiana 123 n
 Galbraith, John Kenneth 100 n
 Galli, Vincenzo 60 n, 134 n
 Galvagno, Rosalba 87 n
 Gameson, Richard G. 145 n
 Ganeri, Margherita 58 n
 Garfield, James Abram (presiden-
 te) 104
 Garner, John Nance detto Cactus
 Jack 118 e 118 n
 Gasset, José Ortega y 41
 Germania 117
 Gherardini, Giovanni 131 n
 Giappone 117
 Giommoni, Federica 162
 Giovanardi, Claudio 127 n, 133 n
 Giovanni il Sassone 145
 Gittos, Helen 147 n
 Giudice, Gaspare 75 n, 82 e 82 n
 Giuntina (tipografia) 53 n, 151
 Giustiniano I (imperatore) 162
 Godden, Malcolm 138 n, 139 n
 Goffman, Erving 45 e 45 n, 46 e
 46 n, 49 e 49 n
 Gomez Gane, Yorick 123 n, 126 n
 Gonzaga, Francesco 9
 Governi dell'Asse 116
 Gran Bretagna 117, 141
 Grande Depressione 116, 118 e
 118 n
 Gregorio di Nazianzo 161
 Gregorio Magno 137, 141 n, 148
 Gregory the Great *vedi* Gregorio
 Magno
 Grimbold di San Bertin (monaco)
 145
 Guaragnella, Pasquale 58 n, 62 n,
 92 n
 Guidi, Chiara 157
 Gutzwiller, Kathryn 162
 Hall, Edward 42 e 42 n, 43 e 43 n,
 44 e 44 n, 45

- Harder, Annette 158
 Harris, Robert 116 n
 Harris, Stephen J. 141 n, 147 n
 Hines, John 144 n
 Hitler, Adolf 99, 117
 Home Box Office (emittente televisiva - USA) 118 n
 Hoover, Herbert Clark (presidente) 101
 Hoover, John Edgar 111
 Hoovervilles 101
 Höschele, Regina 159
 Hugo, Victor (premio) 116 n
 Hunter, Richard 160

 Iamartino, Giovanni 142 n
 Inghilterra 138, 142, 143, 144 n, 145 e 145 n, 147
 Ingleheart, Jennifer 28 n, 31 n, 32 n, 35 n, 36 n
 Inglese 141, 143, 144
 Inserra, Simona 61 n
 Irlandesi 144
 Italia 22, 42 n, 45 n, 102 n, 106, 113, 115 n, 116 n, 117, 118 n, 123 e 123 n, 134, 155

 Javitch, David 17 n, 23 n
 Jossa, Stefano 17 n, 23 n

 Kanellou, Maria 162
 Kennedy, David Michael 100 n
 Kent (regno) 141, 142, 147
 Keynes, John Maynard 102 n
 Keynes, Simon 138 n, 140 n
 Klemperer, Victor 53 e 53 n

 Labate, Mario 33 n
 Landino, Cristoforo 151

 Lange, Dorothea 101
 Lapidge, Michael 140 n
 Latini, Roberto 157
 Lauti, Gianluca 123 n
 Lauxtermann, Marc D. 159 n
 Lavopa, Rossana 79 n
 Lenin, Vladimir *vedi* Uljanov, Vladimir Il'ič (presidente)
 Leonida di Taranto (poeta) 158
 Levin, Saul 138 n
 Lincoln, Abraham (presidente) 104, 116
 Little Joe *vedi* Zangara, Giuseppe
 Livio 32 n
 Lombardia 127
 Londra (Inghilterra) 140
 Longanesi, Leo 49
 Loporcario, Michele 133 n
 Lorenzetti, Luca 129 n
 Loria, Annamaria 75 n
 Lucillio 161

 Maconi, Lodovica 126 n
 Macrobio, Ambrogio Teodosio (grammatico) 40
 Madrignani, Carlo Alberto 58 e 58 n, 60 e 60 n, 63, 68 n
 Maffei, Giovanni 82 n
 Maggi, Girolamo 132 n
 Malatesta, Enrico 111
 Malone, Kemp 141 n
 Manni, Domenico Maria 132 e 132 n
 Mantell, Joe 118 n
 Mantova 7, 9, 16 e 16 n
 Maratona (Grecia) 162
 Marazzini, Claudio 126 n
 Marcato, Carla 123 n
 Mare Ionio 105

- Maremma 152
 Mari, Gioseffo 132 n
 Mariani, Gaetano 81 e 81 n
 Martini, Elisa 9 n, 22 n
 Massacro di San Valentino 111 n
 Massara, Katia 105 n
 Matt, Luigi 126 n, 127 n, 129 n
 Maupassant, Guy de 75
 Mauropode, Giovanni 159
 Mayo, Nathan 113 n
 McKinley, William (presidente) 104
 Mead, George Herbert 49 e 49 n
 Medio Oriente 117
 Medioevo 158
 Meijer, Cornelis 132 n
 Meleagro di Gadara 162
 Melosi, Laura 151
 Menarini, Alberto 125 n
 Menichetti, Caterina 22 n
 Mercia (regno) 140, 142, 147
 Merciani 141
 Meyer, Doris 161
 Miami (USA) 103, 108, 112, 119
 Migliorini, Bruno 127 n
 Miller, Thomas 144 n
 Modica (RG) 54
 Montagne Rocciose (USA) 117
 Montanari, Ermanna 157
 Monte Grappa (Italia) 106
 Monteiro Freitas, Marlene 155
 Monza 111
 Morace, Aldo Maria 58 n
 Morris, Charles William 49 n
 Morris, Desmond 43 n
 Muscarà, Enzo 77 n
 Muscetta, Carlo 58 n
 Mussolini, Benito 54, 111 n, 115 n
 Mynors, Roger Aubrey Baskerville 144 n
 Napoleone *vedi* Bonaparte, Napoleone
 Ness, Eliot 118 n
 New Jersey (USA) 107, 111, 115
 New York (USA) 11 n, 100, 111, 115 n, 138 n, 141 n
 Nilsson-Ehle, Hans 124 e 124 n
 Nocentini, Alberto 129 e 129 n, 130 n
 Notion (porto di Colofone) 161
 Olschki, Leo S. 12 n, 151
 Orazio 25, 34 n
 Orosio 137
 Ov. *vedi* Ovidio
 Ovid *vedi* Ovidio
 Ovidio 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32 e 32 n, 33, 34, 35 e 35 n, 36, 37, 38, 39 e 39 n, 40
 Pachino (Siracusa) 51
 Paioni, Giuseppe (Pino) 46 n
 Papini, Giovanni 133 n
 Parenti, Alessandro 129 n
 Parigi 16, 18
 Partito democratico americano (Democratic Party) 111 n, 118
 Pasolini, Pier Paolo 124 e 124 n, 125 e 125 n, 129, 134
 Pasqualino, Antonio 19 n
 Passerini, Giuseppe Lando 151
 Paterson (USA) 111
 Patota, Giuseppe 125 n
 Pavlova, Maria 17 n
 Pecere, Oronzo 35 n
 Pedullà, Gabriele 59 n, 68 n, 77 e 77 n, 92 n
 Perrotta, Annalisa 9 n, 17 n

- Persiani 162
 Petrarca, Francesco 23 n
 Petrovic, Andrej 159
 Picchi, Blaise 105 n, 106 n, 108 n, 109 n, 110 n, 112 n, 113 n, 114 n, 115 n
 Pio IX (papa) 129
 Pio XII (papa) 47, 129 n
 Pirandello, Luigi 46 n, 49, 71, 94
 Pitti 144
 Plauto, Tito Maccio 34 n
 Plegmund (monaco) 145
 Plin. *vedi* Plinio il Vecchio
 Plinio il Vecchio (Gaio Plinio Secondo) 37 n
 Plummer, Charles 140 n
 Poe, Edgar Allan 79 e 79 n
 Polany, Karl 100 n
 Posidippo di Pella 161
 Prati, Angelico 127 n
 Procaccioli, Paolo 9 n
 Prop. *vedi* Properzio
 Properzio, Sesto Aurelio 38, 39 e 39 n, 162
 Puccini, Davide 12 n
 Pulci, Luigi 11, 12 e 12 n, 17, 18

 Rachetta, Maria Teresa 22 n
 Radizza, Bartolomeo 133 n
 Raiford (USA) 110 n, 113
 Ravaro, Fernando 129 e 129 n, 131 n
 Reese Strayer, Joseph 11 n
 Reims (Francia) 11
 Reynolds, Susan 141 n, 144 n
 Richter, Michael 144 e 144 n
 Riefenstahl, Leni 46
 Roma 25, 26, 37, 106, 123 n, 125, 128, 129 e 129 n, 130 n, 131, 133, 135
 Romano, Angelo 9 n, 125
 Romero, Joseph M. 162
 Roncisvalle (Spagna) 12
 Roosevelt, Franklin Delano (presidente) 102 e 102 n, 103, 104, 106, 108, 109, 112, 114 e 114 n, 115 n, 116, 118 e 118 n, 119
 Rovetta, Gerolamo 79 n
 Rovinelli, Attilio 127 n
 Rua, Giuseppe 9 n
 Russia 106

 Sacco, Nicola 110
 San Bertin (monastero) 145
 Sarajevo (Bosnia-Erzegovina) 99
 Sarban *vedi* Wall, John William
 Sardo, Rosaria 62 n
 Sasanidi (dinastia) 162
 Sassoni 138, 141, 144
 Schlesinger, Arthur Meier 102 n
 Sciascia, Leonardo 54 n
 Scott, Ridley 116 n
 Seriani, Luca 128 n
 Shappee, Nathan Daniel 104 n
 Short, Ian 11 n
 Sipala, Paolo Mario 57 n
 Siti, Walter 124 n
 Smith Endmatter, Steven D. 163
 Smyth, Alfred P. 138 n, 139 n, 142 n, 144 n
 Sobrero, Alberto 125 n
 Sorkin, Aaron 118 n
 Spera, Francesco 75 n
 Spier, William 118 n
 Spinazzola, Vittorio 94 n
 Spotnitz, Frank 116 n
 Starobinski, Jean 62 n
 Stati Uniti 99, 100, 102 e 102 n, 103, 106, 107, 108, 115 e 115 n,

- 116, 117, 119
 Stato Pontificio 129
 Stendhal 54 n
 Strab. *vedi* Strabone
 Strabone 37 n
 Suet. *vedi* Svetonio
 Svetonio 34 n, 38 n
 Sweet, Henry 139 n
 Szarmach, Paul E. 139 n
- Tedesco, Natale 58 n, 61 n
 Tellini, Gino 77 n
 Teocrito 158
 Terzo Reich 53, 117
 Tevere (fiume) 124 n
 Thompson, Florence Leona Christine Owens 101 n
 Thompson, William Hale detto Big Bill 111 n
 Tilgher, Adriano 99 n
 Timomaco di Bisanzio (pittore) 36 n
 Togliatti, Palmiro 51
 Tolomei (dinastia) 158, 162
 Tomasello, Michael 43 n
 Tomassetti, Giuseppe 133 n
 Torini, Luigi 126 e 126 n
 Traina, Giuseppe 61 n, 76 e 76 n, 81, 82 n, 93 e 93 n, 96 n
 Treggiari, Susan 30 n
 Treves, Emilio 80 e 80 n
 Trifone, Maurizio 127 e 127 n, 128 n
 Trifone, Pietro 128 n
 Tueller, Michael A, 161
 Turpino (arcivescovo) 11, 12 e 12 n, 13, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23
- Uljanov, Vladimir Il'ič (presidente) 99
- Umberto I (re) 111
 Unione Sovietica 117
 United States *vedi* Stati Uniti
- Vaccaro, Giulio 126 n
 Valentini, Valentina 152, 155, 157
 Valle Ribera, Ernesta 77 n
 Vanzetti, Bartolomeo 110
 Verg. *vedi* Virgilio
 Verga, Giovanni 57, 60, 62 n, 80 e 80 n, 81
 Vettori, Pietro 132 e 132 n
 Vienna (Austria) 99, 133 n
 Villoresi, Marco 8 n
 Virgilio 32 n, 38, 39 e 39 n, 40, 162
 Vittorio Emanuele III (re) 94 n, 151
- Waal, Frans de 43 n
 Wærferth (monaco) 137
 Waite, Greg 147 n
 Wall Street (New York, USA) 100 e 100 n
 Wall, John William 116 n
 Wessex (regno) 140, 142, 147
 Whitman, Jon 17 n
 Wilson, Robert 155, 156
 Winchester (corte) 138, 141
 Wittgenstein, Ludwig 45 n
 Wooster Groop 157
 Wormald, Patrick 140 n, 142 n, 144 n
 Wyoming (USA) 117
- Zago, Nunzio 58 n, 59 e 59 n, 68 n
 Zampese, Cristina 18 n

- Zanazzo, Giggi 131 n
Zangara, Giuseppe detto Little Joe
103, 104, 105, 106, 107, 108 e
108 n, 109, 111, 112 e 112 n,
113 e 113 n, 114 e 114 n, 115 e
115 n, 116, 117, 118 e 118 n,
119
Zappulla Muscarà, Sarha 77 n
Zatti, Sergio 7 n, 12 n, 18 n, 20 e
20 n
Zola, Émile 82, 93, 94

STAMPATO IN ITALIA
nel mese di giugno 2020
da Rubbettino print per conto di Rubbettino Editore srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)
www.rubbettinoprint.it

€ 25,00

ISBN 978-88-498-6420-5



9 788849 864205